



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO.
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

SUMARA GOMES (MAIA PIVA)

**DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE:
ESTÉTICAS DE (RE)EXISTÊNCIAS**

**CASCVEL - PR
2021**

SUMARA GOMES (MAIA PIVA)

**DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE:
ESTÉTICAS DE (RE)EXISTÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - área de concentração Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

CASCADEL – PR

2021

SUMARA GOMES (MAIA PIVA)

**DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE:
ESTÉTICAS DE (RE)EXISTÊNCIAS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

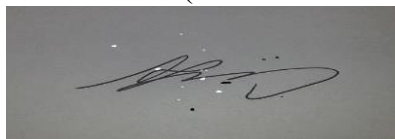
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Orientadora



Prof. Dr. Edson Santos Silva
Universidade Estadual do Centro Oeste - UNICENTRO
Membro Efetivo (convidado externo)



Prof. Dra. Alai Garcia Diniz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)



Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 15 de março de 2021.

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, pela forma generosa e sábia como conduziu as orientações, pelas valiosas contribuições advindas de suas aulas, leituras e reflexões teórico-críticas sobre literatura e dramaturgia brasileira, estudos comparados e escrituras decoloniais. Reconhecimento pela revisão conceitual que me conduziu com segurança durante todo este período de orientação e de estudos. Agradecimentos também, pelo apoio, compreensão, paciência e amizade, valores fundamentais que me motivaram na conclusão desta pesquisa.

Aos Professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UNIOESTE, pelas aulas e pelas contribuições teóricas de grande valia, advindas dos seminários, simpósios e demais atividades acadêmicas.

À equipe de Coordenação e Secretaria do PPGL/UNIOESTE pela condução administrativa necessária para a realização do Mestrado.

Aos estimados professores que contribuíram desde a banca de qualificação e, agora, neste momento especial de apresentação dos resultados da pesquisa, Prof. Dr. Edson Santos Silva, Profa. Dra. Alai Garcia Diniz, Prof. Dr. Acir Dias da Silva, nosso reconhecimento e agradecimento pela disponibilidade de leitura, apontamentos, disponibilização de materiais bibliográficos e pelo debate em torno do tema desta dissertação.

Ao Núcleo de Dramaturgia do SESI – PR, nas pessoas de Lucan Vieira e Ana Zétola, da unidade de Curitiba, pela disponibilização dos textos dramáticos e a gentileza de me receberem e receberem a ideia desta pesquisa com entusiasmo e interesse, fundamentais para todo o processo.

Às dramaturgas que compõem este *corpus* de pesquisa, Juliana Partyka, Lígia Souza Oliveira e Patrícia Kamis, pela generosidade com que dispuseram seus textos e pelo apoio e incentivo.

Aos atores e atrizes paranaenses que dialogaram conosco neste trabalho, realizando as leituras dramáticas e discutindo questões referentes à dramaturgia das autoras, como Adriana Félix, Aline Fernandes, Asaph Bonfim, Éri Buhner, Heloíse de Ávila, José Paulo Tasca, Mariane Yukari, Nara Mattana, Ricardo Mor e Tayssa Mazeto, Alguns deles e delas ex-alunos do Curso Técnico em Teatro do Colégio Estadual Eleodoro Ébano Pereira, em Cascavel, onde sou professora e coordenadora.

Aos meus alunos e ex-alunos do Curso Técnico em Teatro do Colégio Estadual Eleodoro Ébano Pereira, de Cascavel, que me ouviram tantas vezes falar sobre dramaturgia, com olhos brilhantes e entusiasmo apaixonado. E aos professores Anderson Paisca e Lysiane Baldo, do mesmo curso, por compartilharem comigo deste projeto.

À minha amada mãe, pessoa de pouca instrução formal mas de uma sabedoria imensurável que, diante de todas as dificuldades para concluir cada etapa da minha vida acadêmica, desde o ingresso na faculdade de Artes Cênicas até a conclusão deste Mestrado, sempre compreendeu, incentivou e nunca me deixou desistir, segurando todas as barras, orgulhosa de meus progressos.

Ao Teatro, essa entidade sem corpo que nos toma por inteiro, nos morde e nos contamina, esta febre terçã que desvaria, consome e fulmina, e da qual não é possível fugir, porque já não queremos outra coisa senão nos embriagar até o último gole, na companhia de Dionísio.

Reconvexo

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara
Sobre os automóveis de Roma
Eu sou a sereia que dança, a destemida Iara
Água e folha da Amazônia

Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra
Você não me pega, você nem chega a me ver
Meu som te cega, careta, quem é você?
Que não sentiu o suingue de Henri Salvador
Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô
E que não riu com a risada de Andy Warhol
Que não, que não, e nem disse que não

Eu sou o preto norte-americano forte
Com um brinco de ouro na orelha
Eu sou a flor da primeira música a mais velha
Mais nova espada e seu corte

Eu sou o cheiro dos livros desesperados, sou Gitá gogoya
Seu olho me olha, mas não me pode alcançar
Não tenho escolha, careta, vou descartar
Quem não rezou a novena de Dona Canô
Quem não...

(Maria Bethânia)

Resumo

A dissertação enfoca na pesquisa de textos teatrais de autoria feminina, procurando refletir sobre o discurso poético das dramaturgas residentes no estado do Paraná e que tenham escrito textos para teatro nas últimas décadas. Traz as vozes de mulheres que escreveram e escrevem para teatro no Brasil e no mundo, para corroborar as buscas dramáticas dessas novas autoras, bem como as vozes de autores e autoras que abordam teoricamente a escrita contemporânea para teatro, além de vozes feministas que discutem o panorama do movimento e como este influencia na escrita de autoria feminina para teatro. A pesquisa contempla estudos de textos de Leilah Assunção, da década de 1960, Grace Passô, contemporânea, do eixo Rio-São Paulo, e textos das paranaenses Lígia Souza Oliveira, Juliana Partyka e Patrícia Kamis, dramaturgas oriundas do Núcleo de Dramaturgia do Sesi – PR. Trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, do tipo analítico, com base nos estudos comparados em literatura e dramaturgia, sobretudo, considerando o texto dramático e suas transformações, a partir de Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007), Anne Ubersfeld (2005), Jean-Pierre Rynjaert (1998), Sábato Magaldi (2001), Patrice Pavis (2008), Décio de Almeida Prado (2003), Jean-Jacques Roubine (1998), Paul Zumthor (2014), Bertolt Brecht (2005), Peter Brook (1970), J. Guinsburg (2010), Renata Pallottini (1988, 2013). Considerando estudos da produção dramática de autoria feminina na relação com estudos pós-coloniais, buscamos embasamento teórico-crítico em autoras como Simone de Beauvoir (1970), Virginia Woolf (1985), Mary Del Priore, (1997), Judith Butler (2003), Gayatri Spivak (2010), Heloísa Buarque de Hollanda (2019), Elza Cunha de Vincenzo (1992), Djamila Ribeiro (2017), bell hooks (2018), Angela Davis (2016), entre outros.

Palavras-chave: Dramaturgia; autoria feminina; autoras paranaenses; contemporaneidade.

Abstract

The dissertation focuses on the research of theatrical texts of female authors, looking to reflect on the poetic discourse of playwrights that lived in the state of Paraná and have had written texts for theater in the last decades. It brings the voices of women who writes and wrote for theater in Brazil and the world, to endorse the dramaturgical researches of these new authors, as well as the voices of authors who contribute theoretically to the contemporary theater writing, in addition to feminist voices that discuss the panorama of the movement and how it influences writing for theater made by women. The research includes the study of texts by Leilah Assunção, from the 1960s, Grace Passô, contemporary, from the Rio-São Paulo axis, and Lígia Souza Oliveira, Juliana Partyka and Patrícia Kamis, playwrights from the Sesi Dramaturgy Center - PR. The choice of these three authors in the context of the universe that was based on this studied was due to their consistent production, due to the fact that there protuction setting of their pieces that are recognized is the theme that is surround by this dissertation. This is a bibliographic research, of an analytical type, based on comparative studies in literature and dramaturgy, especially considering the dramaturgical text and its transformations, from Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007), Anne Ubersfeld (2005), Jean-Pierre Ryngaert (1998), Sábato Magaldi (2001), Patrice Pavis (2008), Décio de Almeida Prado (2003), Jean-Jacques Roubine (1998), Paul Zumthor (2014), Bertolt Brecht (2005), Peter Brook (1970), J. Guinsburg (2010), Renata Pallottini (1988, 2013), Anne Ubersfeld (2005). Considering studies of dramaturgical production of female authorship in relation to post-colonial studies, we seek theoretical-critical support in authors such as Simone de Beauvoir (1970), Virginia Woolf (1985), Mary Del Priore, (1997), Judith Butler (2003) , Gayatri Spivak (2010), Heloísa Buarque de Hollanda (2019), Elza Cunha de Vincenzo (1992), Djamila Ribeiro (2017), bell hooks (2018), Angela Davis (2016), among others.

Keywords: Dramaturgy; female authorship; authors from Paraná; contemporaneity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I.....	21
O COMEÇO DE TUDO – A TOCA DO COELHO.....	21
PARTE II	33
O TEXTO DRAMATURGICO CONTEMPORÂNEO: UMA ESCRITURA DA FALTA	33
2.1 ABORDAGENS FEMINISTAS NO TEATRO DE AUTORIA FEMININA.....	544
2.1.1. LEILAH ASSUNÇÃO E O GRITO DA MULHER.....	76
PARTE III.....	89
DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE: TEMAS E TONALIDADES CÊNICAS.....	89
3.1. O TRABALHO COM A LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO CONTEMPORÂNEO... 90	
3.2 O UNIVERSO SONORO E IMAGÉTICO DE PATRÍCIA KAMIS.....	101
3.3 AS FERIDAS FEMININAS EM JULIANA PARTYKA	111
3.4 OS AFETOS FEMININOS EM LÍGIA SOUZA OLIVEIRA	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	145
ANEXO 1- LEVANTAMENTO DE TEXTOS DRAMATÚRGICOS DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE – ACERVO DO NÚCLEO DE DRAMATURGIA DO SESI – PR	152
ANEXO 2 - OBRAS DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA PARANAENSES LEVANTADAS EM ACERVOS DURANTE A PESQUISA.....	157

INTRODUÇÃO

Considerando que a escrita dramaturgica de autoria feminina é foco de interesse desta pesquisa, propomos refletir: sobre o que escreve a dramaturga de hoje? Para quem escreve? As questões feministas estão ou não presentes nos discursos dessas dramaturgas? Quais questões e como são abordadas e desenvolvidas? Durante um longo período da história humana, nós mulheres fomos relegadas ao papel de mãe, esposa e dona de casa. E durante muito tempo sofremos os abusos e a subjugação masculina. Ainda hoje, depois do fenômeno do Feminismo e das lutas empreendidas por mulheres de todas as vertentes sociais e das mais diversas áreas do pensamento, ainda ouvimos discursos – e vemos atitudes – de ódio à mulher, de diminuição da figura feminina em sociedade e de indiferença com o nosso papel no mundo. Acreditamos que estas temáticas estão presentes nessas escrituras e para elas dirigimos nosso olhar.

A permanência dos diversos tipos de violência e silenciamentos sofridos pelas mulheres no Brasil e no mundo, deve-se ao bem-sucedido golpe que os grupos contrários ao feminismo deram à imagem do movimento, ao longo da história, transformando a luta feminista num estereótipo negativo, numa clara deturpação dos ideais originais do movimento de mulheres em prol de igualdade e numa demonstração clara de total desconhecimento do universo feminino.

Simone de Beauvoir, em sua obra *O segundo sexo* (1970), debate minuciosamente o papel da mulher de seu tempo, das atitudes submissas, passando pelos medos, até a superficialidade forçada pela dominação masculina. Nessa obra, a autora coloca em pé de igualdade, homens e mulheres no tocante a seus papéis desempenhados em sociedade, chamando a atenção da mulher – e dos homens – para a tradição conformada de se deixar sujeitar.

Ora, a mulher sempre foi senão a escrava do homem ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições; e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase nenhum país, seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. (BEAUVOIR, 1970, p. 14)

O que a autora discute é a tradição machista da sociedade patriarcal, muitas vezes endossada pelas próprias mulheres, de subalternizar a voz e o corpo feminino, subjugando a figura da mulher aos interesses do homem. Essa situação teve pouca mudança no percurso da história, mesmo com a existência de movimentos em prol da voz e da vez da mulher, ampliados pelo advento das redes sociais e alimentado pela lenta, mas substantiva contribuição delas no panorama social, político e no mercado de trabalho. Mesmo hoje, em pleno século XXI, depois de tantas décadas de reivindicações

e lutas em prol de igualdade, equidade, alteridade, mudou pouco o panorama do papel da mulher em sociedade, haja vista a necessidade de cada vez mais mulheres levantarem a voz para lutar contra a opressão e a violência existentes. Neste sentido, o apelo de Beauvoir ainda é extremamente pertinente e atualiza-se na paisagem cultural de nossa sociedade ainda patriarcal, conclamando a mulher a se colocar em seu lugar de fala, com seu corpo, com suas características próprias, com suas diferenças e aproximações com o Outro, o homem, o masculino. O que Beauvoir propõe é que a mulher assuma seu papel de ser criador, contribuinte em pé de igualdade para a construção da sociedade, inserindo-se no seu lugar de direito e de dever como cidadã. No bojo dessa discussão de Beauvoir estão a independência financeira, a busca de conhecimento, a autonomia e a ocupação de espaços, por exemplo.

Portanto, o objeto de estudo foi determinado pela necessidade de compreender onde se situa esse discurso da mulher contemporânea, de teatro, interessada em discutir temas no palco. Interessasse, principalmente, pelos temas abordados e seu desenrolar dentro da dramaturgia, verificando-os sob a ótica feminina e relacionando-os com as lutas feministas. Onde situa-se essa mulher dentro do panorama social, procurando o seu lugar de fala, inserindo-se no mercado de trabalho das Artes Cênicas, e sobre o que ela fala.

Desde que a Primeira Onda Feminista surgiu, em fins do século XIX e início do XX, ao longo da história, mulheres ergueram-se em protesto – seja declarado, seja velado – contra a dominação do homem e a subjugação do papel feminino (ALVES; PITANGUY, 1985), relegado, muitas vezes ao âmbito doméstico. Hoje, estamos vivendo sob a influência da Terceira Onda Feminista, iniciada em meados de 1980/90, em contraposição às ideias da Segunda Onda, cheia de lacunas, e buscando fortalecer a imagem do Feminino, enquanto, também, encampa a luta pela igualdade para negros, homossexuais, indígenas e outras minorias.

Nesse contexto, na história da dramaturgia brasileira, tivemos um *boom* de mulheres, segundo Elza Cunha de Vincenzo (1992, p. 03), a partir de 1960/70, que ergueram a voz no teatro para falar sobre a condição da mulher em sociedade. A maioria detém-se “nos descaminhos e dolorosas transformações de seu tempo” e, em relação à construção dramaturgic, vão da tradicional, passando pelo teatro poético e a aproximação com o épico. Condição bem diferente é das atrizes. Quando se fala de atuação, em que podemos destacar nomes que foram importantíssimos para a arte, principalmente a arte de atuar, como Maria Della Costa, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro e Cleyde Yáconis, o papel de relevância toma outros contornos. Mas esse não é o caso das dramaturgas que ainda permanecem em um campo praticamente inexplorado.

E, hoje, mesmo com o aumento da participação da mulher em todos os campos de conhecimento, ainda são poucas, segundo André Luis Gomes (2008), as mulheres que empreendem o trabalho de escrever para o teatro. O número de homens a fazê-lo ainda supera, e muito, o número de

mulheres. Mesmo assim, na atualidade, dramaturgas estão buscando discutir o papel da mulher na sociedade, seu protagonismo e a busca por igualdade. São vozes vindas de várias classes sociais, de movimentos em prol da mulher, mas também mulheres que apenas estão reivindicando seu lugar num mundo que, como em outros segmentos, ainda é dominado pelo pensamento masculino. Este grupo, chamado de “novíssima dramaturgia” por Ivam Cabral, em matéria para o Portal da SP Escola de Teatro, em 2015, que tem nomes como Grace Passô, Dione Carlos, Sara Pinheiro, Cidinha da Silva, Júnia Pereira, Sílvia Gomez, Marina Viana, Maria Schu, Vana Medeiros e Rita Clemente, vem propondo a discussão do feminino dentro da linguagem dramática, despontando no cenário nacional com seus textos pontuados por vazios, silêncios, narrativas, poéticas do cotidiano, marcas indeléveis da escrita contemporânea.

E, como acontece com o quadro dramático brasileiro, no Paraná também temos um grupo de mulheres da novíssima geração, escrevendo sobre o universo feminino ou sobre o universo a partir de uma ótica feminina, mesmo inserido em uma dramaturgia que, por vezes, não se pretende feminista, como veremos mais adiante. Mas, como acontece com a dramaturgia Brasil afora, muitos textos não estão nem publicados, nem ao alcance do grande público. É aí que entra esta pesquisa. Objetivando colocar luz sobre nomes de dramaturgas do estado do Paraná, a presente pesquisa levanta um acervo de textos produzidos, nos últimos anos, por mulheres paranaenses, montados ou não, publicados ou inéditos. Também reúne um repertório que, por mais que seja deixado de fora do objeto de estudo, possa fazer parte de um acervo histórico de registro desses textos, já que se constata uma dificuldade em encontrá-los escritos, seja em plataformas físicas ou virtuais. Poucos deles foram publicados por suas autoras em livros ou mesmo em *blogs* ou outros meios eletrônicos.

Esta pesquisa contempla estudos de textos de Leilah Assunção, da década de 1960, Grace Passô, contemporânea, do eixo Rio-São Paulo, e das paranaenses Lígia Souza Oliveira, Juliana Partyka e Patrícia Kamis, dramaturgas oriundas do Núcleo de Dramaturgia do SESI – PR, órgão que promove o desenvolvimento de dramaturgos em polos espalhados por todo o Brasil. Foi por meio do Núcleo de Dramaturgia, a propósito, que encontramos os textos e contatos da maioria das autoras estudadas para a presente pesquisa. A escolha dessas três autoras, no universo estudado, se deu pela produção consistente das mesmas, pelo fato de haver montagens reconhecidas de suas peças e pelas temáticas estudadas nesta dissertação.

Trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, do tipo analítico, com base nos estudos comparados em literatura e dramaturgia, sobretudo, considerando o texto dramático e suas transformações, a partir de estudo das obras de Peter Szondi (2011), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007), Anne Ubersfeld (2005), Jean-Pierre Ryngeart (1998), Sábato Magaldi (2001 e 2010), Patrice Pavis (2008), Décio de Almeida Prado (2003), Jean-Jacques Roubine (1998 e 2003),

Paul Zumthor (2014), Bertolt Brecht (2005), Peter Brook (1970), J. Guinsburg (2010), Renata Pallottini (1988, 2013), dentre outros.

A partir dos temas abordados e considerando a escrita dramaturgica de autoria feminina, a pesquisa encontra embasamento teórico-crítico em autoras como Simone de Beauvoir (1970), Djamilia Ribeiro (2017), bell hooks (2018), Mary Del Priore, (1997), Angela Davis (2016), Judith Butler (2003), Heloísa Buarque de Hollanda (2019), Gayatri Spivak (2010), Virginia Woolf (1985), entre outras. Com relação aos estudos sobre dramaturgia de autoria feminina, buscaremos apoio teórico-crítico nas obras de Elza Cunha de Vincenzo (1992), Anne Ubersfeld (2005), Judith Butler (2003), Heloísa Buarque de Hollanda (2019), dentre outras. Também foram consultadas as publicações do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL, considerando-se o perfil das pesquisas divulgadas pelo referido Grupo de Trabalho e a vinculação de seus membros, tanto ao campo de conhecimento das Letras, quanto das Artes Cênicas.

Com relação à produção escrita de autoria feminina no campo da dramaturgia, encontramos um número reduzido de mulheres publicando no âmbito da crítica teatral. Este assunto já foi foco de atenção de pesquisa, a exemplo de Elza Cunha de Vincenzo (1992). De acordo com esta pesquisadora, um dos cuidados que a mulher precisa tomar, no universo da escrita, é o de não reproduzir o universo do homem, pois que, tradicionalmente, é o discurso masculino que predomina na sociedade, em todas as instâncias. Não cair na lógica que privilegia esse discurso é encontrar estratégias para se fazer ouvir. Então, qual é o mote de escrita da mulher? Quais são seus objetivos? O que e a quem ela pretende alcançar? Sobre o que está falando? Para quem está falando? A dramaturgia feminina é necessariamente feminista? Essas são algumas das perguntas que procuraremos responder.

Para isso, a presente pesquisa tem como proposta, reunir os principais nomes – e respectivas obras – de mulheres da novíssima dramaturgia contemporânea paranaense, produzida nas últimas décadas, apresentando seus textos e contextualizando-os com o momento atual das lutas femininas por igualdade na sociedade brasileira e mundial. Fundada nesses textos, a pesquisa volta-se para estudos sobre as tendências estéticas que se destacam na produção dramaturgica das autoras estudadas. Assim, serão foco de reflexão as temáticas, estilo de escrita, estratégias poéticas e os discursos utilizados. Para o recorte da pesquisa, foram selecionadas, após análise qualitativa, as autoras, anteriormente, citadas, mas o estudo também reúne textos, de outras autoras, que abordam questões de gênero ou temáticas desse universo, para publicação posterior. Além do texto da dissertação, pretende-se, como mais um resultado da pesquisa, angariar junto às autoras a realização e a montagem de um *blog* de divulgação do trabalho das dramaturgas, para a ampliação de conhecimento público. Neste intuito, pensamos dar maior visibilidade da produção de autoras que estejam também fora do âmbito da capital paranaense.

Embora encontrem-se mulheres que escreveram para teatro ao longo da trajetória da dramaturgia no Brasil, conhecemos pouco sobre a produção de textos escritos por mulheres no território paranaense e, ainda mais, no bojo das temáticas feministas. Em segundo plano, ainda há o fato de que quase nenhum texto dessas autoras está publicado, quer seja em meios virtuais ou físicos. A reunião destes trabalhos, então, faz-se necessária para a preservação do novo pensamento dramaturgico, para o conhecimento da atual e das futuras gerações.

A presença da mulher na dramaturgia ainda é pequena em relação à predominância dos escritos por homens. No ensaio intitulado “A personagem feminina na dramaturgia brasileira contemporânea”, inserido no livro *Dramaturgia e Teatro: intersecções* (2008), do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL, organizado por André Luis Gomes e Diógenes André Vieira Maciel, André Luís Gomes e Laura Castro Araújo falam sobre o panorama dramaturgico no Brasil da contemporaneidade e em como a figura feminina – seja personagem, seja autora – está inserida neste panorama. Os autores verificam a predominância, ainda, do discurso masculino, comprovada na trajetória da mulher no teatro brasileiro: “se hoje ainda temos poucas mulheres atuando no campo da criação teatral, especialmente literária e tecnicamente, num passado longínquo elas praticamente inexistiam”. (GOMES; ARAÚJO, 2008, p. 71)

No levantamento feito pelos autores, mesmo com os avanços verificados desde 1960 na escrita autoral da mulher, o discurso masculino ainda é uma influência muito forte. E, além do número reduzido de dramaturgas, a quantidade de personagens femininas retratadas é pequena, e há temas e conteúdo dos quais ainda não se trata nesses textos. Só mais tarde, no movimento dramaturgico atual, é que podemos ver mulheres afirmando a condição feminina abertamente em seus textos e dando voz a personagens e a questões femininas com muito mais força.

Com o intuito de conhecer o trabalho dessas mulheres, sua produção e os temas abordados em suas obras, este estudo faz um levantamento desse trabalho e traça um panorama da produção, trazendo à tona o trabalho desenvolvido por nomes pouco ou nada conhecidos, no bojo da temática das questões femininas e feministas, a exemplo do que fizeram outros pesquisadores Brasil afora com o trabalho de dramaturgas como Lourdes Ramalho, Maria Jacintha, Heloisa Maranhão, Consuelo de Castro, Leilah Assumpção, Ísis Baião, Júlia Lopes e Hilda Hilst. Com temas variados, abordagens e estéticas diferentes, todas têm em comum um certo olhar, principalmente no tocante a dar voz à mulher por meio da dramaturgia. Mas elas não estão isoladas. Nos últimos vinte anos, uma leva de dramaturgas empreendeu voz, por meio de textos de temas variados, para discutir questões do universo feminino, em uma postura declarada de busca de igualdade e de discussão dos problemas enfrentados pelas minorias. Para voltar o olhar ao Paraná e não priorizar somente do eixo de produção Rio-São Paulo, vemos em nosso Estado dramaturgas dando voz a personagens que refletem estética e politicamente sobre problemas enfrentados por mulheres – e homens – num contexto de ruptura de antigos

paradigmas sociais. Pode-se dizer que a dramaturgia escrita por mulheres nos últimos vinte anos está mudando o olhar sobre o teatro feito por mulheres.

Nas obras dessas dramaturgas evidencia-se a voz feminina, explorando temas abrangentes da sociedade e, sobretudo, temas do universo particular de cada mulher. Embora muitas delas não tenham se auto denominado feministas, é possível notar em suas obras os traços deixados pelo pensamento feminista, influências da parcial independência conquistada pela mulher na modernidade, já que o fato de estarem elas colocadas no lugar de escritoras já é um ato feminista em si, como frisa Elza Vincenzo (1992).

A dramaturgia feminina é uma voz sobre o mundo que passa pelo corpo da mulher. Um corpo historicamente vilipendiado, usado e concebido apenas para o sexo e a procriação, segundo Simone de Beauvoir (1970), que vem, ao longo das lutas feministas, adquirindo contornos de um corpo independente e insubmisso, no qual a mulher inscreve suas vozes e sobre o qual restam muitos estigmas a serem dissolvidos. É o que a dramaturgia feminina contemporânea vem tentando fazer, buscando uma escrita que, cada vez mais, distancie-se da lógica do homem, ao mesmo tempo que – intrinsecamente – anseia pela aproximação em pé de igualdade.

Nesta pesquisa, priorizamos dramaturgias de autoria feminina. É conhecido, historicamente, que os maiores nomes do campo são de homens, iniciando pela tríade Ésquilo-Sófocles-Eurípides, na Grécia antiga; no Teatro Medieval, Gil Vicente (1465 –1536). Também, no Renascimento (séculos XVI e XVII), nas manifestações teatrais como o *Siglo de Oro* (Espanha), a *Commedia dell'Arte* (Itália e França), o Teatro Elizabetano (Inglaterra), e, por fim, o Classicismo Francês, continuamos a ver que é em grande parte, autoria masculina que prevalece na cena. No Século de Ouro Espanhol, destacaram-se Lope de Vega (1562 – 1635), Miguel de Cervantes (1547 – 1616), Juan Ruiz de Alarcón (1581 – 1639) e Pedro Calderón de La Barca (1600 – 1681), com temáticas voltadas para a história nacional da Espanha. Da vasta produção teatral do período elisabetano, Inglaterra, destacam-se, obras de John Lily (1554 – 1606), Thomas Kyd (1558 – 1594), Christopher Marlowe (1564 – 1593), Ben Jonson (1562 - 1637) e William Shakespeare (1564 – 1616). Do Classicismo Francês é reconhecido o legado das tragédias de Corneille (1606 – 1684) e Racine (1639 – 1699) e na comédia, o nome de relevância é o Jean-Baptiste Poquelin - Molière (1622-1673).

No século XVIII, europeu, distinguido por grandes marcos históricos que inauguram a contemporaneidade no mundo ocidental: a Revolução Industrial, a Revolução Americana e a Revolução Francesa – destacam-se as formas dramáticas: o drama burguês e o teatro romântico. Na dramaturgia romântica, mais precisamente, nos teatros germânicos destacam-se Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) e Friedrich von Schiller (1759). Na França, o escritor Victor Hugo (1802 – 1885) e na Noruega, Henrik Ibsen (1828 – 1906).

Das últimas décadas do século XIX e início do século XX, nas tendências do Realismo/Naturalismo, na cena teatral, citamos Eugene Scribe (1791-1861), nome associado à *pièce bien faite*, (peça bem feita), Alexandre Dumas Filho (1824 - 1895), Emile Augier (1820 - 1889) e André Antoine, do *Théâtre Libre* (Teatro Livre) e ainda Henrik Ibsen (1828 - 1906), cuja contribuição ao teatro ocidental é, sem dúvida, muito relevante, ao lado do sueco August Strindberg (1849 - 1912) e do dramaturgo inglês George Bernard Shaw (1856 - 1950). Na encenação realista do Teatro de Arte de Moscou, destacam-se Liev Tolstoi (1828 – 1910), Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881), Nikolai Gogol (1809 – 1852), Ivan Turguêniev (1818 – 1883), Alexander Pushkin (1799 – 1837) e Anton Tchekov (1860 – 1904). O estadunidense Eugene O’Neill (1888 - 1953) é uma referência importante das raízes do Realismo na América do Norte.

Do século XX ao XXI, continuam à frente vozes de autoria masculina, a exemplo de Erwin Piscator (1893-1966), Luigi Pirandello (1880-1947), Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), Eugène Ionesco (1909-1994), Samuel Beckett (1906-1993), Arthur Adamov (1908-1970), Jean Genet (1910-1986), Fernando Arrabal (1932-), Peter Weiss (1916-1982), Bertolt Brecht (1898-1956), Antonin Artaud (1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925-) e Arthur Miller (1915-2005).

No Brasil - do teatro jesuítico às primeiras décadas do século XX - é quase nula a produção de autoria feminina. Somente iremos encontrar a representatividade de vozes femininas na cena brasileira, praticamente, após os anos 1950, com Renata Pallottini (1931 -), Hilda Hilst (1930 - 2004), Leilah Assunção (1943 -), Consuelo de Castro (1946 - 2016), Maria Adelaide Amaral (1942 -), Maria Jacintha (1906 - 1994), Edla Van Stein (1936 - 2018), Marta Góes 1953 -), Isis Maria Pereira de Azevedo Baião, (-), Clarice Niskier (1959 -), Denise Stoklos (1950 -), entre outras tantas que não têm textos acessíveis, o que demonstra a importância de estudo da dramaturgia de autoria feminina no Brasil. É sabido que houve – e há mulheres – escrevendo durante a longa trajetória do teatro ocidental. Mas esses nomes ou foram apagados ou relegados ao esquecimento, seja pelas dificuldades encontradas para realizar seu trabalho, seja pela intenção escancarada de vedar-lhes espaço.

Simone de Beauvoir, na obra *O Segundo Sexo* (1970), debate o papel a que a mulher foi historicamente relegada pelo patriarcado: o de segundo sexo, de menor importância, aquele que não produz nem pensa nada que tenha relevância. Talvez por isso a escrita da mulher, não só no campo dramático, tenha sido tão menosprezada. Nunca como hoje vemos nomes de mulheres figurando com tanto destaque em todas as áreas. Mas ainda há um longo caminho em busca da verdadeira equidade.

Refletimos que se, há uma necessidade de falar sobre dramaturgia feminina, há também a necessidade de conhecer essa dramaturgia. E aí um paradoxo interessante se apresenta. Apesar de, hoje, termos uma lista enorme de mulheres escrevendo para teatro, poucos são os textos que estão

publicados ou que aparecem no palco. É um fenômeno interessante de se observar, num tempo em que tudo está na rede, mas o fato é que as dramaturgas da atualidade não publicam mais seus textos nem em meios físicos nem virtuais, talvez para não correrem o risco de apropriação indébita de sua arte, o que, infelizmente, é corrente em nossos dias ou ainda, em comentário informal feito pela autora Lígia Souza Oliveira, para forçar o mercado a publicar obras de autoria feminina. Mas o assunto merece ser investigado com mais calma para verificar os reais motivos dessa recusa em publicar suas obras.

Algumas dramaturgas estão preferindo o trabalho coletivo de construção de textos e, talvez por isso, prefiram não publicar em seu nome um texto que consideram somente em parte seu. Outras não se interessam mesmo pela publicação. O fato é que a obra dessas autoras não está em lugar nenhum, a não ser na montagem teatral a que se destinam. E, como muitas delas permanecem inéditas, o trabalho de garimpo faz-se necessário para conhecer suas obras.

Tem-se como objetivo, analisar os discursos presentes nas obras teatrais das autoras que compõem o *corpus* da pesquisa. Interessa verificar e refletir sobre o que falam, como falam e para quem falam. Principalmente, analisar como falam elas sobre questões especificamente femininas como a maternidade, por exemplo, e quais estratégias estéticas lançam mão para tal. Distanciando o mais possível do discurso masculino sobre as mesmas questões, já que a visão masculina – ainda que seja a mais bem-intencionada – está impregnada do domínio patriarcal secular que rege as sociedades. E – que não nos enganemos – esse discurso também está presente, ainda hoje, nas produções de autoria feminina, mesmo que inconscientemente.

Diante dessas considerações foram selecionadas autoras que se posicionam firmemente diante da condição social da mulher e diante da mulher que escreve para teatro. Como embasamento principal, temos as obras de Elza Cunha de Vincenzo, *Um teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992), que aborda a produção feminina na dramaturgia e nos palcos nacionais no período compreendido como da modernidade no teatro, de 1960 a 1990. Também as reflexões de Jean-Pierre Ryngaert, em sua obra *Ler o teatro contemporâneo* (1998), nos ajuda a entender como se dá a escrita do texto teatral contemporâneo, com suas especificidades, moldadas às rupturas propostas pelo estilo. Ryngaert nos fala ainda que os textos contemporâneos são “os que não se revelam facilmente ao ato de leitura, que resistem ao resumo rápido das programações publicadas nas revistas e solicitam do leitor uma verdadeira cooperação para que o sentido emerja” (RYNGAERT, 1998). Ainda como aporte teórico, a obra de Anne Ubersfeld, *Para ler o teatro* (2005), completa o panorama de conceitos que serão utilizados para a análise das obras.

A obra de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1970), localiza a questão feminista na história da mulher e do mundo, trazendo uma reflexão profunda sobre o papel da mesma em sociedade. O estudo ainda está permeado, neste sentido, pelas reflexões de bell hooks, *O feminismo é para todo*

mundo (2018), Angela Davis, *Mulheres, raça e classe* (2016) que, embora estejam falando sobre a realidade americana, ainda assim nos ajudam a compreender como os movimentos feministas se organizam e como veem a inserção da mulher numa sociedade patriarcal. São fundamentais às nossas reflexões o ensaio *Pode o subalterno falar?* (2016), de Gayatri Spivak, e a obra *Problemas de gênero - feminismo e subversão da identidade* (2003), de Judith Butler. Outras obras a exemplo da produção de Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), Renata Pallottini (1988), Heloísa Buarque de Hollanda (2019), Djamila Ribeiro (2016), Mary Del Priore (1997), Mirla Cisne (2015), Céli Regina Jardim Pinto (2003), e Carla Cristina Garcia (2011), nos dão uma abordagem crítica do movimento feminista de um modo geral e específico, no Brasil. A obra *O que é lugar de fala?* (2016), de Djamila Ribeiro, por exemplo, é esclarecedora do lugar em que a mulher esteve e está no panorama social em que vivemos e como podemos, nós mulheres, encontrar nosso lugar de fala no mundo. Assim como a obra de Mary Del Priore, *História das mulheres no Brasil* (1997) que traça uma trajetória do papel da mulher brasileira, desde a colonização até os dias atuais.

A dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres. Uma leitura mais atenta de obras de história do teatro brasileiro como o *Panorama do Teatro Brasileiro* (2001) e *Moderna dramaturgia brasileira* (2010), de Sábato Magaldi, as coletâneas de ensaios críticos de Décio de Almeida Prado e sua obra *O Teatro Brasileiro Moderno* (2009), e mesmo os levantamentos e estudos especiais sobre a atividade teatral de entidades como o TBC ou de grupos como o Arena e o Oficina, enquanto nos revela a presença constante e marcante de atrizes, nos leva a concluir pela quase ausência de autoras. Uma pobreza que parece, aliás, “comum à dramaturgia universal” (VINCENZO, 1992, p. XVI).

Embora Vincenzo tente unir as autoras pelo viés do feminismo, não há referências explícitas na obra delas, ainda que, no discurso interior do texto, as premissas feministas estejam presentes. A autora relaciona o surgimento dessas dramaturgas a dois fatos: “o movimento global que conduz à individualização da mulher e a modernização do Brasil” (VINCENZO, 1992, p. XVI). Nesse bojo, a autora consegue relacionar a obra dessas dramaturgas ao feminismo, na medida em que são reivindicadoras de um lugar da mulher na sociedade. É importante registrar que Vincenzo não aborda o movimento dramático surgido mais recentemente, até mesmo porque a obra foi lançada em 1992.

Com relação a estudos de crítica teatral produzidos por mulheres, é importante destacar as pesquisas de Iná Camargo Costa com *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), *Sinta o drama* (1998), *Nenhuma lágrima: teatro épico em perspectiva* (2012), entre outros estudos relevantes para o teatro nacional e estrangeiro, uma voz feminina na crítica teatral.

Na expectativa de abarcar a escrita dramática mais recente e suas implicações na cena contemporânea, além da pesquisa bibliográfica, realizamos um levantamento em bancos de Teses e Dissertações da CAPES, selecionando o último quadriênio em Programas de Pós-graduação da área

de Letras e também das Artes Cênicas, visando investigar a presença de pesquisas ou a ausência delas sobre a temática deste estudo. Neste sentido, o Banco de Teses e Dissertações da Capes e revistas de estudos em Artes Cênicas como a *Urdimento* (UDESC), *Criação e Crítica* (USP), *Aspas* (USP), *Arte da Cena* (UFG), *Cena* (UFRGS), *Sala Preta* (USP) dentre outros, forneceram material que contribui para este estudo. Citamos as pesquisas do Professor Diógenes André Vieira Maciel (2018), sobre a dramaturgia moderna de Lourdes Ramalho e os estudos do Professor André Luís Gomes (2003/2004) sobre a dramaturgia de Clarice Lispector, além dos estudos da Professora Lourdes Kaminski Alves (2012, 2020) sobre a dramaturgia de Dias Gomes, mais especificamente o estudo da peça *As Primícias*, como também, seus estudos sobre o ensaísmo crítico escrito por mulheres no Brasil e mais recentemente, estudos sobre a obra de Grace Passô.

Vale destacar ainda os estudos de Alice Rache Fonseca (2005), sobre o diálogo entre as dramaturgas Maria da Cunha e Vera Karam, bem como as de Fernanda da Silva Moreno (2013), sobre a representação do feminino em Consuelo de Castro. Já, Laura Castro Araújo (2009) se debruça sobre a trajetória de Maria Adelaide Amaral, entre a dramaturgia e a televisão, enquanto Marise Rodrigues (2019) fala sobre a presença de Maria Jachinta na dramaturgia brasileira.

Dos bancos de Dissertação e Teses mais recentes, citamos alguns trabalhos que se voltam a refletir sobre teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. A Dissertação intitulada “Autoescrituras performativas: do diário à cena”, de Janaína Fontes Leite, defendida no Programa de Pós-graduação da USP, Escola de Comunicações e Artes, em 2014, por exemplo, apresenta um estudo sobre formas de autorrepresentação e escrita autobiográfica na cena teatral contemporânea. Reflete, ainda, sobre a vertente "documental", como "teatros do real", experiências em que os intérpretes em cena assumem a perspectiva autobiográfica.

O levantamento mostra diversas autoras de textos teatrais sendo estudadas, contudo, a pesquisa por teses e dissertações sobre dramaturgia de autoria feminina, tanto no Brasil quanto no Paraná, ainda apresenta poucos registros com este tema específico. Destacamos que há mais teses e dissertações sobre dramaturgia contemporânea, autoficção no teatro, caminhos e descaminhos do texto teatral na atualidade e procedimentos e práticas dos novos autores dramáticos.

Constata-se, pois, que a pesquisa sobre o texto dramático de autoria feminina no Paraná é uma necessidade que se faz urgente para entender as temáticas, a estrutura, o foco, a abordagem artística destes textos, sobre o que as autoras estão propondo para a cena, inseridas no contexto de teatro contemporâneo e pós-dramático, bem como realizar um levantamento destes textos, reunindo-os e disponibilizando-os para futuras pesquisas e alargamento de seus estudos na posteridade, sendo esta uma das proposições da presente dissertação.

Pouco se fala do texto teatral escrito por mulheres no contexto nacional, embora algumas dramaturgas estejam conseguindo se destacar no cenário, com textos que refletem a estrutura do teatro

contemporâneo, com suas quebras, estados, seres ficcionais, quadros, escrita de si, subjetividades e mundos interiores. Mas, falando-se do Estado do Paraná, fora do âmbito da capital, pouquíssimas autoras têm seus textos conhecidos ou mesmo encenados. Esta realidade instiga o aprofundamento da pesquisa, já que num levantamento prévio realizado e com o auxílio precioso do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR -, verificou-se um montante de trinta e duas autoras, algumas com textos nunca montados, outras com montagens regulares, outras ainda com textos publicados mas inéditos no palco, e outras com apenas um texto escrito até agora.

Quanto a especificidades e qualidades cênicas dos textos, abordaremos mais adiante. Basta dizer, no momento, que a busca de escrita da maioria das autoras pesquisadas reflete um olhar feminino muito particular sobre temas recorrentes na dramaturgia, mas também lançam um olhar feminino, amparado pela subjetividade do lugar da mulher na sociedade, sobre temas atuais e problemáticas de nossa “sociedade líquida” – para citar a conhecida expressão utilizada por Zigmunt Bauman em suas obras acerca de modos de ser e de compreender o mundo que já não dão conta das subjetividades contemporâneas. Embora o autor não seja objeto de estudo desta pesquisa, pudemos enxergar no que se apresenta nas obras das autoras estudadas, características levantadas por ele sobre a liquidez e rapidez das informações e relações humanas na atualidade.

Na pesquisa realizada em bancos de dados da CAPES e nas revistas já citadas, encontramos temas como o lugar de fala da mulher na sociedade, o lugar de fala da autora de teatro, a imagem histórica da mulher e do seu papel na história e nos tempos contemporâneos, o ativismo feminista, a linguagem artística como programa de luta, a busca do lírico, a performatividade, a busca pelo seu espaço enquanto mulher autora dramática, estudo de autoras do passado na busca de compreender a trajetória dramatúrgica até os textos de autoria feminina de hoje, entre outros. Essas leituras também contribuem para nossas reflexões sobre a dramaturgia escrita por mulheres e a cena contemporânea no Brasil e, em específico, no Paraná.

Para dar conta da proposta alinhavada para a presente dissertação, a mesma articula-se em três partes, sendo: Parte I, intitulada O COMEÇO DE TUDO – A TOCA DO COELHO - apresenta um memorial da atriz e pesquisadora de Artes Cênicas, com a trajetória cênica, enfatizando os pontos importantes dessa trajetória como artista, corroborando seu interesse na área dramatúrgica. A Parte II, denominada O TEXTO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO: UMA ESCRITURA DA FALTA – trata sobre as visões de autores como Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann e a brasileira Sílvia Fernandes sobre o estatuto do texto teatral contemporâneo, as crises pelas quais passou e suas características. Aqui são apresentadas reflexões com base em textos dramatúrgicos escritos por mulheres em âmbito nacional, cujas temáticas dialogam com os objetivos desta pesquisa. Por fim, a Parte III, intitulada DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE: TEMAS E TONALIDADES CÊNICAS, volta-se para o estudo sobre a dramaturgia produzida por

mulheres, nas últimas décadas, no Estado do Paraná, temáticas e formas de escrita dramática sob o olhar crítico e criativo dessas mulheres.

Espera-se com esta pesquisa contribuir com o levantamento e estudo de dramaturgia no Estado do Paraná, bem como com a visibilidade das dramaturgas que a produzem, enfatizando a qualidade e a importância de suas criações para o panorama teatral em âmbito estadual. Esta pesquisa também pretende ser útil a pesquisadores brasileiros sobre a produção textual para teatro na contemporaneidade, na medida em que se propõe a reunir o maior número possível de nomes de dramaturgas que estejam escrevendo na atualidade, bem como a divulgação de seus textos, por meio de plataformas virtuais, para fomentar a montagem e disseminação de suas ideias nos palcos estaduais e nacionais.

PARTE I

O COMEÇO DE TUDO – A TOCA DO COELHO

(O palco ilumina-se pelo sol de verão. A cortina se abre e, vinda do fundo da cena, parecendo distraída e aborrecida, uma menina de treze anos dirige-se para o foco central, enquanto ouvimos sons de vozes e música ao fundo. Ela ainda não os ouve, com o pensamento longe, em alguma coisa importante que a deixa com a expressão ao mesmo tempo preocupada e aborrecida. Ela aproxima-se mais da boca de cena e então ouve os sons. Presta atenção e algo naquilo a impele a ir em direção à fonte sonora. Ela desvia os passos e é atraída para a porta do auditório da escola. Para na porta entreaberta e espia para dentro. Podemos ver sua expressão que é um misto de surpresa, admiração, encantamento e êxtase)

Era uma vez uma menina de treze anos que tomou contato pela primeira vez com a linguagem do Teatro, no auditório da escola em que estudava, numa tarde enfadonha e modorrenta do verão tropical, enquanto andava a passos indecisos, com a cabeça atulhada de perguntas a serem respondidas para um trabalho escolar. Sim, bem que poderíamos começar por esse começo. Assim como a Alice de Lewis Carroll, a nossa personagem também protagoniza um encontro que mudará sua vida para sempre. E a analogia é ainda mais significativa quando penso que Alice estava “sonhando” todo o País das Maravilhas, enquanto eu sonhava com algo que fosse maior e mais colorido do que a minha própria vida, às voltas com a adolescência, a necessidade de trabalhar para ajudar em casa, as responsabilidades filiais, um amadurecimento precoce que abortaria boa parte de minhas experiências ainda não vividas de adolescente para jogar-me direto no mundo dos adultos. Tudo começa aí, aos treze anos, numa tarde ensolarada e quente, em que eu estava profundamente aborrecida por ter que ir ao colégio fazer um trabalho para o primeiro ano do ensino médio. Não lembro mais que trabalho era nem para que matéria. Mas lembro-me muito bem da cena que vivi.

Mas vamos começar de um outro começo

Vinda de uma família humilde, de pouquíssimas posses, nunca tive uma biblioteca em casa. Em verdade, só fui ter o meu primeiro livro – aquele que pude chamar de meu – aos dez anos, quando ganhei um concurso em sala de aula para quem atingisse a maior nota bimestral. Não, não foi na disciplina de Português, foi em Inglês. Embora eu tenha minhas restrições com esse tipo de concurso,

que não leva em consideração as condições em que o aluno adquiriu a nota (pôde estudar mais, tem mais condições financeiras, tem estímulo da família, não tem nenhum tipo de restrição educacional, etc.). À época, eu e minha irmã – com muito sacrifício financeiro de minha mãe - fazíamos curso particular em uma instituição renomadíssima da cidade onde morávamos e, portanto, tinha mais vantagens sobre meus coleguinhas de turma. O que faz da minha conquista em si um fato não relevante, já que estava em vantagem sobre eles. Mas o que é importante aqui é o prêmio: um livro de literatura da Coleção Vagalume, chamado “*O caso da borboleta Atíria*”, uma história de ficção sobre uma borboleta que é atacada por outra de sua espécie, somente por ser mais graciosa. Bem ao gosto daquela idade em que eu estava. E é importante também registrar a minha reação imediata – como, aliás, a de qualquer criança da minha idade, ainda hoje, não acostumada a ver a leitura como importante, desestimulada desde cedo pela obrigatoriedade da leitura em sala de aula – de decepção velada com o presente. Não sei se a professora chegou a perceber, mas, minha curiosidade e ansiedade de criança esperavam algo mais, digamos, divertido: um jogo ou algo do gênero. Mal sabia eu onde aquele pequeno livro iria me trazer.

De momento, não dei muita importância ao livrinho e o “joguei” sobre os materiais escolares em casa. Mas a curiosidade fez o seu trabalho e, em poucos dias, estava abrindo as primeiras páginas. E um mundo novo se descortinou na minha frente, como se algo muito precioso tivesse sido encontrado ou reencontrado. Claro que não estou dizendo que nunca havia lido histórias e livros antes. Por obrigação, para tarefas escolares, sim. Mas aquele, um presente, todinho meu, que eu podia olhar, ler, tocar, ainda com cheirinho de novo, era um deleite. Não era frequentadora assídua de bibliotecas e leitura não era hábito em minha família. Portanto, aquele livro, presente por mérito – um mérito contestável - começou a despertar em mim uma comichãozinha esquisita que, depois, transformou-se numa avidez sem tamanho. “*O caso da borboleta Atíria*” jogou o pó de pirlimpimpim sobre minha cabeça e transformou-me na leitora que sou hoje.

Em muitos sentidos, os dois relatos – a descoberta da leitura e a do teatro – têm muito que ver um com o outro. Ter-me tornado leitora voraz, despertando visão crítica de mundo, está inevitavelmente ligado a esse primeiro livro. Ter-me tornado uma artista de teatro, apaixonada pela palavra e o uso da palavra em cena, tem muito que ver com esse despertar de leitora. A toca do coelho, onde eu continuava a cair, ia mostrando suas características e montando o panorama de base para o caminho que eu percorreria como artista de teatro.

(E então, feitas as devidas apresentações, a menina sai de cena para preparar-se para o resto de toda a sua vida)

Caminhando e cantando e seguindo a canção

Escola. Trabalho. Casa. Escola. TEATRO. Casa. Trabalho. Casa. Escola. TEATRO... Durante muitos anos, o caminho percorrido seguiu uma linearidade quase tchekhoviana. O tempo passava, a menina crescia, as oportunidades teatrais surgiam e iam embora com a mesma rapidez. Nada de novo, nada de extraordinário, nada de surpreendente. Mas, como um bom drama tchekhoviano, algo fervia por baixo do marasmo, algo latente estava pulsando logo abaixo da superfície lisa do lago. Era a identidade artística tomando forma, se delineando aos poucos e tomando conta de seu lugar de direito.

Ao longo da caminhada, foi surgindo a artista de teatro: atriz, diretora, dramaturga, encenadora, roteirista, ensaiadora, professora e cantora. A palavra dita, a palavra escrita, a palavra contada, a palavra cantada. Herança do amor pela literatura, despertado na infância, o amor pela palavra-ação, característica do diálogo teatral, é o primeiro motivador desta pesquisa. O Teatro ensinou-me tudo o que sei em relação à emissão vocal, modulação, dicção, entonação, articulação e ênfase. E também sobre interpretação, subtexto, narração, vocalidade, construção de sentido, expressão. Ensinou-me a respeitar um texto, aproximar-me dele e apropriar-me do seu sentido para melhor emití-lo.

(O tempo passa)

Falemos um pouco sobre “falar” um texto

Muitos são os fatores que levam um ator a não dizer bem o seu texto. Sempre tive uma grande preocupação em relação à minha própria emissão vocal no teatro. Sou de uma geração em que os professores ainda nos faziam decorar poesias e ler textos em voz alta em sala de aula, para que exercitássemos a língua portuguesa. E mesmo com a preocupação de alguns deles com a compreensão, com a interpretação dos textos, poucos foram os que se aprofundaram nisso. Em resumo, não foi na escola que aprendi a interpretar um texto, foi no exercício de atriz.

O texto dramático exige do ator uma imersão muito maior do que o texto narrativo, já que este, geralmente, dá um panorama mais amplo, que permite ao leitor mergulhar na história – pelo menos em uma primeira impressão – mais facilmente. O texto dramático – no qual a ação concentra-se, basicamente, toda na fala dos personagens – não explana detalhadamente os dados e é preciso fazer um esforço maior na procura de seu sentido e das situações postas. Portanto, para acessar um texto teatral, é preciso que o leitor/ator esteja atento e procure, não raro, referências fora do texto para

compreendê-lo o mais integralmente possível. Esse é um caminho que todo leitor de qualquer texto deve fazer, mas que, para o leitor/ator, precisa ser mais aprofundado, já que esse tipo de texto entrega poucas informações e todas estão, invariavelmente, no diálogo travado entre as personagens.

Quando se trata de texto dramático contemporâneo, essas necessidades aprofundam-se, pois, cada vez menos dados são “dados” ao leitor/ator e este deve procurar cada vez mais referenciais que o ajudem a “destrinchar” o texto.

E que tem a ver a toca do coelho com isso tudo?

Quando entrei naquela tarde no colégio, uma tarde quente de verão, para realizar um trabalho para não sei que disciplina, na biblioteca da escola, um som estranho chamou-me a atenção. O saguão, àquela hora, estava vazio, pois todas as turmas estavam em sala de aula, e pude ouvir nitidamente o som que vinha do auditório, localizado ao fundo do pátio coberto. Imediatamente, desviei a rota e, ao invés de dirigir-me à biblioteca para realizar a pesquisa, fui direto para lá, movida por uma curiosidade natural e ao mesmo tempo, nova.

Eram grunhidos, sons guturais, vocalizações, melodias ininteligíveis. Tudo acompanhado por uma música alta, que vibrava eletronicamente, saída de algum aparelho, e de uma voz forte e decidida que dava comandos. A curiosidade dos meus treze anos falou mais alto e fui até a porta entreaberta para espiar o que acontecia. Quando enfiei a cabeça pela porta, vi adolescentes se mexendo em vários sentidos, embalados pela tal música, emitindo sons, alguns de olhos fechados, outros completamente embebidos pela “vivência”. Era um exercício de sensibilização, desses em que a turma deixa-se levar pela sensação que a música lhe traz e reage a esse estímulo. O que me impressionou mais foi que “aquilo” impactou-me sobremaneira. Era como se eu tivesse que estar lá, no meio deles, fazendo exatamente aquelas coisas.

Uma emoção, que eu não sabia definir, tomou conta de mim e arrepiou-me dos pés à cabeça. Foi mais como uma eletricidade que percorre o corpo quando entramos em contato com alguma coisa que nos soa estranhamente familiar. Não pude deixar de me sentir imediatamente atraída para aquilo. Já havia visto peças de teatro, já havia feito encenações dentro de sala de aula, mas aquilo era diferente. Havia ali uma energia pulsante que nunca mais me deixaria desde então. E hoje, sempre que tenho dúvidas sobre o que estou fazendo, busco aquela primeira sensação e ela vem inteira, impulsionando-me para frente e para cima. Ali, parada na porta do auditório, olhando aquelas pessoas movendo-se e emitindo sons ininteligíveis, algo se rompeu dentro de mim, como se a casca de alguma coisa há muito

adormecida tivesse, finalmente, se rasgado. Pronto. Ali estava o bichinho do Teatro a me picar. Era uma sensação de já ter estado naquela situação, de já ter feito algo parecido, de pertencer àquele lugar.

Teatro nunca foi uma alternativa em minha casa, nem pela diversão. Os pouquíssimos contatos que havia tido com a arte teatral não foram consistentes a ponto de despertar meu interesse. Foi somente naquele momento, naquele preciso momento, perdido no tempo e no espaço da minha vida adolescente, que o Teatro entrou definitivamente em meu coração, como se estivesse regressando a um lar aquecido e terno. Quando olhei pela fresta da porta, senti-me como se mergulhasse em um mundo completamente novo, embora tivesse a nítida sensação de que pertencia àquele lugar. Como se estivesse mergulhando em uma toca de coelho profunda e não encontrasse chão para firmar os pés, embora todas as imagens que me assaltavam fossem extremamente prazerosas e emocionantes. À época eu ainda não havia lido “*Alice no país das maravilhas*”, mas é uma analogia exata do que vivi naquela tarde, em alguns pequenos instantes, vendo a primeira aula de teatro da minha vida.

(Passagem de tempo. A luz muda)

Durante um tempo, frequentei as tardes teatrais na escola, feliz por poder participar daquilo. Mas logo, o sonho dourado da arte foi suplantado pelo pesadelo aterrador do capitalismo e da necessidade. Para ajudar em casa, comecei a trabalhar. Fui estudar à noite e o sonho foi adiado. Lá se foram as aulas matutinas, os encontros de teatro no auditório da escola à tarde e até mesmo a biblioteca, onde me refugiava e devorava todos os livros que encontrava pela frente, já não tinha tempo de frequentar. Trabalhava durante o dia e estudava à noite. Foi como se um balde de água fria tivesse sido jogado sobre mim, com pedras de gelo como souvenir. Doeu muito ter que deixar a minha vida de adolescente para entrar, definitivamente, no mundo dos adultos. E, com isso, deixar para trás o Teatro.

Mas quem, como eu, foi fisgado, não consegue se afastar. Havia um bichinho mordiscando-me por dentro a partir de então. E foi impossível não estar por perto de qualquer ação teatral que ocorresse na cidade.

E depois?

Foi durante o curso de Pedagogia, na UNIOESTE, que ingressei no TUCCA – Teatro Universitário do Campus de Cascavel, comandado à época por Neuri Mossmann, profissional maravilhoso, diretor competentíssimo, pessoa de grande conhecimento, com quem aprendi toda a base teatral que levaria para a vida. Foi na época do TUCCA que aprendi que teatro só se faz em grupo, que todos devem se

envolver numa produção, que teatro de grupo é entrega e eventual sacrifício de todos, que teatro amador é compromisso e trabalho pessoal, que é preciso muito estudo e muito trabalho para chegar a um resultado minimamente satisfatório para elenco e público. Neuri Mossmann ensinou-me o sentido da palavra “artista”. Devo a ele toda a base de minha formação enquanto atriz e professora de teatro.

Com o TUCCA realizei trabalhos importantes dos quais lembro com muito carinho, como “*A Padaria*”, de Bertolt Brecht e “*Rasga Coração*”, de Oduvaldo Vianna Filho. Foi a época mais produtiva e fecunda da minha juventude. Foi com o grupo que aprendi a atuar, improvisar, compor, estudar, criar e me dedicar com afinco. Fazíamos de tudo: desde os figurinos até o cenário, desde a iluminação até a maquiagem. As reuniões eram aos finais de semana, portanto, não atrapalhavam o trabalho nem os estudos. Eram quatro, cinco, oito horas de ensaio. Uma rotina que rendia muito conhecimento.

Foi neste período que entendi e me apaixonei por Bertolt Brecht, o dramaturgo e diretor alemão que mudaria minha vida artística e será para sempre um dos meus grandes ícones no teatro. Foi estudando os textos de Brecht que ampliei minha consciência crítica de mundo, minhas visões sobre o viver em sociedade, minhas concepções sobre o ser humano e nossas falhas de caráter. Foi estudando o distanciamento de Brecht que comecei a entender melhor a maquinaria do teatro, suas formas e possibilidades. Foi encenando Brecht que acendi a chama da crítica social, presente em todos os momentos da minha vida.

(Sonoplastia)

O teatro rondava minha vida e não queria ir embora, não obstante todas as circunstâncias estivessem contribuindo para que eu o abandonasse por completo, havia anos. Nunca desisti. Nem ele de mim, creio. Antes de ir fazer faculdade, sempre fui uma pessoa interessada em teatro, estudiosa e buscadora. Mas vivendo numa cidade onde as bibliotecas principais – Municipal e UNIOESTE – não continham livros significativos sobre a arte teatral, ficava complicado para uma pessoa de origem humilde e que precisou sempre trabalhar para sobreviver e ajudar em casa, se instruir. Na época era difícil e caro encomendar livros e não tínhamos computador nem internet em casa.

Assim, eu li tudo o que havia disponível, mas quando cheguei a Curitiba para fazer faculdade de Artes Cênicas, percebi o mundo que ainda me faltava para alcançar o mínimo de conhecimento na área. O mínimo para que eu pudesse me considerar uma aspirante à atriz. Assim, devorei livros, peças, dissertações, artigos, textos teóricos. Assisti tudo o que podia – e que fosse de graça – no Festival de

Teatro de Curitiba e durante o restante do ano assistia palestras, experimentos, vivências, aulas, fazia oficinas e workshops para absorver mais conteúdo.

Mas calma! Ainda faltam algumas informações importantes

O sonho era bem nítido: fazer faculdade de Artes Cênicas em algum lugar do Brasil. Tentei dois vestibulares para o curso, um em Santa Maria e outro em Porto Alegre, os dois no Rio Grande do Sul, ficando de fora por pouco. E então, tudo aconteceu muito rapidamente. Sempre fui uma atriz de talento mediano, mas o que me diferenciava era o afincamento pelo trabalho, a disciplina, a organização e a responsabilidade que tinha com tudo, principalmente com meus estudos de Teatro. Há quem diga que o Teatro é um sacerdócio. Para mim, era e sempre foi e sempre será mais do que isso: é a minha vida.

(Passagem de tempo. Luz ambientando o passado)

Uma tarde, estava em casa, calor intenso, desanimada – entediada, como a Alice, de Carroll - quando um colega de elenco do TUCCA apareceu dizendo que estava indo fazer o vestibular da FAP, hoje UNESPAR. Isso foi em fins de 2003. As inscrições acabavam no dia seguinte e eu, que estava desempregada à época, não tinha como custear inscrição e duas viagens de ida e volta até Curitiba. Neste ponto, a personagem mais importante da minha vida entra em cena de maneira decisiva e surpreendente. Acompanhando minha trajetória, já tendo passado por um curso superior e desistido, sem ânimo para qualquer outro oferecido na cidade, e entendendo finalmente que eu precisava seguir minhas aspirações, minha mãe estendeu-me uma mão preciosa. Mais uma das infinitas que estendeu e vem estendendo durante toda a minha vida. Mesmo contra seus princípios morais (“teatro é coisa de gente desocupada”), custeou minha inscrição, minha ida a Curitiba para realizar a primeira fase do vestibular e depois, quando passei na primeira fase e fui morar lá, sustentou-me durante um longo período para que eu pudesse frequentar as aulas.

Dentre as pessoas que preciso agradecer eternamente em minha vida, em primeiro lugar está minha mãe, cujo amor por mim passou por cima da ojeriza que ela sentia pelo ambiente teatral e ajudou-me a ingressar no curso de Artes Cênicas, somente porque era um sonho meu. Como eu disse bem antes, minha família não tem condições financeiras confortáveis, então, para que a minha mãe conseguisse me bancar era preciso que alguns sacrifícios fossem feitos. E sou imensamente grata por isso.

A responsabilidade de ser a melhor profissional que posso ser, felizmente, sempre norteou a minha carreira. E espero que continue norteando. O senso de responsabilidade é o que me tornou uma profissional dedicada, uma professora preocupada com a individualidade artística de cada aluno, uma pessoa preocupada com a ética, tanto na vida como na arte. Queria estudar Artes Cênicas, queria fazer uma faculdade, queria poder travar conhecimentos com pessoas mais bem preparadas. Sentia que o tempo passava rápido demais e não podia perdê-lo mais.

Enfim, a faculdade dos sonhos. Ou nem tanto

Tive professores fantásticos em quatro anos de FAP. Professores que me ensinaram o valor do trabalho concentrado, que mostraram-me o panorama do teatro contemporâneo – pelo qual apaixonei-me depois de ter embirado com ele - e que, principalmente, instigaram-me para os estudos teóricos da arte de atuar. Também conheci, na época da faculdade, o que é o mercado de Artes Cênicas, como é trabalhar em companhias profissionais. Acostumada com o teatro de grupo, em que todos fazem tudo, demorei para me acostumar a não poder dar muitos palpites na encenação. Mesmo assim, foi um período de aprendizado para tornar-me a professora/diretora que viria a ser depois. A faculdade não foi um mar de rosas. Mas ensinou-me muito.

Durante o período de formação superior, fui estagiária de dois programas que, juntos, delinearão os caminhos que seguiria depois de formada: o da docência em Artes Cênicas e o de pesquisadora do uso da palavra em cena. O primeiro foi o estágio na Escola Livre de Teatro, na cidade de São José dos Pinhais, onde tomei contato com a docência pela primeira vez, de forma mais profissional, e pude corrigir e implementar práticas que pudessem auxiliar os alunos a absorver o conteúdo aplicado. Aprendi muito sobre teatro de bonecos e sobre confecção de materiais teatrais. Foi lá também que tomei contato com a arte da contação de histórias. Também foi aí que me apaixonei de vez pela História do Teatro, disciplina que viria a lecionar alguns anos mais tarde.

Em 2006 e 2007, estagiei na Fundação Cultural de Curitiba, no extinto Programa de Incentivo à Leitura, juntamente com outros colegas de área e também de outras áreas como Letras e Artes Visuais, em que desenvolvíamos ações de incentivo à leitura a serem apresentadas nas bibliotecas da FCC e em escolas. Foi nesse período que surgiu o gérmen da contadora de histórias e da mediadora de leitura, atividades que adoro desenvolver. Escolhíamos um texto, estudávamos o autor e sua obra, e então pensávamos em como poderíamos apresentar aquela obra da maneira mais dinâmica e interessante possível, sem descaracterizar o texto e dando sempre prioridade ao livro. Realizamos vários trabalhos interessantes misturando música, poesia, imagens, teatro, repente, painéis pintados, livros

confeccionados à mão, canto, declamação, artes manuais, etc. Foi uma época muito produtiva, em que também aprendi a dar importância ao texto bem dito, bem falado, bem interpretado, seja ele de teatro ou não.

Existem muitas formas de contar histórias, mas eu sempre gostei da cara limpa, sem maquiagem nem muitos adereços, dando ênfase e importância à palavra bem interpretada. Era o método que utilizava também nas mediações de leitura, para públicos mais velhos, levando textos que eram de interesse do público-alvo a ser atingido: às vezes obras para adolescentes, às vezes poesia, às vezes textos mais cômicos ou mais sérios, dependendo da instituição ou grupo atendido. Na modalidade de mediação de leitura, medie textos para ensino médio em escolas, passando por adolescentes em situação de risco e de medidas socioeducativas, até CAPS AD (para adictos em drogas e álcool). Alguns episódios dessas experiências ficaram marcados na memória. Crianças, adolescentes e até adultos que, depois da minha intervenção, interessavam-se em saber mais sobre leitura, sobre o texto ou o autor. Olhos que brilhavam ouvindo-me, questionamentos interessantes que surgiam depois, comentários os mais diversos. Conforme os objetivos da mediação, sempre deixei livre para as impressões do público, sem ditar regras nem modos de leitura engessados. Então, surgiam as mais variadas leituras do texto, do conteúdo, da mensagem, conforme as experiências da pessoa que havia ouvido. O fato de ser atriz ajudou muito na interpretação vocal dos textos, criando um panorama auditivo que envolvia os participantes na história contada. Isso tanto em contações de história quanto em mediações.

E depois de formada?

Depois da formação em Artes Cênicas, assumi, por contratação, entre 2007 e 2008, a Biblioteca do Terminal do Pinheirinho, coordenando-a por um breve período e realizando contações de história e mediações de leitura em escolas e bibliotecas. Aprimorei a arte de encantar pela palavra neste período, experiência que levei para a sala de aula do curso técnico da Cena Hum Academia de Artes Cênicas, alguns anos depois. A Estação da Leitura era uma biblioteca pequena, em formato oval, imitando uma estação tubo, cujo nome também fazia referência ao transporte público de Curitiba. Os usuários podiam emprestar livros enquanto estivessem indo para o trabalho ou retornando dele, indo para escola, fazer compras ou qualquer outra atividade em que tivessem que utilizar o transporte público no referido terminal. A rotatividade era excelente e os horários de pico eram os mais movimentados. Não havia espaço para que as pessoas permanecessem no local, lendo, mas o acervo era de excelente qualidade, com obras clássicas da literatura e também muitos lançamentos, em proporções e exposição de modo a não privilegiar nem um nem outro.

Bem, para falar desse período, preciso lembrar que não consegui ingressar nem formar nenhum grupo durante a faculdade, como é comum acontecer, porque enfrentei uma depressão severíssima no segundo ano, quase perdendo-o. Em virtude das características da doença – profundamente incapacitante, em alguns casos – saí da faculdade sem nenhuma perspectiva de trabalho na área. Então, ingressei no PSS – Processo Seletivo Simplificado, para dar aulas de Artes em escolas estaduais da região de Curitiba. Foi um período muito difícil que culminou de maneira catastrófica no campo pessoal.

Segue a procissão

Em meados de 2012, recuperada e estabilizada, ingressei como professora de teatro na Cena Hum Academia de Artes Cênicas, grande escola da área em Curitiba. Foram os cinco anos mais felizes e trabalhosos da minha vida. Mas também os cinco anos em que o reconhecimento da qualidade do meu trabalho fez-me querer alçar voos mais altos. Dava aulas, inicialmente, para turmas de adolescentes, crianças e adultos, em cursos livres. Depois, com a implantação do Curso Técnico, passei a dar aulas de Interpretação, Análise Dramatúrgica e História do Teatro. Coordenei uma revista de publicação virtual de Artes Cênicas, implantei o Festival Sete Cenas, que possibilitava o exercício de direção e escrita dramatúrgica aos alunos da escola, além de comandar o setor de acervos. Também participei de trabalhos profissionais em montagens da própria produtora Cena Hum e também em companhias da cidade.

Em 2017, retornei a Cascavel e tenho realizado algumas ações pontuais na área de Artes Cênicas, colaborando com entidades escolares, Orquestra Sinfônica e outros órgãos. Em 2019 o Curso Técnico de Teatro do Colégio Eleodoro Ébano Pereira, que esteve fechado durante dois anos, reabre depois de uma insistência junto ao Núcleo de Educação, encabeçada por mim e com o apoio da comunidade cascavelense. Coordenando o curso, tenho me esforçado para que a excelência da qualidade de ensino oferecida aos alunos possa contribuir para a formação de uma consciência artística na cidade que contemple não só o fazer arte como o fruir arte, numa perspectiva de formação de público também. Além disso, mantenho turmas particulares, aos finais de semana, onde trabalho os fundamentos da arte teatral para iniciantes.

Com vocês, uma atriz que também é professora

Meus alunos sempre foram individualidades que têm tempos e necessidades diferentes. Cada um precisa de coisas diferentes para se desenvolver e eu preparo as aulas pensando em quais exercícios

são os mais adequados para cada um deles. Mesmo quando tive turmas enormes, com mais de vinte alunos, esse sempre foi o diferencial do meu trabalho como professora. Meus alunos sempre tiveram nome, cara, corpo e personalidade. E eu sempre me empenhei para dar o melhor da vivência teatral para cada um deles enquanto indivíduo inserido em uma coletividade.

Quando ingressei no Programa de Mestrado e Doutorado em Letras da UNIOESTE, tive meu projeto acolhido por minha orientadora, que motivou-me a escrever este memorial, como ponto de partida a pesquisar dramaturgia feminina paranaense contemporânea. Assim, refletindo sobre as aulas que ministrei sobre Análise Dramatúrgica na Cena Hum Academia de Artes Cênicas, em Curitiba, e que venho ministrando no Curso Técnico em Teatro, do Colégio Estadual Eleodoro Ébano Pereira, em Cascavel, do qual também sou coordenadora, sobre as dificuldades encontradas pelos alunos em interpretar um texto, sobre os questionamentos de conteúdo dos mesmos, realizei as adequações ao projeto de pesquisa. Pensei nas alunas que encontravam nos textos clássicos apenas personagens femininas que não representavam a busca da mulher contemporânea por uma equidade social. Foi durante as aulas, em direções de textos escritos, em sua maioria, por homens, que encontrei o mote para uma pesquisa sobre a fala e o lugar de fala dessa mulher que, hoje, escreve para teatro. E também da fala e do lugar de fala da personagem feminina de teatro. Registro também a contribuição das disciplinas do Programa e das leituras orientadas que confluem para este estudo.

Nesse contexto, a pesquisa toma corpo. Neste momento importante, em que a emancipação da mulher, mais do que nunca, precisa ser discutida e implementada, em que a igualdade entre homens e mulheres precisa da participação efetiva dos homens na luta, em meio ao início da Quarta Onda feminista em que o englobamento de vários setores minoritários da sociedade se faz imprescindível, nada mais oportuno do que falar sobre o que as mulheres de hoje, de agora, estão falando. A dramaturgia sempre foi, mesmo quando ainda era somente um campo exclusivamente masculino, um lugar de denúncia e de debate sobre as questões sociais. Agora, mais do que nunca, faz-se necessário ampliar a audição para a voz de componentes da sociedade historicamente marginalizados e subjugados, silenciados e vilipendiados: as mulheres.

Esta pesquisa tem a especial finalidade de dar voz ao texto produzido por essas mulheres da contemporaneidade, que encontram já um espaço, mesmo que exíguo, para expressar seus pensamentos, e analisar esses discursos pelo viés de um feminismo inclusivo, que abarque múltiplos setores da sociedade, identificando, inclusive, no próprio discurso da mulher, as pegadas machistas que, porventura, ainda persistam.

A professora de Teatro que sou, mais que a atriz, preocupa-se com os rumos da educação teatral no país e é por isso que pretendo investigar os discursos e as falas presentes nos textos dessas dramaturgas da atualidade, para verificar até que ponto esses discursos estão indo ao encontro da emancipação da mulher, já que o texto teatral também tem a função de debater questões sociais. Interessa-me, enquanto professora/atriz de Teatro, investigar até que ponto o discurso machista e patriarcal ainda persiste e ter elementos de debate com minhas alunas – e alunos também – para que possamos transcender esse discurso rumo a um novo debate.

PARTE II

O TEXTO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO: UMA ESCRITURA DA FALTA

Jean- Pierre Ryngaert (1998) chama a atenção para a urgência no sentido do texto como um dos entraves na compreensão da dramaturgia contemporânea, enfatizando que o sentido não é uma necessidade no texto dramático da atualidade, pois não é uma contação de histórias e, portanto, prescinde de enredo. Feito muito mais de imagens, símbolos e de lacunas, o texto contemporâneo se coloca num lugar de absorção, muito mais do que de compreensão, como um quebra-cabeças em que estão “obrigatoriamente”, segundo o autor, faltando peças. Uma escrita que expõe suas ausências para criar sentidos, excitando o imaginário.

Ainda sobre a possibilidade de um texto dramático contemporâneo ser hermético ou ilegível, o autor chama atenção para a exigência desses textos em tomar tempo e aprofundamento por parte do leitor, já que não estão escritos de forma acessível ao rápido entendimento nem encadeados de forma a entender-se o enredo com facilidade, “na maior parte do tempo deveremos renunciar às macroestruturas que ajudam a compreender um texto, às vezes rápido demais, em sua totalidade e construir a partir do “quase nada” que nos é dado” (RYNGAERT, 1998, p. 28). Discussões como a perda da narrativa unificadora e o gosto pelo fragmento, permeiam a dramaturgia contemporânea, revelando a quebra de paradigmas estabelecidos para o texto teatral desde a tragédia grega, permeando toda a história da dramaturgia até a chegada do movimento realista, que desemboca no movimento contemporâneo, onde as leis de *ação, tempo e lugar* – que, ademais, já vinham sendo quebradas ao longo da história da dramaturgia, por autores como Shakespeare, por exemplo – já não fazem mais sentido para uma dramaturgia do fragmento, do quadro, do subjetivo, da autoficção, muito característicos do texto teatral contemporâneo.

Na produção dramatúrgica contemporânea de modo geral, é possível encontrar textos cuja unidade foge completamente dos padrões tradicionais, a ponto de parecer não ter nenhuma, como parece ser o caso de *Psicose 4h48* (2000), de Sarah Kane, em que tanto a unidade quanto a dimensão de tempo é desconstruída, criando um ambiente sem data, sem local, sem informações seguras que nos levem ao entendimento total do conteúdo apresentado, lançando-nos – como leitores e espectadores – num limbo que só faz sentido na compreensão da totalidade da obra. Neste sentido, ainda, podemos citar – para falar de textos escritos por mulheres – das criações de Angelica Liddell como *A falsa suicida* (2000), em que a autora revisita a personagem Ofélia, de Hamlet, numa perspectiva contemporânea, colocando-a dentro de uma cabine de *peep-show*, em diálogos dolorosos e com alto

teor feminista, com Horácio. No Brasil, podemos citar o trabalho de escritura de Grace Passô e as imagens produzidas por ela para contemplar dramas pessoais e sociais, através da mistura e do diálogo com outras artes, como a audiovisual e a performance. Em sua obra *Por Elise* (2012b), que teve sua estreia no Teatro José Maria Santos, em Curitiba, Paraná, a autora e encenadora faz chover abacates no palco enquanto a personagem narra para a plateia, falando de como sempre imaginou a cena. Lidar com situações insólitas como esta faz parte da busca por novas formas de falar no palco contemporâneo e estão presentes na maioria das encenações de textos na atualidade.

Segundo Peter Szondi (2011), em sua obra *Teoria do drama moderno*, o “drama” – aqui entendido como “apenas uma determinada forma de literatura teatral” (SZONDI, 2011, p. 21) – enfrentou várias crises desde a instituição das três regras aristotélicas – espaço, tempo e ação – até o encontro de novas fórmulas, no teatro moderno, para escapar às amarras que essas leis impunham ao formato dramático e encontrar uma nova dialética entre forma e conteúdo. Como exemplo dessa trajetória, Szondi utiliza obras escritas por dramaturgos importantes na história da dramaturgia mundial como Ibsen, Tchekov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, para nos dar um panorama de como essas transformações ocorreram e como desembocam nas novas buscas que surgiram a partir do início do século XX.

O conceito de drama não se vincula à história, porém, apenas em seu conteúdo, mas igualmente em sua origem. Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema. Assim, o drama é concebido aqui à luz do que hoje é interdita e seu conceito compreende já um momento do questionamento pela possibilidade do drama moderno. (SZONDI, 2011, p. 21)

O autor nos apresenta aqui o conceito de drama a que eram obrigados a se enquadrar os autores dramáticos, respeitando as leis impostas pela *Poética*, de Aristóteles, e traça uma trajetória dessas impossibilidades, tracejando as conquistas e retrocessos promovidos por eles em busca de uma dramaturgia que fugisse da fórmula sujeito-objeto, endereçando-se para novas buscas do “como dizer” no teatro moderno. Aquilo de que Szondi fala é do caráter mutante inerente ao drama, ao texto teatral, ao fazer teatral, que se modifica conforme a trajetória histórica humana, e precisa se modificar para atender a novas premissas que já não são mais atendidas pelas premissas anteriores.

Szondi situa o nascimento do drama no Renascimento, quando o homem e as relações humanas passam a ser o centro da encenação. Saindo do mundo medieval, em que Deus e a religião eram o centro de todas as expressões artísticas, o Renascimento traz a possibilidade de rompimento com as estruturas clássicas e a origem de uma nova maneira de se fazer dramaturgia: tudo passa a estar presente no diálogo.

A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz. (SZONDI, 2011, p. 24)

Este caráter do drama fechado em si mesmo, nascido no período renascentista, muda toda a perspectiva sobre o texto teatral e os modos de encenação destes textos. Se o diálogo é a expressão por excelência, a partir da exclusão da épica, então, tudo tem que estar na fala da personagem e tudo se realiza no drama por este embate de falas. Para Szondi (2011), o drama, depois de escrito e entregue à encenação, não pertence mais ao autor, estando sujeito às novas visões que podem ter os encenadores sobre sua obra, porque ela não reflete quem é o autor, só responde ao que é o ambiente do drama. Assim, o drama não é a voz do autor, nem conversa com o público. Este, preso na posição de “vedor”, não interage com o drama, mas, em contrapartida, tudo o que é dito em cena, pela dramaturgia, pela fala, pelo diálogo, representa o público assistente. A concepção de drama apresentada por Szondi já não faz mais sentido no teatro contemporâneo, onde a busca dos autores integra a plateia, mesmo de fora da cena, dentro do ambiente representado como parte integrante do drama.

O tempo do drama é o presente. Por isso, Szondi afirma a impossibilidade de um fato histórico ser apresentado como dramático. Ele afirma que este será sempre do domínio da épica, não da dramaturgia, que exige estar no presente, sem fazer alusões ou narrativas que remetem ao passado, o que forçosamente acontece com todo “drama histórico”. “No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes” (SZONDI, 2011, p. 27). E este é o ponto nevrálgico das reflexões do autor em relação à crise do drama, pois, segundo ele, muitas das tentativas de quebrar com a hegemonia do drama enquanto forma dialética entre sujeito e objeto, resultaram numa epicização da dramaturgia, afastando-a de seu caráter dramático.

Neste sentido, cada um dos autores citados por ele, à sua maneira e conforme as necessidades surgidas no sentido de criar uma nova maneira de colocar o drama, rompeu com a tradição da peça bem feita, do drama clássico, fechado em si mesmo, na busca de renovar ou inovar a escrita dramática. Szondi reflete a partir da dramaturgia moderna, por exemplo que:

Em Ibsen, o passado reina em lugar do presente. O que se tematiza não é um acontecimento passado, mas o passado ele mesmo, como passado rememorado que continua a agir internamente. Do mesmo modo, o âmbito inter-humano é também desalojado pelo que se dá no *interior* do homem. A vida ativa no presente cede nos dramas de Tchekov à vida sonhadora na lembrança e na utopia. O acontecimento se torna acidental e o diálogo, a forma de interlocução humana no drama, vira abrigo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o âmbito das relações humanas é ou suprimido ou passa a ser visto através da lente subjetiva de um Eu central. Essa interiorização faz com que o tempo “real” do-presente perca sua supremacia: passado e presente confluem um no outro, o presente que se exterioriza evocando o passado rememorado. No âmbito inter-humano, os acontecimentos se reduzem a uma série

de encontros que não passam de marcos externos daquilo que propriamente acontece: a transformação interna. O *drame statique* de Maeterlinck dispensa a ação. Diante da morte, à qual ele unicamente se dedica, as diferenças entre os homens também desaparecem e, com elas, o conflito entre eles. Põe-se em face da morte um grupo anônimo de homens cegos e atônitos. Por fim, a dramaturgia social de Hauptmann retrata a vida entre os homens pela determinidade que é exterior a eles: as condições político-econômicas. A uniformidade ditada por elas suprime a unicidade do momento presente; este é também o que passou e o que virá. A ação dá lugar àquilo que a condiciona, fazendo dos homens vítimas impotentes. (SZONDI, 2011, p. 77 e 78)

Diante dessas considerações, o autor inicia uma análise da “crise do drama”, exemplificando estratégias cênicas dos dramaturgos da modernidade para resolver a questão da confrontação com a tríade aristotélica. É então que, em fins do século XIX e início do XX, segundo o autor, que começamos a ver esse rompimento acontecer com maior força entre as obras dos autores citados. A tríade é relativizada e a contradição interna do drama moderno se evidencia. Os autores citados tentam, de diversas maneiras, resolver seus problemas da forma dramática, mas, segundo Szondi, só Tchekov consegue solucionar “o problema de como expor a impossibilidade do diálogo na forma dramática dialógica ao introduzir uma personagem mouca que dá vazão a uma conversa de surdos” (SZONDI, 2011, p. 80). Mas ainda assim, Tchekov não chega a romper totalmente com o estatuto do drama, encontrando apenas estratégias para passar por cima, ou antes, ao largo das regras impostas, não sendo suas conquistas senão o princípio da renovação que virá.

No que Szondi (2011, p. 88) chama de “tentativas de salvação”, vemos os autores debatendo-se com heróis populares, sustentando uma relação inter-humana, no naturalismo; a “peça de conversação”, onde predomina o diálogo que se converte em monólogos ou em sede monológica da recordação; a “peça em um ato”, que preconiza um modo não só quantitativo mas também qualitativo de abordar o drama, no modo em que transcorre a ação, apresentando situações-limite; o existencialismo, buscando a volta de um classicismo em que o homem confirma a sua liberdade ao se decidir por uma situação e vincular-se a ela; e a “dramaturgia do eu” ou o “drama de estações”, de que foi expoente August Strindberg, que procurava uma forma dramática do homem alienado, só e subjetivo.

A partir dessas considerações, Szondi passa a analisar as iniciativas de autores que enveredam por buscas de um novo modo de fazer dramaturgia que exploda com as convenções do drama e apresente um novo panorama de possibilidades de criação dramática. Neste sentido, temos as iniciativas de Piscator, com seu teatro político, que culmina nas transformações do “teatro épico” de Brecht¹ no teatro alemão, voltado às questões sociais. Em suma, o que Brecht tenta instituir é um teatro épico “não-aristotélico”, tendo como pano de fundo a ação que o palco, agora, narra. Neste pano de fundo,

¹ De acordo com Iná Costa “quando o Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Brecht é finalmente incorporado ao teatro brasileiro. [...] Aqui temos um nó: o que foi resultado crítico – no sentido de apontar os limites – dos experimentos de agitprop (teatro de Brecht), aqui no Brasil está na origem da nossa principal experiência de agitprop. Isso, sim, é que é ideia fora do lugar.” (COSTA, 2012, p. 121-122)

o jogo cênico se dá nas relações problemáticas entre os homens. No lugar da meta a ser atingida, entra em cena o se deter e refletir. Para Brecht, seu teatro épico é “[...] o autoestranhamento do homem, para quem o próprio ser social tornou-se objetivo [...] a contraposição épica entre sujeito e objeto entra, portanto, na modalidade do que é científico e pedagógico” (SZONDI, 2011, p. 120).

Por seu turno, Bruckner propõe um adensamento formal de temas enquanto Pirandello demonstra a impossibilidade de concretização do drama, em peças como *Seis personagens em busca de um autor*, em que, ao colocar seis personagens que um autor supostamente recusou, em cena, sendo interpretadas por atores (teatro dentro do teatro), Pirandello dá um golpe fatal na forma dramática. Como diz Szondi,

Contra a profissão de fé da forma dramática, que toma o diálogo e a ação – justamente no que eles têm de definitivo – como expressão adequada da existência humana, Pirandello vê neles uma limitação intolerável e deletéria da diversidade infinita da vida interior. (SZONDI, 2011, p. 130)

Uma espécie de “autoexposição” do drama que Pirandello leva às últimas consequências quando coloca suas personagens vivendo a impossibilidade de viver, por meio dos atores de uma companhia teatral.

Szondi (2011) também trata sobre o “monólogo interior”, utilizado por Eugene O’Neill, exemplificando com sua peça *Strange Interlude*, falando do uso dos apartes em cena, que nesta obra, constituem a base de sua forma, retirando das falas o encadeamento dos diálogos e transformando-as em solilóquios que só podem ser encadeados pela existência de um eu épico que fala lado a lado com o diálogo. Na acepção de Szondi em Thornton Wilder, o eu épico é analisado como diretor de cena e suas “inovações formais procuram libertar a herança tcheckoviana de suas contradições e conduzi-la à forma adequada para além da forma dramática” (SZONDI, 2011, p. 135). Wilder fez isso explicitando a figura de um narrador, introduzindo-o em cena como diretor de cena em sua obra *Nossa cidade*. A relação sujeito-objeto está fora da relação entre as personagens, porque é uma relação entre o narrador épico (diretor) com seu objeto (as personagens). Em lugar da ação dramática entra a narrativa cênica, que segue a ordem definida pelo diretor de cena, o que dá à encenação um caráter de suspensão que antecede o que virá mais tarde com a utilização de quadros independentes no teatro contemporâneo. O diretor de cena é responsável por organizar o todo formal e expor as relações inter-humanas da peça.

Já em Arthur Miller, a recordação é o que rompe com a forma dramática, quando o autor consegue implantar “o vir a ser da temática épica no interior da forma dramática” (SZONDI, 2011, p. 148). Fica claro para Miller que, em sua primeira obra, *Todos eram meus filhos*,

[...] a contradição entre o passado rememorado no plano temático e o presente temporal e espacial que é postulado na forma dramática, a necessidade daí resultante de motivar a análise em uma ação inventada com esse objetivo e, por fim, a incoerência desse segundo acontecimento dominar a cena enquanto a ‘ação’ propriamente dita permanece relegada às confissões dos personagens. (SZONDI, 2011, p. 149)

A contradição precisava ser resolvida. Ainda na interpretação de Szondi (2011, p. 149), na obra *A morte de um caixeiro viajante* (1949), Miller tenta escapar dessas contradições, abdicando à “análise travestida de ação.”

Consegue-se agora a exposição do passado tal como ele se manifesta na vida: por sua própria vontade na *memorie involontaire* [...]. Com isso ele continua sendo, ao mesmo tempo, uma vivência subjetiva e, na análise comum, não cria pontes fictícias entre homens que ele mantivera separados por toda uma vida. Na temática do presente entra em lugar da ação inter-humana [...], o estado psíquico de um indivíduo que sucumbe ao império da recordação. (SZONDI, 2011, p. 149)

E é assim que a personagem central da peça rememora seu passado, vivenciando-o no presente, sem interferir na ação do restante da peça quando essas memórias e as personagens de seu passado surgem somente a ele, presentificando o passado de várias pessoas mas apenas para a consciência de uma única: Willy Lomann.

As considerações que Szondi apresenta sobre a crise do drama traçam uma trajetória que nos mostra como os autores dramáticos tentaram solucionar os problemas colocados pela forma aristotélica – considerada como a forma ideal do drama – diante de um mundo em constante transformação, onde essa forma não respondia mais a questões impostas pelas mudanças da história. E mais, tentando encontrar formas novas de dizer no palco que fossem ao encontro das rupturas que fizeram, sem enfraquecer a linguagem da cena e sem retirar o caráter teatral da dramaturgia. Neste sentido, a crise do drama, apresentada por Szondi, não se soluciona. Foram encontradas novas maneiras de dizer, mas as problemáticas referentes à forma épica que invade a cena, tornando-a historicizada, ainda permanecem por algum tempo pairando sobre o palco.

Para tentar responder à modernização dramática, Jean-Pierre Sarrazac, em sua obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), já na introdução, atualiza as questões apontadas por Szondi (2011) e tece a crítica a este, referente à visão de Szondi de que só o teatro épico, de Bertolt Brecht, seria capaz de responder à crise instaurada no drama do século XIX. Para Sarrazac, o teatro épico não é o único a conseguir responder a essa crise de forma satisfatória, já que, segundo ele, os autores da mesma época conseguem fazê-lo em outros moldes, não considerados por Szondi. Assim, o autor pretende corrigir e ampliar as considerações de Szondi já que entre sua obra e a dele estão mais de cinquenta anos de história.

Na acepção de Sarrazac (2012), a crise que se instala na dramaturgia do final do século XIX é uma “resposta à novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade” (SARRAZAC, 2012, p. 16). E essas novas relações se instalam pelo signo da *separação*. O homem dividido, despeçado e fragmentado de todas as instâncias que o envolvem socialmente. Uma separação moral, social, psicológica e metafísica que o faz estar “pregado num passado que o puxa para o fundo” (SARRAZAC, 2012, p. 16). A forma do drama, surgida no Renascimento, então, não responde mais ao mundo moderno e contemporâneo e os autores dramáticos precisam procurar novas saídas para confrontar este novo mundo que surge, buscando novas formas de engendrar o drama. As leis aristotélicas – ação, tempo e lugar – já não cabem mais para o novo drama que está surgindo e é preciso procurar uma nova interação entre sujeito e objeto.

Para Sarrazac, é possível ser épico e dramático ao mesmo tempo e o que se constitui um erro na perspectiva szondiana, torna-se um campo repleto de possibilidades em sua perspectiva e na dos autores que compõem o *Léxico*. Dramaturgos como Strindberg, por exemplo, sob essa ótica, abrem caminho para uma nova dramaturgia,

[...] para todas essas peças que serão, ao mesmo tempo, um jogo – épico – sobre os homens, um jogo – dramático – dos homens entre si e um jogo – lírico – em que cada homem, cada sujeito exala sua própria subjetividade. (SARRAZAC, 2012, p. 19).

Ou seja, na perspectiva do autor e dos autores que compõem a obra, o movimento dramático que surge das rupturas do final do século XIX, inaugura uma nova forma de ver o drama e uma nova forma de escrever para teatro, ancoradas em outros quesitos que não mais o enquadramento dentro das regras aristotélicas. Um novo drama que coloca o homem no centro das atenções e discute problemas subjetivos de uma nova forma; que não mais responde ao formato fechado do drama anterior. Neste sentido, a obra de Sarrazac e seus colaboradores nos coloca num panorama de possibilidades e nos apresenta uma nova maneira de pensar o drama – e a escrita dramática – de forma a promover a mudança de perspectiva em relação aos textos produzidos a partir de então.

Pretendendo ir além das ideias de Szondi, quando abandona o teatro épico como o fim a ser alcançado, a obra de Sarrazac defende o “proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados” (SARRAZAC, 2012, p. 21), principalmente o objeto “dramático” e a subjetividade que, para ele e seus colaboradores, se torna o ponto crucial das novas formas de ver o drama a partir de então.

Sarrazac, assim como Szondi, enfatiza a importância de autores como Ibsen, Strindberg, Tchekcov, Heiner Muller e Bertold Brecht para a renovação do drama no século XIX, mas pondera que é preciso abandonar a ideia de que o teatro épico é um fim a ser alcançado, propondo uma reavaliação dessa premissa em direção da compreensão do drama diante de uma perspectiva nova. Para ele,

a dramaturgia de hoje esforça-se por conjugar a relação catastrófica do sujeito com o outro e consigo mesmo em relação com o mundo, a sociedade e o cosmo. Portanto,

[...] a crise do drama não pode mais ser concebida e representada hoje como um processo dialético no qual, mediante um período de transição e experiências formais, o drama antigo terminaria por engendrar – numa fusão neo-hegeliana forma-conteúdo – teatro épico moderno. (SARRAZAC, 2012, p. 21 e 22).

De modo que, para o autor, não faz mais sentido considerar o teatro épico como única saída para a ruptura do texto dramático na busca por novas formas de dizer em cena. Sem desmerecer o conceito de “crise”, abordado por Szondi, o autor considera que é preciso ir além desse conceito, ampliando-o em direção de uma “crise sem fim”, que possibilite o olhar em direção a buscas que procurem responder essa crise de outras formas que não o engessamento dentro de leis de escrita, fundadas e observadas até então.

Para tanto, o autor defende o conceito de *rapsódia*, para dar conta das formas mais livres de escrita do drama e reemancipá-lo de sua “maldição”, o drama “canônico”, objetivando levá-lo ao que ele chama de drama “não-canônico”, um drama que tenha condições de solucionar as várias crises instauradas, utilizando novas formas de ver o ato dramático e a dramaturgia. O conceito de *rapsódia*, descrito na obra, corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, “costura ou ajusta cânticos”. A figura do rapsodo, então, corresponde a um “costurador” que reúne o que está rasgado e despedaçado, juntando-os. Essa noção se desprende imediatamente ligada ao abandono do domínio do épico. A rapsódia, como “mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica” (SARRAZAC, 2012, p. 127), constrói um “teatro dos possíveis”, no qual coexistem e se somam os contrários, no qual tudo é colocado sob o signo da polifonia. O trabalho do autor-rapsodo, então seria o de cerzir, engendrando nas escritas contemporâneas a estrutura de uma “montagem dinâmica”. No drama contemporâneo, está em jogo a instauração de um teatro que está em busca perpétua, que nunca se basta, que se reinventa e é reinventado constantemente, na busca do recomeço.

Estas estratégias são exploradas na dramaturgia de Grace Passô, “autora disposta a correr riscos artísticos”, tal como reflete Lourdes Kaminski Alves (2020, p. 203). A pesquisadora analisa elementos relativos à rapsódia e a formas do silêncio na obra da dramaturga brasileira Grace Passô, apontando, na análise das peças *Amores Surdos* (2012a) e *Por Elise* (2012b), aspectos do pós-dramático, ao modo proposto por Hans-Thies Lehmann (2007). Alves discute a dramaturgia de Grace Passô como uma produção que se integra ao teatro da contemporaneidade, à virada performática aliada ao campo dos estudos comparados entre literatura e dramaturgia.

De modo que retomamos Hans-Thies Lehmann, em sua obra *O teatro pós-dramático* (2007), que nos apresenta as práticas teatrais de um novo teatro, já não mais respondido pela prática do modelo contemporâneo, mas, segundo o autor, ainda inserida em seu contexto. O que Lehmann propõe com a obra é uma reflexão sobre o novo teatro que vem sendo feito nos últimos anos, quebrando com regras estabelecidas pela prática do teatro contemporâneo e abrindo as fronteiras intermediárias, transformando a cena teatral numa receptora e transformadora de outras linguagens para benefício do próprio teatro.

No prólogo da obra, o autor faz uma afirmação polêmica: “O teatro não mais constitui um meio de comunicação de massa. Torna-se cada vez mais ridículo negar obstinadamente esse fato e mais urgente refletir sobre ele” (LEHMANN, 2007, p. 17). Talvez com essa afirmação, Lehmann queira falar sobre um teatro que entrou em decadência nos últimos anos, não atendendo mais os anseios do público e muito menos os avanços tecnológicos que a humanidade atinge cada vez mais rápido, diante de uma sociedade que consome cada vez mais passivamente imagens e ideias. E ainda no prólogo, pergunta quais novas possibilidades de pensamento e representação para a encenação podem advir a partir de agora. O autor mesmo responde que é preciso “desenvolver uma lógica estética do novo teatro” (LEHMANN, 2007, p. 21). Mas que novo teatro é esse?

O autor nos dá algumas pistas que fornecem um direcionamento de onde ele está querendo chegar quando cunha o termo para este teatro, feito entre os anos 1970 e 1990, que não mais responde às regras da tradição vinda antes dele, querendo encontrar uma nova forma de responder aos questionamentos artísticos da arte teatral. Segundo o autor, o teatro denominado pós-dramático é

[...] um teatro que se vê impelido a atuar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia. (LEHMANN, 2007, p. 31 e 32)

Para tentar esclarecer essas afirmações, o autor dá o exemplo do que se convencionou chamar de “pós-brechtiano”, que constitui o modo do fazer teatral vindo depois do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, mas que deve muitas de suas premissas ao trabalho deste, sem anulá-lo ou negá-lo, supondo mesmo a continuidade de práticas exercidas pelo encenador e que continuaram vigorando no avanço em direção às técnicas contemporâneas. Lehmann também afirma que a ideia de pós-dramático está ligada à ideia de teatro experimental, mas alerta para o reducionismo do termo “experimental”, explicando que, no caso do pós-dramático, refere-se a estar “disposto a correr riscos artísticos” (LEHMANN, 2007, p. 37). O autor descreve como as iniciativas do teatro pós-dramático se configuram como experimentações, unindo diversas áreas de conhecimento numa empreitada

artística, misturando linguagens antes impensáveis para o campo teatral, configurando, muitas vezes, uma incompreensibilidade textual, não mais atendendo à fábula, mas a necessidades outras da encenação. “Há teatro sem drama” (LEHMANN, 2007, p. 47), é uma afirmação de Lehmann para o teatro que não responde mais aos modelos analisados por Peter Szondi, por exemplo, em *Teoria do drama moderno*, em que o autor citado não leva em consideração as iniciativas que estão fora do campo dramático do que é considerado teatro. Para o novo teatro, analisado por Lehmann, o texto não é o mais importante, às vezes nem um pouco importante.

O autor cita também as dificuldades que o público em geral tem para apreciar o texto pós-dramático por este não se identificar mais com a tradição do drama, cuja fábula e racionalidade proporcionavam um entendimento mais fácil do que os textos da nova concepção. “Da época pós-clássica à contemporânea o teatro passou por uma série de transformações que, em face dos postulados de unidade, totalidade, reconciliação e sentido, afirmara o direito do disparate, da parcialidade, do absurdo, do feio” (LEHMANN, 2007, p. 69). Em outras palavras, o drama continha em sua própria essência, o não drama. Assim, o teatro pós-dramático “pode ser concebido muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação, de desmontagem, de desagregação no próprio drama” (LEHMANN, 2007, p. 69). Num reconhecimento de que a sua própria existência – a do teatro pós-dramático – é a própria dissociação entre drama e teatro. Isso implica uma mudança não só do texto teatral, mas dos modos de expressão.

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto quando (e se), é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação. (LEHMANN, 2007, p. 75)

A dissociação de que fala o autor entre texto teatral e drama tem início a partir do surgimento de textos e dramaturgos que tentavam responder, através de suas obras, a um teatro que ainda não existia. O teatro de diretor, por exemplo, é um pressuposto do pós-dramático quando a estética deste pesa com mãos de ferro sobre o global da encenação, como é o caso de Bob Wilson. Não é que o texto seja rejeitado, mas é tratado de uma nova forma, buscando, para além da linguagem, uma nova relação que implica o ajuste deste a outros elementos, como os que preveem a intermedialidade característica da cena pós-dramática. Portanto, segundo Lehmann, o texto não é rejeitado, mas não é mais o centro da encenação, não é mais uma prioridade, pois,

[...] não mais está em primeiro plano a questão de saber se e como o teatro ‘corresponde’ adequadamente ao texto que tudo irradia; antes, cabe aos textos responder se e como podem ser um material apropriado para a realização de um projeto teatral. (LEHMANN, 2007, p. 91)

Ou seja, o teatro não é mais o campo do domínio da palavra, do sentido, do gesto somente. Mas antes responde a uma concepção integral, onde o texto é resultado da busca estética e não seu ponto de partida. Segundo Lehmann, o teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas, onde tem-se a impressão de que motivos foram suprimidos na ação central, como a narrativa fabuladora do mundo, a mimese. Todas essas considerações nos levam a uma nova ideia de teatro que pressupõe, já nesse pequeno vislumbre, uma arte feita da junção de outros meios. Sabemos que o teatro sempre se utilizou de outras mídias para teatralizar a obra. Mas o que Lehmann avalia é a implosão de tudo o que conhecemos até então para a construção de um novo teatro, global, sem preconceitos estéticos e que possa trazer para dentro dele tudo o que possa ser transformado em cênico.

O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. Assim, o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos, porém com crescente precisão. (LEHMANN, 2007, p. 115)

A perspectiva do teatro pós-dramático pressupõe que a obra esteja aberta para que possa ser encenada sob uma nova ótica, mais fragmentada e, portanto, diferente das concepções aristotélicas que, mesmo nas práticas contemporâneas, ainda se vê. A concepção aristotélica de texto e encenação é quebrada totalmente, sem deixar nenhum vestígio, e precisa encontrar outros caminhos até o espectador. Caminhos, segundo Lehmann, de liberdade total, sem a qual não é mais possível realizar o feito teatral. Mas não é apenas a busca por um novo texto que importa, mas sim, uma nova perspectiva sobre o tratamento do texto na cena, que torna-se “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2007, p. 143).

Sob essa premissa, podemos inferir que o teatro pós-dramático, que ademais está inserido na tradição do teatro contemporâneo, procura novas formas de fazer teatral sobre outras bases que não a do respeito canônico ao texto e às convencionalidades vindas antes dele. Para isso, o texto teatral também deve se orientar em outras premissas.

O novo texto teatral extrai algumas consequências da situação do espectador privado da ‘segurança’, de seu envolvimento no procedimento real do teatro e no momento teatral: ele investiga quais possibilidades se abrem com o abalo ou a anulação da distância estética remanescente – não só na concepção estética como também no processo real do teatro. O envolvimento corporal, que no teatro *dramático* permanece apenas latente (não é à toa que Szondi descreve o espectador como alguém de mãos atadas), torna-se patente quando a atenção do espectador, em vez de ser induzida para o produto da ilusão, é dirigida à sua posição na sala naquela hora. (LEHMANN, 2007, p. 179)

Aqui já podemos começar a vislumbrar a importância do corpo e da corporeidade do ator em todo o processo de construção de uma estética pós-dramática. E também um novo uso da voz e da vocalidade como instrumento mais de afetação do que de comunicação, mais de contato direto com o público. Outra das premissas abordadas por Lehmann sobre as especificidades do teatro pós-dramático é a participação efetiva do espectador como criador da obra, o que é proporcionado pelo caráter inacabado dessa mesma obra apresentada ao público. Entendamos esse inacabamento como intencional. O teatro apresentado na concepção de esboço, dando a oportunidade ao espectador de sentir sua presença, refletir e contribuir, atentando-se para as ações físicas e a presença dos atores, a exemplo de peças como *Por Elise* (2012b), *Congresso Internacional do Medo* (2012c), *Marcha para Zenturo* (2012d), *Amores Surdos* (2012a), *Mata teu Pai* (2016) e *Vaga Carne* (2018), de Grace Passô.

Mesmo pretendendo fugir do tipo de narrativa que o teatro, até então, pratica, o princípio da narração é um traço essencial do teatro contemporâneo/pós-dramático. Como podemos ver neste trecho de *Vaga Carne*, escrito por Grace Passô:

Companheiros, eu não sou um bicho. Portanto, não posso falar por vocês. Respeito vossas existências, não tenho a prepotência de entendê-los, caros coitados que são, mas vamos tentar dialogar. Vamos. De diferente para diferente. Aprendi como os seres humanos falam, como escutam, que é preciso falar com certeza, assim como estou falando neste momento, para ser ouvida por vocês. Por aleatoriedade, escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou como fêmea. Sei também que vocês têm dificuldade de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar: (PASSÔ, 2018, p. 17)

No trecho em questão, pode-se perceber a urgência da personagem em explicar algo aos que ela chama de “vocês”, como se não fizesse parte daquilo que costumamos chamar de “humano”, utilizando a narração das circunstâncias interiores dela mesma na tentativa de explicar o que vê fora dela. Ela conta, narra, mais do que age.

Retomando Lehmann, “o teatro se torna o lugar de um ato de contar” (2007, p. 185), porque faz parte da premissa mesma de ser teatro que algo esteja sendo contado para alguém. E isso o teatro pós-dramático não nega. Antes, remodela, reposiciona, ressignifica. E, acerca do caráter, muitas vezes, não teatral do teatro pós-dramático, falando sobre como a desconstrução e as novas leituras sobre temas caracterizam os textos e montagens desse movimento, o autor diz que “é dessa via situada entre o pop e a seriedade, mais do que da rotina abalizada da representação dos clássicos, que se podem esperar novas maneiras de lidar com o teatro – e com a literatura” (LEHMANN, 2007, p. 203).

Na produção dramaturgical de Grace Passô, vamos encontrar o texto ensaio, falas improvisadas, aproximação com a realidade, utilização de recursos não teatrais, aproximação e repulsão com as formas tradicionais, espaço partilhado com o público, apresentação e narrativa mais que representação, espectador e ator expostos, liberdade do público, teatro da fala, situação, presença, a

predileção pelo monólogo (mesmo com a utilização do coro, que representa uma única voz). Como no início da peça *Por Elise*, do Grupo Espanca!, autoria de Grace Passô, em que a quebra já se inicia com a colocação das situações para a plateia, numa narração de acontecimentos que, na grafia do texto, está em negrito, como segue, fugindo dos padrões de escrita ao mesmo tempo em que assume a importância daquilo que é dito:

Início. O Recomeço.

A peça não começou.

O ator que interpreta o personagem Funcionário entra em cena. Em silêncio, ele inicia uma seqüência de movimentos de Tai Chi Chuan. Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos De Lagoa? São movimentos que possuem a sabedoria da calma e do equilíbrio que os homens buscam. O equilíbrio que se busca ter nas situações todas: na morte, na vida, em frente a uma criança, a um enfarte no coração.

(Que todas as quedas d'água, atormentadas, deságüem num Lago Sereno e fiquem por lá. Que esse Lago seja uma expressão sincera. De um mundo submerso intenso e misterioso).

Enquanto o ator se movimenta, projeta-se sobre seu quimono branco a apresentação do espetáculo. Os Créditos iniciais. Algo como:

ESPANCA APRESENTA:
POR ELISE

*“E SE VOCÊ TROUXER O SEU LAR,
EU VOU CUIDAR DO SEU JARDIM”* (PASSÔ, 2012b, p. 2)

Neste excerto, do início do texto, a autora antecipa o clima que virá, sem, no entanto, retirar o sabor da expectativa pelos acontecimentos que serão apresentados. A narrativa do que irá acontecer com o Funcionário dirige-se, ao mesmo tempo, para a plateia e para o espaço de cena, evocando oralmente o cenário dos acontecimentos pelas vias da memória. Estas são algumas características do teatro pós-dramático que se contrapõe, segundo Lehmann, ao teatro tradicional feito antes dele que encontramos na dramaturgia de autoria feminina atual.

Mas muitas das premissas que Lehmann atribui ao teatro pós-dramático também estão presentes no que convencionamos chamar de teatro contemporâneo. Então, o que difere um do outro, em essência? Ou antes, podemos dizer que o teatro pós-dramático está dentro do teatro contemporâneo como uma vertente? Sigamos com o autor para tentar desvendar o lugar do pós-dramático dentro do movimento contemporâneo, com foco para a dramaturgia escrita por mulheres, norte de nossa pesquisa.

Outra característica muito presente nos processos pós-dramáticos é a vulnerabilidade. “A vulnerabilidade do processo se torna sua razão de ser e põe em questão as normas do comportamento cotidiano” (LEHMANN, p. 207). Essa afirmação põe em xeque a participação do espectador em cena, que pode tanto contribuir quanto destruir a encenação. Lembremo-nos aqui da performance de Marina Abramovich, *O ritmo*, de 1975, em que ela quase levou um tiro de um dos espectadores justamente porque havia a possibilidade, dada pela proposta de encenação, do uso de uma arma carregada. Essa ação de Abramovich sempre esteve classificada como performance, mas, como veremos adiante, performance e pós-dramático têm muita coisa em comum. Outro exemplo, esse mais atual, é a peça da Cia Brasileira *Projeto Brasil*, da década de 2010, em que em determinado momento os atores saem do palco e vão beijar a plateia na boca, sem aviso prévio, colocando os espectadores em uma presentificação até mesmo incômoda, trazendo-os para dentro da encenação.

Numa tentativa de compreender o que seja esse caráter de encenação do pós-dramático, o autor diz que “o teatro [no pós-dramático] é enfatizado como situação, não como ficção” (LEHMANN, 2007, p. 212). Ora, mas isso a performance e o happening já faziam. O que Lehmann está querendo dizer é que o que sempre chamamos de performance e happening não passa de uma definição errônea para teatro pós-dramático.

O tratamento diferenciado dos signos teatrais acaba por tornar fluidas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência real, como a ‘arte performática’. Recorrendo à noção de ‘arte conceitual’ [...] é possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real [...] que visa ser imediata: *teatro conceitual* [...] Muitas vezes o ator do pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco. (LEHMANN, 2007, p. 223 e 224, grifos do autor)

Para tentar diferenciar a prática performática pura e simples da performance pós-dramática, o autor afirma que ao ator se aplica a atuação complexa e ao performer a atuação simples ou não-atuação. Então, Lehmann nos induz a pensar que o teatro pós-dramático é essencialmente performático mas não no sentido da performance como a conhecemos, de caráter efêmero e pontual. Para o autor, o teatro pós-dramático reivindica “o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado” (LEHMANN, 2007, p. 226). E diz que tudo o que é performance depende de assim ser chamado. Então, não há distinção entre performance e pós-dramático? Respondendo a essa pergunta, Lehmann diz que o teatro precisa deixar de ser oferecido como produto para se tornar comunicação, como intensidade comunicativa. Para isso, o artista do pós-dramático deve aspirar a autotransformação no aqui-agora. Então, para Lehmann, o que caracteriza a principal diferença entre a performance pura e o teatro performático, premissa do teatro pós-dramático é que este, assim como todo teatro, visa transformar o público e a performance visa a

transformação do próprio artista. Embora aquele possa se apropriar de elementos que estão presentes na performance, que, via de regra, sempre esteve ligada às artes visuais mais que ao teatro.

Para Lehmann, o teatro pós-dramático é o teatro da presença. Mas uma presença “oscilante e evanescente”, como falta, como algo que já passou e está sendo “apresentado”. Neste sentido, a presença real do ator, sua respiração, seu ritmo, tomam a frente da representação e criam um elo com a plateia que eleva o momento cênico em acontecimento perene, etéreo, mágico.

Este elemento pode ser visto na peça *Por Elise*, de Grace Passô, na *performance* das personagens do Lixeiro e da Mulher. Enquanto aguarda a equipe que virá recolher seu animal de estimação que precisa ser sacrificado, a Mulher se encontra com o Lixeiro, que está trabalhando nas ruas naquele momento e que sempre está correndo; e o encontro dos dois rende um dos momentos que melhor representa o que Lehmann diz acima:

O Lixeiro está correndo, correndo... entrando e saindo de cena várias vezes, executando sua tarefa de correr, igual fazem os lixeiros que correm atrás de um carro e gritam coisas enquanto trabalham. Ele tem um cotidiano intenso! Movimenta-se com agilidade, conversa em tom mais alto. Seus passos intensos são uma ordem, sem mistificação. Em um só dia ele ocupa muitos espaços, pois as cidades transbordam de ruas.

Entra a Mulher. É o contrário dele, pois está prestes a perder algo que estima.

Se ele é Fé, ela é Emoção. Se ele corre com as pernas, ela anda com o coração.

Lixeiro : (que comenta a mulher) Ô princesa!

Mulher: Que gentileza bruta.

GRITO DOS COLEGAS DE TRABALHO APRESSANDO O LIXEIRO

Mulher: Que cotidiano intenso.

GRITO DOS COLEGAS

Mulher: Você disse o quê?

Lixeiro: O quê?

Mulher: Hã? Nada não.

Lixeiro: Tá perdida?

Mulher: É.

Lixeiro: Você mora por aqui?

Mulher: Numa rua aqui perto.

Lixeiro: E o que foi? Parece perdida.

Mulher: Não.

Lixeiro: Um paraíso perdido.

Mulher: Tem um cigarro?

Lixeiro: Eu não fumo. Mas o que foi? Posso ajudar em alguma coisa?

Mulher: Não...

MULHER CAI. GRITO DOS COLEGAS (PASSÔ, 2012b, p. 3 e 4)

A imagem da corrida do lixeiro em volta da mulher, que permanece parada, se completa com o desencontro entre perguntas e respostas, que só acentua o caráter de acontecimento que a cena evoca. E a alusão à obra *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, feita pela personagem do Lixeiro, ainda acentua o estado de espírito da personagem Mulher, diante dos acontecimentos. A conversa continua e o ritmo, tanto o real quanto o do estado de espírito das personagens, se acentua, até que encontram uma afinação. Neste ponto, a Mulher já entendeu que precisa acompanhar o ritmo do Lixeiro se quiser vivenciar uma nova experiência:

Mulher: Bonito nome. Se escreve com “y”?

Lixeiro: Não, com “w”.

Saem

Lixeiro: E...você tá fugindo de alguma coisa?

Mulher: Posso te perguntar uma coisa? Pra você é simples assim? Você colocou na cabeça que deve correr, e aí você corre e pronto?

Lixeiro: Não sei... Às vezes eu gosto de pensar que aquilo dali é o mar. Só pra criar desejo...

Ele sai.

Mulher: Meu cachorro vai ser sacrificado hoje.

Lixeiro: O quê?

Mulher: Meu cachorro está doente e vai ser sacrificado hoje.

Lixeiro: Então é disso que tá fugindo?

Mulher: Não sei, acho que disso também... (PASSÔ, 2012b, p. 5)

As simbologias estão presentes em cada réplica, enquanto cresce a aproximação por afinidade. Enquanto ela se abre sobre sua dor a um desconhecido que corre o tempo todo, este procura concatenar suas corridas para sempre voltar a ouvi-la.

É fato que o tratamento dado ao texto, no teatro pós-dramático, seja muito diferente daquele de outras vertentes teatrais. O *status* do texto muda, visando a desconstrução, a dessemantização, o não-diálogo, a multiplicidade de vozes e a desagregação de sentidos construídos por uma ótica da não reiteração de verdades absolutas. No pós-dramático, segundo Lehmann, “o texto aparece mais recitado, sendo apresentado mais como material linguístico alheio e estranho do que como texto para papéis” (LEHMANN, 2007, p. 254). Neste sentido, o texto pode ser cambiado a outros usos que não o de comunicar algo e até mesmo não significar nada, servindo apenas como paisagem sonora, por exemplo. Uma multiplicidade de usos e formas que pode até mesmo descaracterizar o texto como história a ser contada.

O teatro pós-dramático opera uma peculiarização mas sobretudo uma *disseminação* das vozes, o que de modo algum se limita aos efeitos sonoros eletrônicos ou outros recursos técnicos. Encontram-se a modulação e a gradação da *voz solo* [...], a concentração *coral* e a *dessacralização* da palavra; a exposição da *physis* das vozes no grito, no gemido, nas vociferações animais, na sua espacialização arquitetônica. Simultaneidade, poliglotismo, coro e ‘árias-gritos’ [...] contribuem para que o texto se torne um libreto semanticamente irrelevante e um espaço sonoro sem limites precisos [...]. Desfazem-se as fronteiras entre a linguagem como expressão da presença viva e a linguagem como material linguístico preestabelecido. (LEHMANN, 2007, p. 257)

Outra característica do pós-dramático, debatida por Lehmann, é a repetição. Esse recurso vem sendo utilizado no teatro contemporâneo e pode ser constatado em muitas montagens mais vanguardistas, mas é considerada pelo autor como típica do pós-dramático. A repetição proporciona a cristalização do tempo, visando a desestruturação e desconstrução da fábula, do significado e da totalidade formal. Podemos ver isso claramente em *Psicose 4h48* (2000), de Sarah Kane, em que a repetição é utilizada para desestabilizar as bases de compreensão do espaço-tempo da peça:

Eu estou triste

Eu sinto que o futuro é sem esperança e que as coisas não podem melhorar

Eu estou cheia e insatisfeita com tudo

Eu sou um completo fracasso como pessoa

Eu sou culpada, estou sendo punida

Eu gostaria de me matar

Eu costumo conseguir chorar mas agora estou além das lágrimas

Eu perdi o interesse em outras pessoas

Eu não consigo tomar decisões

Eu não consigo comer

Eu não consigo dormir

Eu não consigo pensar [...]. (KANE, 2000, p. 3)

A repetição da palavra “eu” é significativa para esta peça e para a obra de Sarah Kane, já que parece ser a procura de uma afirmação do ser dentro de um mundo caótico e sem ordem, tentando delimitar um espaço-tempo próprio em que a individualidade não seja negada. A repetição do termo a cada início de frase cria um ambiente novo na cabeça do leitor/espectador que o remete ao íntimo da personagem, criando uma identificação e proximidade difícil de ser ignorada.

Mas também há velocidade nos processos pós-dramáticos. “Encontram-se aqui alusões à estética do videoclipe, citações da mídia, mistura de presença ao vivo e gravações e a segmentação do tempo teatral à maneira das séries televisivas” (LEHMANN, 2007, p. 314). Não poderia ser diferente em um movimento que quer engendrar em si uma totalidade de possibilidades artísticas ou não em favor da teatralidade. Se o movimento pós-dramático admite a influência de práticas tão diferentes entre si, como vimos anteriormente, também deve levar em consideração o uso da rapidez como forma cênica.

Silvia Fernandes, em sua obra *Teatralidades contemporâneas* (2010), reitera a diversidade da obra teatral contemporânea citando Patrice Pavis, para quem “atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena” e o encenador Richard Schechner, para quem “drama é tudo o que o escritor escreve para a cena” (FERNANDES, 2010, p. 153). Essa alta diversidade na escritura cênica é facilmente constatada. Basta se deter na leitura de dramaturgos e dramaturgas da atualidade e constatar uma enxurrada de influências, mídias, formatos, linguagens, das mais diversas.

Um dos autores da contemporaneidade que gosta de brincar com essas facetas é David Ives. Suas peças estão sempre no limiar entre o teatro e outras linguagens artísticas, embora ainda estejam com os pés bem fincados no drama. Já o encenador Bob Wilson, subverte tudo o que podemos definir como teatral e insere em suas obras elementos que, a princípio, temos dificuldade de entender como teatrais: caminhadas lentíssimas, ao som de uma orquestra e coro, sob luzes frias, um corpo nu e pintado, que se move lentissimamente em direção a um galho de árvore, enquanto ao fundo passam figuras que não conseguimos dar um sentido – mas nem é preciso – para estarem ali, pois parecem não ter uma ligação direta com o que acontece em cena. Tudo isso permeado por imagens projetadas e uma luz etérea que lembra um ambiente de ficção científica, sem que nenhuma palavra – a não ser

o canto do coro – seja pronunciada. Esse é um resumo grosseiro do que acontece em *Adam's Passion* (*A paixão de Adão*) (2015), obra do encenador.

Mas não precisamos ir tão longe. Ísis Baião, dramaturga brasileira que, infelizmente, foi durante muito tempo relegada pela crítica e pelo público, fazendo pouco sucesso, já traz em sua dramaturgia elementos parateatrais que, para a época em que surgiram em sua escrita – os anos 1960 – causaram no mínimo espanto. Baião trabalha com o grotesco e suas peças dependem de recursos que, muitas vezes, parecem estranhos ao ambiente teatral.

A cena teatral de hoje está repleta de elementos que até bem pouco tempo poderiam ser considerados não cênicos como a utilização do texto como paisagem sonora ou a utilização de vídeo como narrativa cênica. Uma das autoras estudadas neste trabalho, Patrícia Kamis, se utiliza desse recurso em suas peças, fazendo disso uma marca de sua linguagem dramática. Em sua obra *Tempestade de Areia* (2009), da qual falaremos mais detidamente adiante, ela se utiliza tanto das marcas sonoras que o texto possibilita quanto da própria forma de escrita do texto, como segue:

nadapáranada

EUSOUAGORA
NÃOIMPORTA
OTUDOQUEEU
PRECISOSER
DEVERIASER
NÃOIMPORTA
DEVERIASER
PRECISOSER
EUSOUAGORA

E mais adiante, na mesma peça:

VOCÊNÃOVAIMEAJUDAR?
NÃOVAIMEAJUDAR?
VAIMEAJUDAR?
MEAJUDAR?
AJUDAR?
AR?

(KAMIS, 2009, 53)

Para procurar entender esse panorama, Sílvia Fernandes discute o conceito de teatralidade de Patrice Pavis, e o de antiteatralidade, de Puchner. Para Pavis, teatralidade “seria aquilo que na representação ou no texto dramático é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2008, p. 372). Para Puchner, antiteatralidade seria todo movimento – que, para ele, tem Brecht como seu precursor – no sentido de produzir uma arte nova que rompa com os preceitos de teatralidade, definidos por Pavis. Segundo Fernandes (2010), o conceito de teatralidade “tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam, em sua produção, e em diferentes graus,

múltiplos enunciadores do discurso teatral”. (FERNANDES, 2010, p. 113). O termo “teatralidade”, então, aplicado às práticas textuais contemporâneas, remete-se a toda escrita dramática plural e polissêmica, que comporta elementos variados e técnicas outras que não primariamente nem necessariamente cênicas. Para Pavis,

[...] o texto cênico é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação de uma gigantesca partitura, em que o espaço, ator, texto verbal, música e demais matérias teatrais traçam figuras, ritmos, organizações formais, cadeias de motivos e atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situação e de ritmo, na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores. (FERNANDES, 2010, p. 116)

O antiteatralismo é, então, todo o movimento teatral que combata a arte do engano, a ilusão cênica, a catarse e todos os artifícios teatrais, presentes na teatralidade, que jogam o espectador dentro da fábula, criada para enleá-lo no universo do imaginário. Para Brecht, esta prática teatral de ilusionismo não faz mais sentido e é por isso que o teatro feito por ele procura se distanciar de tudo o que é, até então, considerado cênico, buscando, inclusive retrabalhar a metamorfose do ator em personagem, dando-lhe novas perspectivas, já não mais de identificação mas, antes, de estranhamento diante da plateia. Segundo Puchner, o movimento antiteatralista, no qual Brecht foi por ele incluído, foi responsável “pela definição de mudanças substantivas no texto dramático, na concepção das personagens e no trabalho do ator”, nesta busca de não ser mais teatral, mas, antes, teatralizado. (FERNANDES, 2010, p. 117). Os antiteatralistas, então, podem ser considerados precursores de uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de “espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade” (FERNANDES, 2010, p. 118). A teatralidade é a conjunção dos símbolos diante do olhar do espectador. A construção compartilhada de sentido entre a encenação e a plateia, convidando os espectadores a mergulhar não apenas na narrativa cênica, mas no próprio acontecimento teatral em si.

Em se tratando de escritura teatral, Sílvia Fernandes (2010) nos diz que “hoje a peça de teatro desafia generalizações” (FERNANDES, 2010, p. 153), pois a diversidade de estilos, formas e linguagens é enorme e uma das principais tarefas do estudioso do texto teatral contemporâneo deve ser distinguir o objeto pois tudo o que conhecíamos como identidade do texto teatral – como o conflito e a situação, o diálogo e a noção de personagem – estão estilhaçados no texto atual. A construção do texto teatral contemporâneo tem forte presença analítica e reflete muitas vezes o mundo interno de seu autor e/ou encenador. Características determinantes no modelo de escrita dos dramaturgos como qualidade de espaço, estilo de atuação ou modelo de fábula, já não são mais regra para a escrita contemporânea. Há pouca preocupação com as regras da escritura, aproximando essa escritura de

uma dramaturgia não dramática, sem ação e autônoma. Uma escrita que pode ser lida de outras formas que não somente com um olhar dramático. Embora toda a ação continue lá, na fala da personagem, a escrita dramática contemporânea já não age falando, mas antes conversa. O texto dramático não projeta mais ações, mas uma conversação sem correlação nem organização entre a palavra e a maneira de dizê-la. O resultado dessa apropriação da teatralidade pela dramaturgia contemporânea é que o texto literário ganhou novo estatuto.

O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento das personagens. Mas a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular. (FERNANDES, 2010, p. 163)

A autora cita como exemplo as peças de Bernard-Marie Koltès, em que a construção do monólogo/diálogo ainda conserva a forma mas já não é, necessariamente, ação, mas antes uma conversação, aos moldes do que procuram autores recentes, avessos a modelos rígidos e que preferem experimentar muitas vias no interior dos processos criativos de seus textos.

Observamos, nestes autores e nas dramaturgias citadas, uma trajetória do texto dramático rumo ao panorama atual, quebrando com regras rígidas, inventando novas formas de se colocar e criando novos lugares para a fala da personagem. Desde a crise do drama, analisada por Szondi, passando pelas reflexões de Sarrazac sobre o ator rapsodo e pelas contribuições de Lehmann sobre as abrangências do pós-dramático, até as considerações de Fernandes sobre teatralidade versus antiteatralidade, o que vemos aqui é uma gama de tentativas de nominar as mudanças ocorridas dentro do campo da construção dramatúrgica em direção a um texto que não mais responda apenas às regras rígidas, impostas para a construção do texto teatral, porque dentro de uma tradição de escrita do gênero, mas a busca em responder às novas questões e paradigmas que surgem com as mudanças sociais e tecnológicas da humanidade, a exemplo da dramaturgia de Leilah Assunção, Hilda Hilst, Grace Passô entre outras.

O texto teatral “tradicional”, escrito dentro dos moldes aristotélicos já não faz mais sentido na sociedade humana regida pela tecnologia de ponta, pelas influências cada vez mais íntimas do mundo virtual e das inúmeras mídias na vida do cidadão. É preciso reinventar o modo de dizer em cena.

É o que vêm fazendo dramaturgos e dramaturgas da atualidade. Sem preocupações excessivas com a forma, os cânones e tradição de escrita teatral, os autores e autoras vem exercendo uma liberdade, antes inimaginável, em suas escritas cênicas. É diante deste cenário da desdramatização da cena, das rupturas paradigmáticas de indexações de formas textuais, da fertilidade dos movimentos con-

temporâneos de desterritorializações e de novos dispositivos e agenciamentos de corpos, na perspectiva de Felix Guattari e Suely Rolnik (1999)² que propomos estudar um conjunto de textos dramaturgicos escritos por mulheres, mais especificamente, para a presente pesquisa, dramaturgas paranaenses, a saber Lígia Souza Oliveira, com os textos *Para ler aos trinta* (2014), *Penélope* (2018) e *Personne* (2014); Juliana Partyka com os textos *Desterra* (2016), *Krio* (2018) e *O velho* (2017); e Patrícia Kamis com os textos *Atman* (2011), *Fractal* (2010) e *Tempestade de areia* (2010). Os textos aqui citados fazem parte do estudo apresentado na parte III da pesquisa. A intensão não foi analisá-los na íntegra, mas buscar, nestes textos, passagens que nos interessam para compreender o projeto estético e ideológico das dramaturgas em confluência com o suporte teórico crítico aqui desenvolvido.

O texto dramaturgico contemporâneo exige uma leitura mais cuidadosa, sobretudo, quando estamos falando da produção de autoria feminina que reivindica visibilidade e reflexão para temas e modos de existências, que por longo tempo foram invisibilizados pelos cânones e pelos discursos hegemônicos. O olhar atento ao texto e ao modo como ele faz falar essas existências, corpos e estruturas sociais é fundamental para que se extraia o “sentido” real do texto, para isso é importante conhecer outras ferramentas que não somente as habituais, utilizadas para a compreensão racional.

Para a melhor compreensão da dramaturgia de autoria feminina, faz-se necessário refletir sobre estudos que versam em torno das questões de feminino e de feminismos em perspectivas socio-cráticas e antropológicas.

2.1 ABORDAGENS FEMINISTAS NO TEATRO DE AUTORIA FEMININA

Ao se pronunciar a palavra “feminismo” em qualquer ambiente hoje em dia, seja este ambiente composto por mulheres ou homens, pode-se sentir a tensão gerada. Vários são os motivos dessa tensão e muitos deles passam pela incompreensão de toda a carga histórica significativa que o termo carrega, a negação de suas conquistas e a campanha de difamação histórica pela qual as lutas de mulheres – e homens – pela emancipação da mulher e a conquista de seu espaço de direito em sociedade, trouxeram. Ao estudar a história dos movimentos feministas pelo mundo, localizam-se dissensões mesmo entre as próprias pensadoras e ativistas feministas, em virtude dos enfoques dados ao movimento em suas várias fases. Portanto, ao escrever essa dissertação sobre dramaturgia de autoria feminina não podemos deixar de pensar sobre a trajetória enfocada nas conquistas dessas mulheres que motivaram

² “**A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação.** Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de idéia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.)”. (GUATTARI; ROLNIK, 1999. p.31)

outras tantas mulheres, em especial, neste caso, as artistas e especificamente as dramaturgas da contemporaneidade que – designando-se ou não feministas – escrevem um teatro da mulher.

Ao longo da trajetória do movimento feminista no mundo, muitos nomes se destacam no pioneirismo das lutas pelos direitos das mulheres, como observa Carla Cristina Garcia, em sua obra *Breve História do Feminismo* (2011). Durante as fases, que se designa por Primeira Onda, que inicia com os movimentos de mulheres na Revolução Francesa e dão origem mais tarde, no século XIX, à Segunda Onda, época dos grandes movimentos sociais, até o feminismo contemporâneo, ou Terceira Onda, que abarca os movimentos de mulheres dos anos 60 e 70 e as novas tendências nascidas nos anos 80.

Durante esses movimentos, muitos nomes de mulheres destacaram-se no pioneirismo em várias áreas. Garcia (2011) faz um apanhado dos principais nomes que ajudaram a tecer a linha da história do levante das mulheres pelo mundo, através de textos, obras literárias e escritos reivindicatórios que ajudaram a construir a trajetória do feminismo. Entre elas estão Cristine de Pizan (1363-1431), considerada a primeira mulher escritora profissional, da qual conservaram-se 37 obras; Madeleine Scudéry (1607), também escritora, que lançou as bases do Preciosismo na França do século XVII; Lucrecia Marinelli, Moderata Fonte e Arcângela Tarabotti, escritoras italianas de Veneza, também no século XVII, consideradas precursoras do feminismo; Olympe de Gouges, que escreveu a *Declaração dos Direitos das Mulheres e da Cidadã*, em 1791, e entregou o documento à Assembleia Nacional da França, durante a Revolução Francesa; Mary Wollstonecraft, que escreveu *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, em 1793, estas duas últimas ativistas marcantes durante a Revolução Francesa.

Já durante a Segunda Onda feminista, a partir do século XIX, e as lutas pelo sufrágio feminino, destacam-se, segundo Garcia (2011), os nomes de Sarah e Angeline Grimké, ativistas do movimento de abolição dos escravos; Lucretia Mott e Elizabeth Stanton, ativistas pelo direito de voto feminino; Sojourner Truth, escrava liberta, que não sabia ler nem escrever, mas que foi uma oradora potente a favor dos direitos das mulheres; Harriet Taylor e seu marido John Stuart Mill, que fundaram as bases da teoria política que possibilitou a conquista do voto feminino; Flora Tristán, romancista que escrevia sobre a subjugação das mulheres pelo patriarcado; Clara Zektin, militante comunista que atuava mais na prática do que na teoria feminista; Alexandra Kollontai, atuante bolchevique cujas ideias deram origem ao feminismo radical dos anos 70; e Emma Goldman (1869-1940), ativista e oradora pelos direitos das mulheres.

A Terceira Onda trouxe consigo o sabor amargo das guerras que assolaram vários países e o período entre guerras foi marcado, segundo Garcia (2011), pela decadência dos movimentos feministas. Mas isso não impediu que nomes importantes com pautas importantes surgissem, retomando ideias e lutas da primeira e segunda ondas e elencando novos paradigmas. É neste período

que surgem os mais importantes nomes da filosofia feminista. Talvez o mais importante deles tenha sido – e ainda é – o de Simone de Beauvoir que, com sua obra *O Segundo Sexo* (1970), lançada em 1949, desnuda a situação da mulher em sua condição de Outro, relegada a ser a sombra do homem. O nome de Betty Friedan também se destaca neste período, tendo sido ridicularizada por sua obra *A Mística Feminina*, de 1966, por sua visão mística do feminino, mas que trouxe importantes reflexões sobre a natureza da mulher.

Os anos 1960 trouxeram consigo o feminismo radical, pautado na separação entre mulheres e homens - a quem elas se haviam unido politicamente em prol de pautas feministas, criando o Movimento de Libertação das Mulheres. Nesta época surgem os nomes de Kate Millet, com sua obra *Política Sexual*, que juntamente com outras autoras, pretendiam tomar o feminismo pela raiz da opressão. É em meados de 1960 também que começam a surgir os protestos radicais de mulheres como o protagonizado no Miss América de 1968, em que feministas radicais se manifestaram contra os modelos tradicionais de beleza do corpo feminino.

A partir dos anos 1970 a designação “feminismo” teve que dar lugar a “feminismos”, porque eram tantos os movimentos e tão diferentes suas pautas, reivindicações e modos de agir que não se podia mais unificar os grupos tão heterogêneos quanto são heterogêneas suas agendas de luta. E a partir dos anos 1980 o feminismo ganha um status acadêmico, sendo incluído como pauta em estudos e disciplinas em universidades, assunto de debates políticos e de políticas públicas que procuram dar visibilidade às questões da opressão feminina. Mulheres conseguem, através de suas lutas políticas, espaços nos debates importantes para a construção da sociedade. Estamos cada vez mais ocupando espaços que eram impensáveis há 50 anos. Mas a tão sonhada equidade, a equiparação entre o papel do homem e da mulher ainda está muito longe de ser alcançado.

Mas talvez o nome que primeiro melhor tenha pensado sobre quem é a mulher, qual papel ela ocupa ou deve ocupar no mundo, quais as questões que perpassam esse corpo feminino, tenha sido o de Simone de Beauvoir. Em sua obra em dois volumes, *O Segundo Sexo* (1970), escrito em 1949, a autora questiona o que é a mulher, que ser é esse que se denomina mulher, que ser é esse que é visto pelo homem como um ser subalterno, menor, sob sua sombra de provedor e senhor. A célebre frase que abre o segundo volume de sua obra, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, tornou-se bandeira de muitos movimentos feministas espalhados pelo mundo.

Talvez a obra de Beauvoir ainda seja a primeira baliza de estudos quando se fala de feminismo porque ela apresenta a situação da mulher da sociedade dos anos 1940 de uma forma direta, cortante e até mesmo cruel. Ao ler a obra, ainda hoje, sentimo-nos, nós mulheres, impelidas a nos mover, fazer algo para mudar o estado de coisas que, colocado pela autora há tantos anos em seu livro, ainda faz parte do cotidiano de todas nós, mulheres.

Em seu primeiro volume, *O Segundo Sexo*, explana com exatidão a condição de vassala, de

escrava, que a mulher se encontra em relação ao homem. A condição de Outro, de ser subalterno e sombra do sujeito masculino. A autora afirma que nunca ganhamos nada senão aquilo que os homens concordaram em nos ceder. As migalhas, o que sobra ou o que não é importante ou não faz diferença na economia de dominação masculina. Esse sempre foi o legado da mulher. E, concordando com todas as teóricas do feminismo vindas antes dela e depois dela, e também com todas as ativistas da prática da luta feminista, a autora convoca as mulheres a se rebelarem contra este estado de coisas.

Quando finalmente for assim possível a todo ser humano colocar seu orgulho além das diferenciação sexual, na glória difícil de sua livre existência, poderá a mulher – e somente então – confundir seus problemas, suas dúvidas, suas esperanças com os da humanidade; somente então ela poderá procurar desvendar toda a realidade; e não apenas sua pessoa, em sua vida e suas obras. Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora. (BEAUVOIR, 1970, p. 482)

Lutar ainda para ser um ser humano. As palavras da autora cravam-se no peito de todas as mulheres como facas afiadas. Então, não somos nós seres humanos? Ou, como dizia Sojourner Truth, citada na obra de Garcia (2011, p. 59), em suas falas nos congressos e movimentos de mulheres, contrapondo-se aos homens que diziam que uma mulher era frágil demais para angariar igualdade: “e não sou eu uma mulher?” Sojourner, uma mulher negra, escrava liberta, magra e alta, com braços fortes da lida e a serenidade de quem sabe o seu valor, questionava os homens de igual para igual, falando sobre suas lutas, os trabalhos forçados a que foi submetida, as violências que sofreu: “não sou eu uma mulher?”

Beauvoir, com igual força, chama as mulheres à reflexão sobre si mesmas dentro do sistema patriarcal. Chama a atenção para a vassalagem a qual a mulher é relegada diante do sujeito masculino, que seus direitos não são iguais aos do homem, que o mundo em que vivem pertence completamente ao homem. Essas palavras podem ser empregadas ainda no presente, embora tenha havido avanços inegáveis na conquista de direitos para as mulheres. E ainda temos, como chamou a atenção a autora, que “desconfiar” de tudo o que vem a nós do universo masculino. Poulain de la Barre, um homem, defensor dos direitos das mulheres no século XVII, citado pela autora, diz que “tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, porque eles são, a um tempo, juiz e parte” (BEAUVOIR, 1970, p. 15-16). A suspeita fez com que, ao longo do tempo, as mulheres compreendessem que precisavam do seu “lugar de fala”. Esse lugar de fala, do qual trata a filósofa Djamila Ribeiro (2017, p. 78), o lugar de propriedade sobre as questões femininas, que deve ser assumido e legitimado por uma mulher, por todas as mulheres.

Neste sentido, veremos mais adiante, como as dramaturgas da contemporaneidade assumiram esse “lugar de fala”, essa fala que provém do corpo da mulher, a voz feminina que fala sobre o mundo

e sobre o próprio mundo. Mas para que estas mulheres pudessem, hoje, colocar-se em um lugar onde possam falar sobre si e sobre o mundo sob sua ótica, é preciso fazer a trajetória de todas as mulheres que compuseram a história dos feminismos, de todas as lutas, de todas as violências sofridas, de todas as conquistas, de todos os vilipêndios, de todos os cerceamentos que todas nós sofremos e carregamos em nossa memória ancestral.

É necessário ainda retomar as palavras de Simone de Beauvoir porque ainda hoje temos necessidade de mostrar a um grande número de mulheres que a opressão da sociedade patriarcal só mudou de nome e de cara, mas continua acontecendo, todos os dias, velada ou escancaradamente, tentando suprimir nossas vozes. É preciso retomar ainda as falas das primeiras feministas para identificar que os problemas enfrentados pelas mulheres no mundo todo são ainda os mesmos, apesar de todos os avanços. Nas conclusões finais de sua obra *Breve História do Feminismo* (2011), Carla Cristina Garcia faz uma homenagem e, ao mesmo tempo, um apelo que é uma ode à todas as mulheres do mundo.

Entretanto, quando são os olhos de uma mulher que olham para a história, esta não se parece nada com a oficial. Quando são os olhos de uma mulher que estudam a antropologia, as culturas mudam de sentido e de cor. Quando são os olhos de uma mulher que refazem as contas, a economia deixa de ser uma ciência exata e se assemelha a uma política de interesses. Quando são os olhos de uma mulher que rezam, a fé não se converte em véus ou mordanças. Quando as mulheres são as protagonistas, o mundo, o que cremos conhecer, é outro. (GARCIA, 2011, p. 110)

O olhar feminino para o mundo, obstruído pelo patriarcado, a voz feminina, silenciada e amordaçada, quando pode, vê e fala um mundo diferente daquele em que vivemos. Quando uma mulher pode falar, ouvir e ver com seus próprios instrumentos, esse mundo em que vivemos parece deslocado, fora de lugar, fora de propósito, tem outras cores e matizes, é feio em suas violências contra o ser que compõe metade da humanidade: a mulher.

Em *O Segundo Sexo* (1970), Beauvoir diz que “o mais medíocre dos homens julga-se um semi-deus diante das mulheres” (BEAUVOIR, 1970, p. 18). Parte dessa pretensa superioridade vem do olhar masculino sobre o corpo da mulher. Esse corpo que ele julga ser de seu domínio. A autora fala também sobre a recusa da feminilidade que muitas mulheres praticam por simplesmente terem vergonha de ser quem são: corpos femininos com todas as suas diferenças e igualdades. A mulher toma consciência de sua condição de mulher no contato com a sociedade, nas brincadeiras infantis, nas reprimendas dos pais em relação às brincadeiras com meninos, na recusa de informação sobre as funções de seu próprio corpo, no jogo de ocultamento de sua condição feminina, que produz o segredo e o tabu sobre si mesma. Em *Casa de Bonecas* (1879), obra teatral de Henrik Ibsen, Nora se dá conta que nunca foi livre, passando das mãos do pai para as mãos do marido, sem nunca ter podido exercer quem era de verdade. Assim como ela, muitas mulheres julgam-se livres dentro de seus casamentos,

de seus empregos, de suas casas paternas, de sua vida de solteira, dentro de uma sociedade que as poda o tempo inteiro, que poda seu corpo e sua feminilidade. Beauvoir chama a atenção de suas leitoras para o fato de que a liberdade que é dada à mulher é ilusória, é de faz de conta, é enganosa para ludibriar seus sentidos e mantê-la ainda sob as rédeas da dominação.

A própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente: não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade; fechada em sua carne, em sua casa, apreende-se como passiva em face desses deuses de figura humana que definem fins e valores. (BEAUVOIR, 1970, p. 364)

Iludida pelas conquistas que o feminismo conseguiu ao longo de toda a sua trajetória, a mulher, hoje, ainda se vê como a mulher dos anos 1940, quando Beauvoir escreve sua obra revolucionária. Mas hoje temos um panorama ainda pior. Além da cegueira diante da dominação masculina, vemos mulheres repudiando e rechaçando o feminismo, dizendo-se antifeministas em virtude das campanhas difamatórias ao movimento que há muito já deveriam estar superadas. Hoje, ver uma mulher que vota, trabalha fora, ganha seu próprio dinheiro, poder se expressar como bem entender, se vestir como bem entender, ser mãe solo, participar de movimentos políticos, exercer cargos políticos, entre tantas outras conquistas – mesmo que ainda estejam veladas pelo domínio do patriarcado – dizer que não “precisa” do feminismo, é risível, já que é notável seu completo desconhecimento do movimento.

Beauvoir não esquece de falar sobre o que é ser um corpo feminino nesta sociedade que rechaça tudo o que é tipicamente feminino mas também o que é ser um corpo que produz sensações maravilhosas e únicas do ser mulher.

[O corpo] é um fardo; roído pela espécie, sangrando todos os meses, proliferando passivamente, não é para ela o instrumento puro do seu domínio sobre o mundo, mas uma presença opaca; não lhe assegura com certeza o prazer e cria dores que a atormentam; encerra ameaças: ela sente-se em perigo nos seus 'interiores'. É um corpo 'histérico' por causa das íntimas ligações das secreções endócrinas com os sistemas nervoso e simpático que comandam músculos e vísceras; exprime reações que a mulher recusa-se a assumir: nos soluços, nas convulsões, nos vômitos, ele lhe escapa, ele a trai; ele é sua verdade mais íntima, mas é uma verdade vergonhosa e que ela esconde. E, no entanto, ele é também seu duplo maravilhoso; ela contempla com deslumbramento ao espelho; é promessa de felicidade, obra de arte, estátua viva; ela o modela, enfeita, exhibe. Quando se sorri ao espelho, ela esquece sua contingência carnal; no amplexo amoroso, na maternidade, a imagem aniquila-se. Mas, amiúde, sonhando consigo mesma, ela se espanta com ser ao mesmo tempo essa heroína e essa carne. (BEAUVOIR, 1970, p. 384)

É esse corpo, que grita ao mundo sua existência, é sobre esse corpo que as dramaturgas da contemporaneidade se debruçam. É através desse corpo que as palavras se constroem, criam vida,

viram carne. É através desse corpo feminino, cheio de humores e complexo em suas diferenças que elas traçam suas histórias, seus olhares e suas poéticas.

No segundo livro de *O Segundo Sexo* (1970), a autora comenta a situação das mulheres artistas que, segundo ela, gozam de outro tipo de vivência em sociedade. São mulheres que procuram superar os cerceamentos da sociedade através da arte as únicas que conseguiram alcançar certa liberdade, colocando-se no mundo segundo suas próprias vontades. Perguntamos: a que preço? Historicamente, artistas mulheres de qualquer natureza que ousem quebrar as convenções impostas, sofrem todo tipo de reprimenda moral. Tachadas de loucas, pervertidas, libidinosas, fáceis, desavergonhadas ou outras alcunhas e pechas que a moral da sociedade cospe sobre todas. Segundo a autora, somente estas mulheres ousam se desvencilhar do jugo masculino pela independência. Compreensível que seja esta a visão da autora que escreveu sua obra em uma época em que era impensável para uma mulher ser outra coisa senão dona-de-casa, esposa e mãe. Mas mesmo hoje, nós, mulheres artistas, que ousamos viver segundo nossos próprios padrões, ainda enfrentamos a discriminação típica da masculinidade frágil ou da feminilidade estéril.

Mas como essas ideias feministas chegaram até nós, aqui no Brasil? Como as mulheres brasileiras contribuíram e contribuem para o panorama dos feminismos? Antes de qualquer coisa é preciso resgatar quem é essa mulher brasileira, forjada na colonização e traçando sua trajetória, história adentro, de um país ainda jovem e em construção. Para isso, vamos trazer as vozes reunidas por Mary Del Priore, em sua obra *História das Mulheres no Brasil* (2011), um panorama calcado na opressão, subjugação e violência históricas da mulher. Com textos reunidos de pensadoras e pensadores da condição feminina, o livro traz uma trajetória do papel da mulher e de como ela foi vista e tratada pelo homem desde a colonização até os dias atuais.

No primeiro capítulo da coletânea *História das Mulheres no Brasil* (2011), escrito por Ronald Raminelli e intitulado “Eva Tupinambá”, o autor traz à discussão a imagem das indígenas vistas pelos olhos dos invasores e de como esse olhar as transformou em degeneradas, embora seus costumes em pouco ou nada diferissem dos homens de suas tribos. Em muitas tribos indígenas, como sabemos, era costume comer a carne de seus inimigos como forma de se apropriar de sua força ou mesmo de reafirmar a posição de vencedor sobre este. Os melhores pedaços cabiam aos homens da tribo, enquanto às mulheres, principalmente às velhas, cabiam as tripas e pedaços menos nobres. Impregnados de preconceito arraigado em suas crenças religiosas e por uma cultura europeia, os comentaristas que deixaram seus relatos sobre a mulher indígena, principalmente as mulheres velhas, não esconderam seu completo desconhecimento não só da cultura que presenciavam mas, principalmente, do ser mulher que, mesmo desnudo em sua frente, não era passível de decifração ao homem que o olhava. Raminelli atribui esse olhar do homem branco, colonizador, sobre os costumes “degenerados” das velhas indígenas à formação cristã e à desconsideração do sexo feminino, reinante

no final do século XVI. Está claro que esse olhar do homem sobre a mulher indígena não era exclusivo. As mulheres todas, sejam elas quem fossem, estavam sob esse olhar. Mas o horror com que o explorador viu e relatou a comilança de carne humana, sem compreender seus propósitos, fez com que ele colocasse a imagem da mulher velha indígena no mesmo patamar das bruxas amaldiçoadas das lendas europeias.

Já Emanuel Araújo, em capítulo da obra organizada por Mary Del Priore (2011), “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”, argumenta sobre a visão de pecadora por antecipação, inerente a qualquer mulher da colônia, e que, portanto, deveria ser vigiada para evitar que se perdesse. Essa imagem vem, de novo, da religião, para quem toda e qualquer mulher é o protótipo de Eva, a primeira pecadora. Por conseguinte, todas nós o somos também. Araújo apresenta ainda a ideia corrente da associação entre a sexualidade da mulher e a feitiçaria, trazendo perigo a qualquer mulher que ousasse qualquer demonstração mais contundente de afeto, seja por seu marido ou, ainda pior, por qualquer outro homem, o que a caracterizaria imediatamente como possivelmente possuída por poderes malignos.

O autor fala também sobre a educação das meninas da colônia, muito diferente da dos meninos, concentrada em prepará-las para as tarefas domésticas e limitando-se ao conhecimento mínimo necessário para que ela pudesse vir a exercer satisfatoriamente essas tarefas. Por conseguinte, o matrimônio e a maternidade eram considerados os ápices da vida da mulher o que a retirava curiosamente da posição de possível Eva para aproximá-la de Maria, a mãe do Salvador. As funções de mãe e esposa eram tão sagradas que a simples alusão a um adultério incorria em terríveis consequências às mulheres, inclusive podendo o marido traído, sem qualquer consequência para si, matar a mulher e o suposto amante.

Mesmo assim, houve as que se arriscaram. E não somente no adultério como na homossexualidade. Araújo aponta casos de mulheres que se relacionavam com outras mulheres e até mesmo de freiras e noviças que se relacionavam dentro dos conventos. Num ambiente em que a repressão, inclusive emotiva e afetiva, era extrema, não é de estranhar que muitas mulheres procurassem nos braços de suas companheiras a satisfação dos anseios amorosos negados pela sociedade em que viviam.

A questão do conhecimento do próprio corpo, aliás, era, como ainda o é em certa medida hoje, um tabu para as mulheres dos séculos XVII e XVIII. Para piorar, a medicina era rudimentar, para quem podia pagar e nenhum médico tocava o corpo de uma mulher. Mary Del Priore (2011), em seu texto “Magia e medicina na colônia: o corpo feminino”, traz algumas reflexões sobre a corporeidade da mulher no contexto colonial e a relação entre a medicina e o “curandeirismo”, muitas vezes a única opção, principalmente para mulheres das classes mais pobres, mas também uma tradição de conhecimento da natureza que faz parte dos conhecimentos femininos de muitas culturas.

Além de investir em conceitos que subestimavam o corpo feminino, a ciência médica começou a perseguir as mulheres que possuíam conhecimentos sobre como tratar do próprio corpo. Esse saber informal, transmitido de mãe para filha, era necessário para a sobrevivência dos costumes e das tradições femininas. Conjurando os espíritos, curandeiras e benzedoras, com suas palavras e ervas mágicas, suas orações e adivinhações para afastar entidades malévolas, substituíam a falta de médicos e cirurgiões. (DEL PRIORE, 2011, p. 81)

Mas essas mulheres que detinham conhecimentos naturais e tradicionais e que, muitas vezes, eram a única opção para tratar doenças, na falta de médicos e cirurgiões, não escaparam da mira da igreja nem dos estereótipos cunhados de feitiçeras e bruxas. Essas mulheres conheciam mais sobre o corpo feminino do que qualquer médico da época, já que a medicina para a mulher se restringia apenas à reprodução. Os médicos da colônia interessavam-se apenas pelo útero e seu funcionamento e capacidade de gerar novos seres humanos. Todo o resto, referente aos cuidados com a saúde da mulher, eram relegados a segundo plano ou mesmo a plano nenhum. Por isso, muitas mulheres recorriam às feitiçeras, curandeiras, mulheres que detinham conhecimentos de poções e remédios naturais e, mais que isso, conheciam melhor o corpo feminino, já que, muitas vezes, também eram as parteiras na ausência de médicos e cirurgiões.

O preconceito dos médicos em relação ao que acontecia com o corpo da mulher – sangramentos, afecções, febres, desconfortos – chegava a atribuir esses males ao mau comportamento da paciente, suas condutas e possíveis pecados cometidos. Muito frequentemente a sangria era recomendada para “acalmar” esses humores maléficos. Enquanto os saberes femininos das mulheres que usavam a natureza e conhecimentos ancestrais para tratar um corpo que elas conheciam muito bem era salutar, a sabedoria médica pouco ou nada podia fazer para ajudar a combater problemas de saúde femininos.

Além de todos os tabus em relação ao corpo feminino, houve também a usurpação desse corpo como instrumento de trabalho e mesmo de trabalho sexual. Não era incomum que escravas fossem empurradas para a prostituição por seus próprios donos para obter ganhos. Assim como as “negras de tabuleiro”, que vendiam gêneros alimentícios pelas ruas da colônia para sustentar seus donos falidos, a prostituição também fez parte desse comércio e do uso do corpo feminino como mercadoria. Luciano Figueiredo, em capítulo intitulado “Mulheres nas Minas Gerais” e Raquel Soihet em “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”, capítulos presentes em Del Priore (2011), apresentam esses fatos como corriqueiros e comuns. Assim como se tornou corriqueiro e comum, já no século XVIII, ver mulheres chefiando famílias ou cuidando de seus próprios negócios ou dos negócios de seus companheiros, em uniões consensuais fora do modelo cristão de casamento. E também tornou-se corriqueira e comum a violência escancarada contra a mulher. O que antes

acontecendo dentro do lar constituído e sacramentado pelo casamento, passou aos domínios da rua e aos olhos da sociedade.

Muitas mulheres proviam o próprio sustento e de seus filhos sozinhas, enfrentando o desprezo das camadas mais abastadas por não estarem em regime de casamento consolidado e viverem, muitas vezes, em concubinato. Mas o que acontecia nas Minas Gerais, analisado por Figueiredo, também acontecia em todas as outras regiões do Brasil, como podemos ver pelos levantamentos feitos por Soihet. Um novo modelo de vida social para as mulheres começava a se delinear sob a imposição de subsistência que muitas mulheres das classes mais pobres precisaram agarrar. Essa maior participação das mulheres na vida social também iniciou a possibilidade de sua interação com assuntos que antes não faziam parte de suas preocupações e algumas mulheres começaram a se arriscar em reivindicações sociais.

Mas as mudanças ocorridas nos modelos familiares também trouxeram grandes dissabores às mulheres do período colonial. Enfrentando a vida, praticamente sozinhas, sem a estabilidade de um casamento, muitas mulheres se viram diante de questões amargas. Uma delas era a violência praticada por companheiros que, como diz Soihet, sentiam-se atingidos em sua virilidade tendo que aceitar que suas companheiras fossem as provedoras do lar.

A autonomia das mulheres pobres no Brasil da virada do século XIX para o XX é um dado indiscutível. Vivendo precariamente, mais como autônomas do que como assalariadas, improvisavam continuamente suas fontes de subsistência. Tinham, porém, naquele momento, maior possibilidade que os homens de venderem seus serviços; lavando ou engomando roupas, cozinhando, fazendo e vendendo doces e salgados, bordando, prostituindo-se, empregando-se como domésticas, sempre davam um jeito de obter alguns trocados. (SOIHET, apud DEL PRIORE, 2011, p. 379).

Essa situação deveria incomodar muito os companheiros que, forjados numa sociedade essencialmente patriarcal, em que o homem é o provedor de todas as necessidades, viam-se feridos em seus brios masculinos, tendo que se sujeitar a viver às custas do trabalho das mulheres. Contribuía para essa frustração o fato de que algumas mulheres tinham coragem suficiente de enfrentar seus companheiros e ditar as regras do convívio familiar e financeiro, já que eram elas que sustentavam a família. Mas também eram elas que arcavam com penas pesadas e sofrimentos emocionais indescritíveis. Essas mulheres do povo, mais livres, em certo sentido, para exercer seus amores e trabalhar para sustentar suas casas, ainda eram mulheres. Exercendo sua condição de mulher ao lado de um companheiro que estimavam, logo engravidavam. E, seja por questões financeiras ou pelo abandono do homem, tinham que tomar decisões difíceis.

Em virtude de sua situação financeira, quando pobres, ou por imposição da família para encobrir uma gravidez indesejada, quando ricas, mulheres tiveram que abdicar ou mesmo abandonar

seus filhos. No capítulo da obra de Del Priore (2011), intitulado “Maternidade negada”, Renato Pinto Venâncio nos apresenta este panorama. Algumas mulheres tentavam assumir e sustentar os filhos concebidos fora de uniões matrimoniais mas o peso social era tão grande que, muitas vezes, a tarefa se tornava impossível.

Desde o século XVI o problema dos “enjeitados” preocupava o clero, mas nunca como em meados do século XVIII o problema tinha tomado proporções tão grandes. O abandono de crianças em portas de casas era comum mas não era praticado com crueldade. Venâncio relata que muitas mães protegiam seus filhos das intempéries, procuravam agasalhá-los bem e ficavam à espreita até ver que foram realmente recolhidos. Portanto, não era um abandono cruel e desalmado, mas uma necessidade que causava dor e sofrimento nas mães que precisavam chegar a este ponto para não deixar seus filhos morrerem de fome. Muitas mulheres enviavam seus filhos à chamada “casa dos expostos” na esperança de que a situação fosse temporária e que, melhoradas as suas condições, pudessem reaver o filhinho.

Mas a situação não era igual para todas as mães. Mulheres brancas e de posição eram as que mais recorriam à roda dos enjeitados para não ter que cometer infanticídio, já que os rigorosos valores morais as impediam de assumir uma criança ilegítima. O caso era diferente com as mães de classes inferiores ou as negras, que recorriam a esse expediente por impossibilidade de sustentar o filho nascido, muitas vezes, de uniões temporárias ou ajuntamentos. Para Venâncio,

Compreender o universo feminino dos séculos passados requer antes de mais nada o estudo do abandono de crianças. Para as mulheres pobres das cidades e vilas brasileiras, enjeitar o filho consistia, na maioria das vezes, numa forma de protegê-lo. Havia até mesmo ocasiões em que a família fragmentada era reunida graças ao esforço de mães dedicadas a reencontrar o filho. (VENÂNCIO, apud DEL PRIORE, 2011, p. 217).

Como se vê, o abandono dos filhos não era uma atitude fácil para nenhuma mulher, nem para as brancas abastadas, nem para as negras ou mais pobres. À mercê de uma sociedade que repudiava qualquer comportamento fora dos padrões tradicionais mas que também não oferecia nenhum tipo de proteção ou de amparo, essas mulheres encontravam no recurso da entrega de seus filhos uma forma de salvar-lhes a vida.

Mas as coisas começam a mudar durante o século XIX, como aponta Maria Ângela D’Incao no texto “Mulher e família burguesa”, também contemplado em Del Priore (2011). Com as transformações ocorridas nos âmbitos sociais como a consolidação do capitalismo e uma vida urbana mais incrementada, a ascensão da burguesia reorganizou as vivências sociais e domésticas. A mulher burguesa começa a frequentar lugares fora de casa, bailes, associações, festividades e reuniões sociais. Sentindo-se mais livre, era, no entanto, iludida, pois continuava sob os olhares de pais e maridos e

agora também de uma sociedade masculina inteira, pronta a condenar qualquer deslize. Essas senhoras burguesas passaram a ser mais um capital para seus maridos que aproveitavam-se de suas imagens perante a sociedade para angariar mais prestígio. Portanto, a pretensa liberdade da mulher burguesa continuou sendo uma prisão, só que com grades de luxo.

Novas atribuições dentro do espaço doméstico surgiram. Agora visava-se a educação da mulher para ser a guardiã do lar em todos os sentidos, como um apêndice do papel do marido como provedor. A medicina se preocupou com o ócio das mulheres dentro de casa e tratou-se de atribuir-lhe mais tarefas.

Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe de família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (D'INCAO, apud DEL PRIORE, 2011, p. 230).

Uma autêntica senhora do lar, em resumo. O século XIX criou para a mulher um novo tipo de cárcere. Se antes ela era presa em casa, longe dos olhos de todos, até que saísse dos domínios do pai para o domínio do marido, agora, apesar de poder se mostrar em sociedade, deveria manter uma conduta impecável diante de todos, fora de casa, e ainda manter a pose de esposa e mãe perfeita dentro do lar, cuidando da moral e dos bons costumes e da castidade das filhas.

Mas é nesse contexto, em meio à “liberdade vigiada” das mulheres da burguesia brasileira, que começam a nascer os movimentos que irão desembocar na busca por direitos. É neste contexto de pretensa ampliação do espaço de atuação da mulher em sociedade que elas encontram espaço para discutir e ponderar sobre suas condições. É na ampliação da educação fornecida a elas, no intuito de dar-lhes mais erudição social, que elas encontram o raciocínio necessário para contestar o estado de coisas em que se encontram. Mas, nesse momento, ainda serviam de consolo os romances, os pequenos prazeres e o tédio da vida conjugal.

Há ainda um aspecto que deve ser levado em conta no contexto do Brasil colonial em relação às mulheres: a psiquiatria. Discutindo o cenário em que se inserem as mulheres do Brasil colônia, Magali Engel, no capítulo “Psiquiatria e Feminilidade”, coletânea organizada por Del Priore (2011), apresenta o olhar psiquiátrico posto sobre a mulher de fins do século XIX. Nesse ponto da história, a mulher é ainda vista como frágil, suscetível a desequilíbrios, emotivamente instável e sem nenhuma capacidade de gerir sua própria vida. A necessidade de ser sempre bonita, amável, cordata, sedutora e submissa estava sempre em embate com outros atributos negativos que também se esperava da mulher: perfídia, ambição, amoralidade, entre outros. Esta dicotomia era aceita como “condição natural” da mulher, e que a levava “naturalmente” a cometer desatinos que a classificavam como doente mental. Essa era a visão da psiquiatria sobre o ser feminino nos fins do século XIX.

[...] enquanto as situações que conduzem a mulher a ser diagnosticada como doente mental concentram-se na esfera da sua natureza e, sobretudo, da sua sexualidade, o doente mental do sexo masculino é visto, essencialmente, como portador de desvios relativos aos papéis sociais atribuídos ao homem – tais como o de trabalhador, o de provedor, etc. [...] Assim, no organismo da mulher, na sua fisiologia específica estariam inscritas as predisposições à doença mental a menstruação, a gravidez e o parto seriam, portanto, os aspectos essencialmente priorizados na definição e no diagnóstico das moléstias mentais que afetavam mais frequentemente ou de modo específico as mulheres. (ENGEL, apud DEL PRIORE, 2011, p. 333)

A natureza da mulher com suas especificações que a tornam o Outro, o ser diferenciado, aquele que tem seus humores desconhecidos e por isso é, de alguma forma, perigoso e estranho, necessitando ser tratado. Toda mulher, como se vê pelo trecho, era antecipadamente vista como uma potencial doente mental, apenas por ser mulher, apenas pelas suas especificidades femininas. E esse mesmo fato, de ser vigiada o tempo todo para que não cometesse nenhum ato de loucura, de ser trancafiada e observada por inúmeros olhos que a julgam e a proíbem, era, muitas vezes, o motivo mesmo que a levava ao desequilíbrio emocional.

Pelos padrões psiquiátricos, a mulher do período colonial – e hoje a coisa mudou pouco – era vista como propensa e mais próxima da loucura do que o homem, simplesmente porque seu corpo reagia naturalmente às suas diferenças biológicas. Se a menstruação estivesse acompanhada de crises de choro ou de mau humor, então, era caso para internação. Se depois do parto ela se recusasse a ver o filho ou mesmo se, durante o parto, sofresse desmedidamente com as dores, a desconfiança recaía sobre sua sanidade mental.

Aqui refletimos brevemente sobre como eram as condições impostas às mulheres nos períodos mais longínquos da história, desde a colonização até meados fins do século XIX. Claro que não pretendemos esgotar o assunto muito menos apresentar esse panorama como universal. Mas é de extrema importância traçar a trajetória desse corpo de mulher, que atravessa a história – e como ele atravessa – para que possamos saltar um pouco no tempo e voltar nossos olhos para os tempos contemporâneos. Precisamos enxergar na trajetória os avanços, os recuos, e as consolidações ocorridas em relação aos direitos das mulheres e, principalmente, se esses direitos existem de fato na prática ou são escamoteados aqui e ali pela ideologia do patriarcado.

Portanto, ainda sob o auxílio precioso da obra *História das Mulheres no Brasil* (2011), abordaremos os avanços acontecidos na direção de uma efetiva emancipação da mulher na sociedade brasileira, iniciando pelo que significava “Ser mulher, mãe e pobre” nesta sociedade, como nos mostra Cláudia Fonseca em um dos capítulos da obra referida (DEL PRIORE, 2011). Segundo a autora, a mulher pobre do início do século XX tinha que escolher entre ficar em casa e ver os parcos rendimentos do marido não darem conta das necessidades da família, mas ser considerada pela sociedade uma senhora digna e ciosa de seus deveres de esposa e mãe, ou arriscar-se à pecha de

“mulher pública” ou coisa pior se arriscava-se a trabalhar fora para ajudar no sustento da família. Se escolhesse o segundo caminho, ainda tinha que proteger sua reputação e, ainda mais, defender-se do assédio sexual que era comum nos ambientes de trabalho massivamente masculinos. A proteção da virgindade das mulheres ainda era responsabilidade de outros: o pai, o irmão, a mãe. A moça, apesar de poder trabalhar e estudar, ainda tinha que arcar com o peso de um “mau passo”, caso esse fosse dado. Era exigido das mulheres, ainda, a virgindade para o casamento e, se fossem trabalhadoras, que deixassem o trabalho depois de casadas para se dedicar exclusivamente ao lar e ao marido.

Fonseca ressalta que a profissão feminina mais comum no início de século XX ainda era a prostituição. Moças de família conseguiam trabalhos em fábricas e escritórios, mas as mulheres das classes mais baixas, sem instrução e apoio familiar, procuravam a prostituição como forma de sobrevivência. Isso também teve consequências drásticas para as que eram mães. Muitos processos foram movidos contra mães que exerciam a prostituição, pelos pretensos pais das crianças, alegando o ambiente imoral, procedimento incorreto, vida fácil, dessas trabalhadoras. Muitas mães perderam o direito aos filhos em tribunais porque se prostituíam justamente para garantir-lhes o sustento que o pretense pai não provia. E não somente as trabalhadoras de rua eram vilipendiadas em seus direitos, mas qualquer mulher que se desviasse da conduta exigida para elas, como ter se envolvido com um homem casado, ter feito sexo antes do casamento ou mesmo ter sido vista em companhia de mulheres “mal faladas”. Qualquer um desses motivos podia desgraçar a reputação de uma mulher.

Não obstante todas essas mazelas, o progresso trouxe ao século XX a implantação das fábricas e de grandes corporações, juntamente com o fortalecimento do modo de produção capitalista. Isto, por um lado, segundo Margareth Rago no capítulo denominado “Trabalho feminino e sexualidade”, obra citada (DEL PRIORE, 2011), trouxe oportunidades a muitos trabalhadores e trabalhadoras nas indústrias, já que as indústrias fabris costumavam empregar mulheres – em menor número e com salários inferiores, é claro. Mas este estado de coisas, que poderia soar como um avanço, com a mulher agindo no mercado de trabalho juntamente com o homem, não perdurou. Em vez de aumentar o número de mulheres trabalhando nas indústrias, elas foram sendo expulsas de seus postos de trabalho ocupados por homens.

Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido – pelos homens – como ‘naturalmente masculino’. (RAGO, apud DEL PRIORE, 2011 p. 581)

As barreiras enfrentadas pelas mulheres do século XX em busca de postos de trabalho ou para manter-se neles, eram sempre muito grandes. Sua mão-de-obra era preterida à do homem, onde quer que fosse. O assédio sexual, a discriminação e a hostilidade eram norma, fora a repreensão da família,

que as queriam casadas e donas do lar. Esse estado de coisas não acontecia somente com a mulher pobre, que necessitava trabalhar para ajudar no sustento da casa, seja ela solteira ou casada, mas também com as moças das classes mais abastadas que angariavam uma certa independência que só o trabalho lhes daria. Para elas, a reprimenda paterna e familiar era ainda maior, resultando em retirada de qualquer apoio dentro da família.

Mas o panorama do papel da mulher, que já vinha pontualmente sendo questionado muito antes, em vários pontos do mundo, como vimos no início deste texto, ganha força no século XX. Movimentos de mulheres atingem mais adesão, força e voz. Os ideais feministas ganham força e surgem cada vez mais reivindicações pela mudança de leis, pela igualdade no campo do trabalho, pelo voto feminino, pelos direitos das mulheres, pela emancipação social e política, pela autonomia da própria sexualidade, pelo controle de seus corpos, e tantas outras lutas. O século XX fervilha de movimentos em prol das causas femininas com cunhos feministas. Socialistas, comunistas e anarquistas vão às ruas pela liberdade sexual, por salários equiparados e pela tutela dos filhos.

A discriminação sexual e o patriarcalismo estavam na ordem do dia da luta das mulheres que, cada vez mais, entendiam a necessidade de se levantar contra as barreiras históricas que foram impostas a elas. Cada vez mais mulheres resgatavam os movimentos de luta, se juntavam a causas e bandeiras defendidas há anos por pioneiras corajosas e enfrentavam a sociedade machista e excludente em que viviam. Reivindicavam, nessa época, um feminismo libertário, que colocaria homens e mulheres em pé de igualdade no trabalho e na esfera pública. Queriam desfrutar dos mesmos espaços políticos, sociais e culturais que os homens, na esperança utópica de que juntos pudessem construir um futuro igualitário a todos e todas. Mas logo perceberiam que o caminho seria árduo e longo e que a frustração seria uma constante no embate com os homens, que não queriam abrir mão de seus privilégios ancestrais, usurpados desde sempre.

Mesmo assim, o século XX viu florescer a inserção cada vez maior da mulher no mercado de trabalho, um número cada vez maior de mulheres instruídas e aptas a exercer qualquer cargo em igualdade de condições com os homens, profissionais liberais, um número cada vez maior de intelectuais respeitadas nos círculos acadêmicos e finalmente a inserção da representatividade da mulher no campo político, exercendo cargos públicos eletivos cada vez mais importantes. Nada disso foi conseguido facilmente, senão com muito esforço, muita luta, violências históricas absurdas contra mulheres, e mortes, muitas mortes. Ver uma mulher chegar à presidência da República deste país sem reconhecer o rastro de sangue e lágrimas que a levou até a cadeira presidencial é negar toda a história de lutas de tantas e tantas mulheres, brancas e negras, ricas e pobres, intelectuais e analfabetas, de todos os recantos que se levantaram, solitária ou irmanadamente, em algum momento, para que pudéssemos exercer nossos direitos, hoje. E ainda há, em pleno século XXI, grilhões que precisam ser quebrados. A violência contra a mulher atinge números estratosféricos, o número de mulheres

violadas sexualmente ainda é estarrecedor, a quantidade de mulheres esquecidas em campos de trabalhos pelo interior do Brasil, ganhando nada ou quase nada é inaceitável. Mulheres fora da escola, mulheres fora do mercado de trabalho, mulheres subjugadas em casa, mulheres sofrendo violências físicas e morais, abusos, assédios, desrespeito, vilipêndio de seus corpos.

Maria Aparecida Moraes Silva, em “De colona a boia-fria” e Paola Cappellin Giuliani em “Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira” (DEL PRIORE, 2011), traçam um retrato da mulher trabalhadora, do campo e da cidade, que entende o valor da luta em conjunto e da representatividade feminina junto aos sindicatos e órgãos de classe para que suas vozes sejam ouvidas e, ainda mais, não sejam esquecidas. Mas que não deixam de relatar que precisam, muitas vezes, falar mais alto e grosso, para que seus companheiros homens as respeitem. Porque essa ainda é uma imagem que precisa ser utilizada pela mulher para ser ouvida por seus pares: a máscula. Ainda hoje, mesmo ocupando mais espaços, entrando em locais que antes eram proibidos para nós, ainda temos que gritar e assumir atitudes que comumente são atribuídas aos homens, em posturas “viris” para fazer valer nossa voz. Isso só quer dizer que ainda há muito caminho pela frente. Que ainda não somos respeitadas pelo que somos mas pelo que aprendemos a parecer ser para que pudéssemos ser incluídas em muitos círculos em que o homem ainda domina.

Neste sentido, há um campo em que nós mulheres podemos deixar extravasar essa feminilidade que é tão somente nossa, em que nossa diferença se faz cada vez mais presente e forte, em que podemos falar sobre nossos corpos e nossos Sujeitos de maneira mais franca. Este é o campo da arte. E se tem uma expressão artística que sempre foi, desde os primeiros movimentos em prol dos direitos de mulheres, o campo fértil de germinação das ideias e ações feministas, esse é o campo da escrita. Mulheres arrojadas, corajosas, modernas e revolucionárias deixaram obras que são um grito de protesto ao mesmo tempo que um documento expresso de toda a densidade do ser mulher. Muitas delas ainda permanecem desconhecidas mas, aos poucos, a academia vai descortinando esses nomes e essas vozes que ajudaram a construir a trajetória de libertação da mulher.

Norma Telles, em “Escritoras, escritas, escrituras” (DEL PRIORE, 2011), busca realizar um apanhado das principais vozes que se ergueram contra o patriarcado e a favor da emancipação feminina ao longo da história do Brasil. Segundo a autora, foi no século XVIII que um grande número de mulheres começou a escrever e publicar tanto na Europa quanto nas Américas. Essas mulheres pioneiras primeiro tiveram que lutar para conseguir acesso à educação que lhes proporcionasse um pensamento próprio, depois lidaram com uma escrita essencialmente masculina, com estilos e formas que não atendiam aos seus anseios femininos nem representavam a maneira como viam o mundo. E então, enfrentaram o escárnio e a opressão da sociedade por ousar escrever como mulher.

Uma dessas pioneiras brasileiras foi Nísia Floresta (1810-1885), que escreveu e publicou, em 1832, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, livro em que debateu os preconceitos da

sociedade patriarcal brasileira para com as mulheres. Sua vida já foi um ato de rebeldia contra o patriarcado. Casou-se aos 13 anos e largou o marido no ano seguinte, sendo, por isso, repudiada pela família. Foi professora, passou por dificuldades financeiras, casou-se novamente e abriu uma escola somente para meninas, onde se lecionava disciplinas formativas do conhecimento e não somente as prendas do lar, preocupada com a ignorância que assolava grande parte das mulheres de sua época. Republicana e abolicionista, escreveu em jornais suas ideias polêmicas sobre a emancipação da mulher. Segundo Telles, “tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora” (TELLES, apud DEL PRIORE, 2011, p. 408). E Nísia Floresta lutou toda a vida para que este estado de coisas se modificasse.

Na esteira dos movimentos feministas que aconteciam pelo mundo, dando voz e ação às mulheres, o Brasil, como vimos, também participou e participa ainda hoje, escavando cada vez mais representatividade da mulher em todos os campos. Compreendido o universo em que estamos inseridas, todas nós, de um mundo desigual, onde ainda temos que lutar por nossos direitos, lutar pelo cumprimento de nossos direitos, lutar para não morrer nas mãos do patriarcado, a voz da mulher ecoa em vários campos: nas universidades, na literatura, na política, na música, no mercado de trabalho e também no teatro. Elza Cunha de Vincenzo, em *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992), nos apresenta o panorama da criação dramática de mulheres, que teve um grande *boom* a partir dos anos 1960.

A época era de efervescência nos movimentos feministas por emancipação da mulher pelo mundo. Muitos grupos feministas surgiam e se insurgiam contra o sistema instalado e contra todos os cerceamentos à mulher. Vozes importantes em defesa das mulheres ecoaram pelo mundo e esses ecos também chegaram ao Brasil. Os anos 1960 eram anos de intensas turbulências no cenário político e social brasileiro. E foi no meio dessa efervescência que surgiram os nomes de Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Hilda Hilst, Ísis Baião, Maria Adelaide Amaral, Renata Pallottini, entre tantas outras dramaturgas que despontaram no cenário teatral como nunca antes tinha sido visto. Suas peças falam de um mundo dominado pelo homem mas também de como a mulher era vista e de como se via, dos problemas íntimos da feminilidade, de maneira aberta e franca. Nunca o universo da mulher fora debatido com tanta clareza – uma clareza possível para os parâmetros da época – quanto no movimento de dramaturgas que escreveu nos anos 1960. Embora nem todas tenham se denominado feministas, é inegável que o conteúdo das peças, falando sobre o universo íntimo da mulher, sobre a sociedade vista sob a ótica da mulher e até mesmo com protestos escancarados contra a dominação masculina, eram peças feministas, na acepção básica do termo. Tanto que algumas sofreram a censura de seus textos. Essas dramaturgas inauguraram uma visibilidade para a mulher que escreve para teatro e se hoje temos muitos nomes de dramaturgas que despontam no cenário nacional, elas devem isso à história construída por todas as mulheres que vieram antes delas, na luta pelos direitos da mulher, na

luta pela emancipação e educação da mulher, pelo espaço no mercado de trabalho, pelo respeito e relativa igualdade conseguida junto ao universo masculino. E a todas as dramaturgas que conquistaram seu espaço e respeito por seu trabalho no mercado até então fechado e exclusivamente masculino, que era o mercado dramaturgicamente no Brasil.

Os temas que rondam a dramaturgia destas mulheres dos anos 1960 são a situação social e política, a recessão financeira, a situação da classe média, o mundo do trabalho e os problemas em família. Mas em todas elas há vozes femininas que denunciam a situação da mulher, seja fora ou dentro de casa. Destacam-se as discussões sobre o papel da mulher no casamento, a busca de liberdade em todos os campos, a maternidade, a emancipação através do trabalho e os embates travados consigo mesma diante dos dilemas entre ser uma mulher livre e estar presa em situações indesejadas, como o casamento fracassado, por exemplo. As peças colocam em xeque a maneira como a mulher se comporta diante das situações impostas a ela, como reage diante da opressão masculina e como enfrenta a si mesma diante dessas situações.

O mundo do trabalho é abordado pela ótica da dona de casa que recebe o marido depois de um dia longo no escritório mas também sob a ótica da mulher emancipada, que ganha seu próprio dinheiro, se sustenta e não depende das decisões de um homem. Mas também é colocada sob a ótica da mãe solo, que necessita do trabalho para se sustentar e sustentar os filhos. A mulher é colocada pelas dramaturgas dos anos 1960 em confronto consigo mesma e com o papel que representam em sociedade. O mercado de trabalho para a mulher dos anos 1960 ainda é excludente e machista – muito mais que hoje – e para sobreviver nele, uma mulher precisava “seguir as normas”, o que queria dizer, muitas vezes, aceitar o assédio e os baixos salários. De maneiras diferentes, as dramaturgas dos anos 1960 abordaram a questão do trabalho feminino, até mesmo o trabalho doméstico não valorizado, com perspectivas e finalidades diferentes, mas todas apresentam um novo olhar, até então não explorado, do ponto de vista da mulher sobre essa questão.

O mesmo acontece com a sexualidade. As personagens agem de formas diferentes diante da sexualidade, mas todas elas apresentam visões *in loco* sobre o assunto. A sexualidade feminina não é mais apresentada sob a ótica masculina e sim pelos olhos de uma mulher. Nesta perspectiva, vemos personagens exercendo sua sexualidade de forma livre e plena, enquanto outras reprimem seus desejos em nome de convenções. Ainda vemos personagens que despertam para novas sensações e as vivem plenamente enquanto outras, pelas pressões sociais, sufocam-nas. Vemos personagens frustradas com a sexualidade no casamento e buscando em outros braços a satisfação que lhe foi negada enquanto vemos outras descobrindo na relação lésbica essa satisfação. O tema da lesbianidade feminina, aliás, é tratado com franqueza por algumas dramaturgas.

Em geral, os temas mais abordados pelas dramaturgas dos anos 1960 giram em torno de como essa mulher que vive numa sociedade machista e repressora lida com seus anseios íntimos, com a

maneira como ela vê o mundo, com as adequações que precisa fazer para se encaixar nesta sociedade que determinou papéis a ela que, muitas vezes, ela não quer ou não pode cumprir. Assim como o questionamento de Nora, em *Casa de bonecas* (2007), de Ibsen, escrita em 1879, as personagens femininas das dramaturgas dos anos 1960 se confrontam consigo mesmas e fazem descobertas sobre si mesmas que trazem rupturas que, uma vez levadas a efeito, causam uma revolução tão grande que é impossível voltar atrás.

A partir destas reflexões, tratamos, agora, da dramaturgia que está sendo feita hoje, no Brasil, por mulheres. A dramaturgia de autoria feminina da contemporaneidade tem nomes expressivos em todos os cantos do país, mas uma delas é bastante significativa no panorama de autoria feminina na dramaturgia por vários motivos. Talvez o maior deles seja a maestria com que escreve. Mas também é preciso dizer que essa mulher negra, vinda da periferia, tendo participado de vários coletivos como o Grupo Espanca! e hoje fazendo parte do Núcleo de Dramaturgia do SESI, formando novas dramaturgas, se tornou um dos nomes mais importantes da dramaturgia de autoria feminina no país: Grace Passô.

A potencialidade poética e simbólica dos textos de Passô, chama a atenção. A dramaturgia contemporânea trabalha em várias vertentes de escrita e, por vezes, os textos, de um modo geral, podem parecer herméticos à primeira vista em virtude de suas buscas enquanto dramaturgia. Um texto geralmente feito para mexer com os sentidos e criar um ambiente de absorção, cheio de lacunas e fragmentos que precisam ser preenchidos pela plateia, como reflete Ryngaert (1998).

As construções poéticas, por vezes, falam sobre movimentos íntimos, interiores, subjetivos. Por isso, a dramaturgia contemporânea, em geral, é considerada de difícil acesso para uma primeira leitura. E às vezes, a sua potencialidade só se mostra inteira no palco, na montagem que os atores-criadores e a direção dão a ele. Com os textos de Passô não é diferente. São universos inteiros que cabem dentro de uma casca de noz, mas que se expandem conforme vemos a personagem evoluir enquanto fala. E é através da fala que vamos juntando as peças.

Em *Mata teu pai* (2016), por exemplo, texto que a dramaturga publicou em 2017 e que hoje faz sucesso na interpretação da atriz Débora Lamm, toda essa potência está presente. O texto é uma releitura do mito de Medeia, a mulher que mata os filhos para vingar-se de Jasão, seu marido. Somente a discussão sobre os motivos da Medeia do mito já dariam uma dissertação inteira mas esse não é o propósito aqui e sim, à luz do mito, refletir sobre o texto dramaturgicamente de Grace Passô. O mito é aquele lugar em que todas as questões da humanidade ganham luz e força e são resolvidas em si mesmas, através da expiação das culpas, do erro de ter afrontado os deuses. A autora parte da estrutura do mito para reescrever a história de Medeia, agora inserida na contemporaneidade, vivendo numa grande cidade, cheia de diversidade, violências e dicotomias. O que Grace Passô faz é trazer de volta o mito da mulher ultrajada, afrontada, vilipendiada, mas ao mesmo tempo, destruidora, violenta e

impiedosa, como o são, em alguma medida, todas as mulheres. A Medeia de Passô é primitiva como são primitivos os instintos da mulher que cria, que dá à luz, que engendra a sombra, que conchava, que sangra e que morre. Como são os instintos de todas as mulheres do mundo. Talvez por isso a personagem se relacione com mulheres exiladas, estrangeiras, no texto.

À luz do mito, Grace Passô passa em revista a sociedade em que vivemos, o medo, a morte, a violência, os preconceitos, as fronteiras e seus limites, visíveis ou invisíveis. A mulher que fala na peça é a mulher terrível e vingadora do mito, mas é também toda e qualquer mulher que precisa segurar com unhas e dentes o pouco de dignidade que lhe resta numa sociedade patriarcal, que a oprime. É a mulher que grita, que ruga, que uiva, que geme, que vocifera, que chora. De maneira poética e construindo estados independentes que acabam se ligando de alguma maneira, *Mata teu pai* é uma ode ao ser feminino selvagem e primitivo que somos cada uma de nós, trancafiadas dentro de nós mesmas pelos agulhões do patriarcado. Não é à toa que o clamor da personagem - “preciso que me escutem” (PASSÔ, 2016, p. 23) -, dá o tom de urgência daquilo que precisa ser dito, daquilo que precisa ser entendido, compreendido e feito, sem demora.

A Medeia do mito, saiu de sua terra natal, fugida, por ter ajudado Jasão a roubar o velocino de ouro, matado seu próprio irmão, ter feito o Rei Pélias morrer pelas mãos das próprias filhas, ter, enfim, traído os seus. A Medeia de Passô repete como um hino: “terra da gente é terra da gente” (PASSÔ, 2016, p. 24). Ela, que é uma estrangeira, que sente-se uma estrangeira em si mesma. A febre que assola a Medeia de Passô é a mesma febre que assola os corpos de todas as mulheres que vivem neste mundo, encarceradas dentro de suas próprias angústias até que seu corpo resolva expulsar o mal. As Medeias, tanto a de Passô quanto a do mito, são feiticeiras potentes, mas que não conseguem mudar o destino.

A personagem de Passô tem filhas e, assim como a Medeia do mito, também lamenta os sacrifícios de ser mãe. Mas lamenta também por serem filhas, mulheres, que como ela, podem vir a sofrer violências, o estupro que ela conta que sofreu, à mulher paulista. Em delírio, a personagem fala do abandono do marido, do assassinato que cometeu e no meio do turbilhão de emoções que vive, rodeada das filhas e de mulheres, a lucidez está no fato de reconhecer que toda mulher é uma vítima. Como último recurso para salvar a si e às filhas e a todas as mulheres, ela entrega a arma e suplica: “mata teu pai”. Esse pai que é a sociedade excludente, que é o patriarcado, que é a violência contra a mulher, que é o machismo. E como último ato, retoma o seu lugar na história, como mulher indomável.

Este é o ato mais maternal que posso dar a esse mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar patriarcal. Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas, ser.

Uma.
Indomável.

Mulher.

Medeia aponta a metralhadora para a plateia. Breu. Tiros ensurdecedores de metralhadora. (PASSÔ, 2016, p. 45)

Assim como a Medéia de Grace Passô, uma mulher que luta até o fim por aquilo que acredita ser o certo a se fazer, outras mulheres aparecem na dramaturgia contemporânea, tentando lutar contra um mundo que as oprime. É o caso das personagens das peças que compõem essa pesquisa. O *corpus* da pesquisa é composto por três dramaturgas paranaenses, escolhidas por sua autoria feminina e por seu olhar de mulher sobre as questões que permeiam o universo da mulher. De maneiras diferentes, com estéticas próprias, cada uma das três dramaturgas lança seu olhar sobre nosso tempo, as questões femininas da contemporaneidade, os dilemas sociais, o corpo da mulher contemporânea, e também sobre os problemas atemporais que continuam atormentando o universo íntimo de cada mulher e de cada ser humano. O que interessa observar é justamente como essas mulheres olham para os objetos de sua dramaturgia. Que olhar é esse, dessa mulher que chegou à contemporaneidade carregando a herança de todos os movimentos feministas que possibilitaram que ela pudesse escrever esse universo, dessa maneira.

As obras de Lígia Souza Oliveira são construções imagéticas de sensações. Seja no relacionamento de casal, nas expectativas de ter um filho, na perspectiva do mundo pelos olhos de uma criança ou em bilhetes enviados para si mesmo, no passado, o foco parece estar sempre na memória e em como as construções feitas pela vivência do agora e do que já passou podem influenciar as ações. Oliveira brinca com espaços e tempos que flutuam pela dramaturgia, criando momentos de suspensão. Também é característico de sua escrita as repetições como forma de criar novos estados de compreensão do que está sendo dito. E há sempre pelo menos um olhar feminino observando os acontecimentos, vivendo e atuando sob uma ótica feminina. Embora alguns textos contenham cenas mais violentas, geralmente verbais, o universo de escrita de Lígia Souza Oliveira é mais suave, como se as palavras não fossem capazes de ferir.

Já o universo de escrita de Juliana Partyka é o oposto. As palavras criam ranhuras, rachaduras, desconstruções. Os textos também têm temáticas variadas mas contém um olhar ferino sobre as situações, uma crueldade revoltada sobre o desfecho das coisas. Uma voz oprimida aparece para logo em seguida tentar se rebelar em ato ou em palavras, mesmo que a recompensa seja a violência. Também é interessante notar que na dramaturgia de Partyka, o corpo da mulher é sempre o corpo vilipendiado, usado, servil, amordaçado, do qual as personagens tentam escapar. Os embates entre o ser feminino e o ser masculino também parecem acontecer sobre plataformas de sentimentos controversos e os seres masculinos, quando existem, estão sempre em segundo plano ou fora de cena. Até mesmo a relação entre as personagens femininas é difícil, cheia de ranhuras e submundos

semânticos onde se escondem, por vezes, os verdadeiros sentimentos.

A dramaturgia de Patrícia Kamis parece ser a mais emancipada, no sentido de não denotar com tanta veemência os embates entre o universo feminino e o masculino. As personagens de Kamis estão quase sempre lidando umas com as outras de igual para igual em força. Com uma estética de escrita que lembra o universo das artes visuais, com palavras espalhadas pela página, construções frasais desconexas, textos fundidos, construção de imagens com o formato da escrita. Alguns textos de Kamis dão a impressão de terem sido escritos não para serem entendidos enquanto linguagem escrita mas como linguagem visual. Ainda assim, sua dramaturgia também reflete um olhar feminino sobre os objetos focados. Às vezes, lembrando a estrutura textual de Sarah Kane, as personagens, ao contrário de Oliveira e Partyka, não têm nome e os diálogos são separados por traços, números ou designações de gênero apenas.

Todas as características de escrita das dramaturgas, aqui citadas rapidamente, serão analisadas no próximo capítulo. Por hora, o objetivo é traçar uma trajetória histórica e conceitual para refletir sobre como as ideias e conquistas feministas, que vem permeando as lutas de mulheres durante a história da humanidade, podem ter afetado, como acreditamos que de fato afetem, a escritura de autoria feminina na dramaturgia atual. Vivemos em um período histórico em que estamos permeados pela compreensão do universo feminista e também usufruímos das conquistas das lutas feministas, mesmo que algumas mulheres teimem em não querer se dar conta disso. O fato é que, possivelmente, a escrita dessas dramaturgas, assim como de um grande número de mulheres que escrevem para teatro hoje, esteja sim impregnada tanto dos ideais feministas quanto das reivindicações feministas, mesmo que as próprias autoras não se deem conta disso ou não queiram se auto rotular.

A maneira como são vistas as relações entre homem e mulher, as relações de sororidade, as relações familiares e as relações de poder, presentes nos textos, fazem parte de uma construção de visão feminista sobre tudo. Uma visão que foi por muito tempo negada e que hoje, na parcial liberdade de que nós, mulheres, usufruímos, já é possível sustentar. A visão da diferença, calcada no ser mulher, que perpassa pelo corpo feminino e que questiona o domínio masculino do mundo.

As palavras de Simone de Beauvoir, pronunciadas em 1949, em sua obra *O segundo sexo*, ainda são muito presentes para as relações travadas entre mulheres e homens hoje e significativas para compreender porque a visão de mundo da mulher é e deve ser diferente da do homem.

Quando finalmente for assim possível a todo ser humano colocar seu orgulho além das diferenciação sexual, na glória difícil de sua livre existência, poderá a mulher – e somente então – confundir seus problemas, suas dúvidas, suas esperanças com os da humanidade; somente então ela poderá procurar desvendar toda a realidade; e não apenas sua pessoa, em sua vida e suas obras. Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora. (BEAUVOIR, 1970, p. 482)

Que nos reconheçamos enquanto seres humanos, como diz a autora, com nossas diferenças, e que possamos exercer essas diferenças, andando ao lado dos homens, em busca de uma sociedade melhor.

2.1.1. LEILAH ASSUNÇÃO E O GRITO DA MULHER

Os anos 1960 viram chegar ao Brasil as primeiras teorias sobre o papel da mulher na sociedade, ao mesmo tempo em que acontece o *boom* das dramaturgas, como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Ísis Baião e Maria Adelaide Amaral, entre outras, e também a instauração da ditadura em 1964. Todos esses fatores contribuíram para a ampliação da discussão sobre feminismo no Brasil, campo ainda pouco explorado e, quando abordado, relegado ao pejorativo, ao riso e a ridicularização.

Um dos campos de luta contra o cerceamento social imposto pela ditadura foi o palco do teatro. Nele, mulheres debatiam questões sociais e começavam a discutir, no panorama brasileiro, o papel da mulher nesta sociedade. Mas enquanto a presença das atrizes era marcante, as autoras, antes de 1969, eram praticamente ausentes, salvo raras exceções. As dramaturgas de 1969, juntamente com outros nomes na nova geração que surgia, formavam um movimento chamado de “nova dramaturgia”, que produziu peças mais consistentes – e resistentes – nos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil. Por consequência, muitas vezes, dos temas abordados, algumas autoras como Renata Pallottini, Consuelo de Castro e até mesmo Leilah Assunção, além de Hilda Hilst, tiveram textos seus censurados, embora alguns – contrassenso – tenham sido premiados logo antes de serem vetados.

Elza Cunha de Vincenzo, em sua obra (1992) critica a crítica de teatro de 1969 que, composta totalmente por homens, designa a “nova dramaturgia” apressadamente de “alienada”, desmerecendo o conteúdo das peças e, por conseguinte, suas autoras, permanecendo estas praticamente desconhecidas, apesar do sucesso que conseguiram alcançar com algumas de suas obras. É o que parece acontecer hoje, em certa medida, com Grace Passô e a novíssima geração de dramaturgas do eixo Rio-São Paulo e, mais ainda, com as dramaturgas radicadas nos interiores do Brasil.

Mas, voltando aos anos 1960, o que propiciou o aparecimento dessas mulheres na dramaturgia? Segundo Vincenzo, temos que voltar aos anos 1930 e à onda socialista que tomou o país, proporcionando “um tempo em que o país estava irreconhecivelmente inteligente...” (VINCENZO, 1992, p. 9), citando Roberto Schwarz. O teatro também fez parte desse movimento que abriu fronteiras de conhecimento com as ideais socialistas de Marx e Lênin, o populismo de Vargas e o método Paulo Freire.

O teatro, desde fins dos anos 50, vinha fazendo coisa análoga: rompendo também em determinados pontos com formas tradicionais e experimentando novas estéticas, tentando criar uma dramaturgia brasileira condizente com certa visão da realidade nacional, buscando formas de chamar à discussão problemas de caráter social e político – era um dos focos de renovação de ideias e educação das classes médias que o procuravam. (VINCENZO, 1992, p. 09)

É neste panorama que se inserem as dramaturgas dos anos 1960, buscando novas formas de dizer pelo tetro, formas que fossem mais condizentes com uma realidade nacional e que discutissem questões brasileiras.

Em 1968, o regime do golpe endurece e começa a silenciar o teatro – entre outros setores – por entender que o campo teatral é um dos focos de resistência ao regime e um dos campos intelectuais mais férteis, provocando o público a pensar em sua dominação através de peças que colocam em discussão todos os temas que envolvem essa dominação. Nossas dramaturgas surgem no contexto do “golpe dentro do golpe” - o AI-5 – influenciadas por todas as questões sociais surgidas em virtude da história recente do país. Essas autoras, filhas da burguesia, frequentemente sofrem críticas por não representarem a real situação de opressão – econômica, social, ideológica – a que era submetido o país. Inegável é o fato de que a sua contribuição foi de extrema importância na busca de uma dramaturgia brasileira de fato, desligando-se dos modelos internacionais. E também, pesa-se o fato de que, apesar de burguês, os textos dessas autoras põem em xeque justamente a sociedade burguesa, colocando-a a nu, “dissecando-lhe as entranhas, aproximando bem a lente que permitirá examiná-la em seu mecanismo interior, a partir do pequeno mundo em que atuam seus elementos” (VINCENZO, 1992, p. 12)

Esses textos das novas dramaturgas trazem uma nova visão de mundo, pela ótica da mulher e mais ainda, uma visão de mundo particular, da realidade brasileira – ainda que burguesa. Revela também, a expressão artística da mulher, até então, raro. É um teatro atento às questões sociais, em que o discurso se insere no âmbito do clima sócio-político do Brasil da época.

Há um aspecto, que destacamos, aqui: o tom feminista destas obras. Embora algumas autoras nunca tenham se autodenominado feministas e outras, como Consuelo de Castro, rejeitem mesmo o rótulo, observa-se em suas obras elementos de discursos de caráter feminista, quando dão voz à mulher, questionam seu papel na sociedade, colocam-na em posição de destaque e mesmo de revolta contra as forças que a querem dominar. Até mesmo o fato de uma autora poder escrever e ser lida é uma conquista feminista. Talvez Consuelo de Castro não quisesse ser identificada com a radicalidade, presente na Primeira Onda Feminista – e já suplantada – mas a obra desta dramaturga apresenta personagens e discursos de tonalidade feminista. Assim como nas obras de Leilah Assunção.

De acordo com Vicenzo:

Nos textos de nossas autoras, particularmente nos primeiros, é, por exemplo, patente a reivindicação de uma sexualidade feminina reconhecida e liberada, como é patente, em paralelo, o traço de repúdio à família tradicional e à seus valores, vistos como restritivos a plena realização individual; daí é que decorre o repúdio à sociedade como um todo, tal como está organizada. (VINCENZO, 1992, p. 16)

As autoras podem negar, mas é indiscutível que todo o movimento em direção da discussão do papel da mulher no mundo, desencadeou suas discussões e discursos, presentes em suas peças. A influência das ideologias feministas, que pipocava no mundo, estava presente nos diálogos elaborados por elas. E era no teatro que essas ideias mais se faziam presentes, embora também permeassem outros campos. Talvez porque o teatro tenha sido sempre um instrumento poderoso de denúncia e debate. Mesmo que as autoras não admitam, o feminismo está lá, presente em cada palavra escrita por elas, porque todo o histórico de luta que permite a elas esse espaço de escrita já é ele todo feminista.

Os temas presentes nos textos destas autoras - e de outras depois delas -, segundo Vincenzo, são: “os da manifestação e afirmação da sexualidade feminina, a dos papéis sexuais fixados desde sempre na divisão sexual do trabalho, com os seus corolários ideológicos de poder e submissão, superioridade masculina e inferioridade feminina” (VINCENZO, 1992, p. 19). Nos textos destas autoras aparece a figura da mulher em posição de subalternidade. É um discurso forte que, a certo momento do movimento feminista, vemos mulheres em posição de exercer violência – concreta ou simbólica – contra outras mulheres. Este tipo de violência também está presente nos textos das autoras dos anos 1960.

Apesar dos aspectos negativos da representação da mulher, da violência que ela reproduz, do ambiente burguês em que está inserida, pelas distorções na caracterização psicológica, entre outras falhas – compreensíveis diante do momento histórico de aproximação com as primeiras ideias feministas – o texto dessas autoras é revolucionário no sentido de que tais questões – sócio-político-culturais – estão na boca de mulheres diante de um público. E isso, por si só, já é bastante revolucionário. O fato dessas mulheres estarem escrevendo dramaturgia também é revolucionário pois, como fala Virgínia Woolf, em seu texto *Um teto todo seu* (1985), a partir do século XVIII, quando a mulher começa a escrever, os campos a que ela mais se atém são o do romance e da poesia, pois que englobava a sua visão doméstica e privada das coisas, do mundo. De qualquer forma, a mulher rompe o silêncio e toma a palavra para falar de si mesma e do mundo, o que até então era prerrogativa masculina.

Embora tenha havido mulheres que escreveram, inclusive dramaturgia, entre os séculos XVIII e XIX, é somente nos séculos seguintes que elas erguem a voz e passam do terreno do leitor individual (romance, poesia,) ao do leitor/espectador público (teatro). Foram precisos muitos abalos, como as duas guerras mundiais e a instauração de regimes autoritários, no Brasil e no mundo, para que a voz

dessas dramaturgas brasileiras se erguesse em meio às vozes dominantes e viessem reivindicar seu lugar de fala.

Leilah Assunção, dramaturga nascida em 1943, ainda em atividade há mais de quarenta anos, escreveu várias obras para teatro, entre elas, *Fala baixo, senão eu grito*, de 1969. A autora escreveu onze peças em que “discute o espaço público e privado da mulher, nas quais despontam alguns dos mais fortes personagens femininos da dramaturgia nacional” (PACE, 2007, p. 14). Leilah foi, aos poucos, construindo os universos femininos de suas peças com a temática das lutas de mulheres por lugar na sociedade, por direitos e igualdade. Uma trajetória que foi se delineando conforme escrevia. É claro que não podemos deixar de notar em que ambiente foram escritas e se desenvolvem suas peças – o ambiente burguês. De *Roda Cor de Roda* (1965), passando por *Fala baixo senão eu grito* (1969), e chegando a *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela* (1979), há todo um caminho em que a autora vai descobrindo novas possibilidades de falar sobre a mulher, chegando a uma ideia mais satisfatória na última peça citada. Depois dessa fase, dos anos 1960-70, Leilah continua escrevendo para teatro e seus textos continuam explorando temáticas primordialmente burguesas, tocando no universo da mulher.

Eliane Pace na autobiografia da autora, publicada em 2007, comenta que o teatro de Leilah Assunção é um teatro de resistência feito de depoimentos valiosos das décadas de 60, 70 e 80 sobre a igreja, o sexo e o amor, o medo e a repressão. A produção dramaturgical de Leilah Assunção entre 1968 e 1970, quando nosso país vive a plena ditadura militar, marca o momento em que o teatro brasileiro se altera por conta das tensões sociais emergentes. Segundo a autora, Leilah não teve medo de ser chamada de feminista e sua obra está marcada por figuras femininas densas, em busca de autoconhecimento e autoexpressão, em meio a “conflitos sociais, a conquista da liberdade sexual, os jogos de poder e o mundo em mutação” (PACE, 2007, p. 13).

O universo de *Fala baixo, senão eu grito* é o universo de Mariazinha Mendonça de Moraes, “mulher boa, virgem, romântica”, nas palavras da própria autora para sua biógrafa (PACE, 2007, p. 49). Solteirona e moradora de um pensionato que, na calada da noite, tem o quarto invadido por um ladrão que não lhe rouba nada mas acaba com todas as suas ilusões. Mariazinha, interpretada em sua primeira montagem em 1969 por Marília Pêra, permanecendo muitos meses em cartaz, é a protagonista, colocada frente a frente com um homem que invade seu quarto, mas, ao invés de lhe fazer algum mal físico ou roubá-la, trava com ela um diálogo que vai, aos poucos, derrubando todas as ilusões e o mundo de fantasia em que vive. Não é por acaso que essa pessoa que invade o quarto é um homem e não tem nome, pois, o que a autora coloca em questão é justamente a figura masculina, representada aqui pelo ladrão, como aquela que rouba, que vilipendia, que usurpa, que invade o espaço feminino.

O texto inicia com Mariazinha assistindo a um programa de grande audiência na televisão e,

logo depois, preparando-se para dormir. Há muitas rubricas com indicações da autora para cenários, figurinos, ambientação entre outros. Um “jingle” de ninar é reproduzido na televisão e Mariazinha se põe a cantar cantigas de criança e a falar de modo infantil com as flores do criado-mudo.

[...] Se eu pudesse deveria ter feito Filosofia... (*suspiro*) Sou tão mística!... Tenho uns raciocínios tão complexos!... (*abre o criado-mudo*) Fui eu que cresci, ou foi o mundo que diminuiu? Que foi? Que foi? Que foi? que foi, que foi, que foi... (*canta*) que foi... “Senhora dona Sanja, coberta de ouro e prata, descubra o seu rosto, que eu quero ver a sua face... Que anjos são esses”... (*tenta enfiar a cabeça dentro do criado-mudo*) Quando eu era pequenina eu cabia aí dentro... Não é esquisito não caber mais dentro das coisas? (*pausa*) Foram elas que cresceram, ou fui eu quem diminuiu? (*dá risadinhas infantis, voltinha nas pontinhas dos pés, sempre cantando*) (ASSUNÇÃO, 1969, p. 03).

O monólogo de entrada no texto, como podemos ver por este trecho, apresenta Mariazinha como uma mulher ingênua, com atitudes e pensamentos que beiram a infantilidade. Ao mesmo tempo, a autora coloca na boca da personagem os primeiros questionamentos sobre caber ou não caber em padrões ou em formatos. Este tema ainda está presente nas preocupações textuais das autoras dramáticas da contemporaneidade, haja vista o texto *Peça número 40*, de Beatriz Ávila Vasconcelos, presente nas referências desta pesquisa. No texto, Vasconcelos também fala sobre as necessidades femininas de “caber” em modelos e formatos, como alude o título da obra.

O monólogo de entrada continua e a personagem, enquanto dá risadinhas infantis, cantarola e dança, continua em suas fantasias, agora cumprimentando um suposto marido imaginário ou pedindo-lhe se pode ir a algum lugar ou se pode fazer compras. A imaginação da personagem corre solta nos minutos antes de dormir, enveredando para o universo que a ela foi negado: o de dona-de-casa, esposa e mãe. Os rituais de beleza, como dormir cedo, também são lembrados nesta conversa solitária consigo mesma.

(*para o relógio grande, assentindo com a cabeça*) Certo, certo, está na hora de dormir, tem razão. O sono é muito importante. Oito horas é o ideal para conservar minha pele descansada e sempre jovem... (ASSUNÇÃO, 1969, p. 04)

O tempo todo, os comportamentos lúdicos como dançar e rodopiar pelo quarto e fazer perguntas inocentes sobre a vida, continuam. A primeira fala é longa e vemos Mariazinha referindo-se a si mesma em terceira pessoa, chamando a atenção para sua aparência e os cuidados que deve ter como moça prendada, para atrair o “príncipe encantado”. Todos estes valores, presentes no texto de Leilah, estão na cartilha de “bom comportamento” de toda mulher nascida nos anos 1940 e chegando à juventude nos anos 1960. Nossas mães e avós costumavam seguir à risca esta cartilha de bons costumes que, hoje, nos parecem um tanto risíveis. Não obstante, algumas destas questões ainda estão

muito presentes na cobrança que ainda se exerce socialmente sobre a mulher e seu papel em sociedade. Não é à toa que a personagem de *Fala Baixo* é descrita como “solteirona”, contrariando todos os costumes da época, em que uma mulher precisava estar casada antes dos trinta anos.

Um dado que não se pode deixar de observar, já aí nas primeiras falas de Mariazinha é também o apreço que ela nutre pelos bibelôs e cacarecos herdados de família: o grande relógio, a cristaleira, as bonecas e outros objetos. Essas relíquias são, para ela, a constatação de sua condição de virgindade, de menina de família, feita para casar e cuidar do lar. Estas preciosidades também compõem suas roupas, cheias de laçarotes e fitas mimosas, bem ao estilo das roupas de uma criança. A longa cena termina, como seria de se esperar, com a personagem pedindo bênção e iniciando a reza da noite para um Deus que – diz rindo – também acredita nela.

É neste momento, quando está de costas para a porta, rezando a Ave-Maria, que o homem, armado, entra em seu quarto. A partir daí, inicia-se a aventura noturna de Mariazinha, talvez, a única e grande aventura de sua vida. O susto é tamanho que a personagem estatela, de boca aberta, sem poder gritar.

HOMEM — (*mais seguro*) Pode despencar dessa cara, que eu não vou te fazer nada não. Só se berrar, daí sim, se berrar, vai bala. (ASSUNÇÃO, 1969, p. 06)

Diante da atitude de terror de Mariazinha, o homem começa a falar, com um linguajar que, haja vista o vocabulário empregado por ela no trecho anterior, deve scandalizá-la. Ele não se abate e continua empregando gírias e linguajar de baixo calão, tentando retirá-la do estado de estupor em que se colocou ao vê-lo, até que consegue alguma reação. Depois de deixar claro que não irá lhe fazer mal – a não ser que grite – empreende um diálogo que, aos poucos, enredará Mariazinha em novas perspectivas sobre a vida.

A conversa entre os dois começa a dar resultado quando o ladrão finge uma solidão que, realmente, não sente, e provoca uma aproximação de Mariazinha, logo depois caindo na gargalhada diante da ingenuidade dela.

MARIAZINHA — (*penalizadíssima*) Não! Sempre existe uma alma boa que nos estenda a mão! Nunca é tarde para trilhar o caminho do bem! Eu conheço um religioso que pode ajudá-lo, é um religioso de ideias modernas, evoluídas. Eu lhe dou o endereço, quer? Quer?

HOMEM — (*solta gargalhada*) Ai, Mariazinha, você é uma bola. Porra! Puta que o pariu. Ah, ah, ah, Mariazinha, você é uma bola! Até que vou indo com a sua cara! Ai que eu estouro de tanto rir! Ah, ah, ah, ai que eu estouro! Ah, ah, ah, que engraçado, puta que pariu, que engraçado! Gostei... gostei! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! (ASSUNÇÃO, 1969, p. 16)

Ela não está acostumada com este tipo de franqueza despudorada e é atingida em cheio pela

gargalhada. Mas é quando ele afirma que ela não irá ao trabalho no dia seguinte que as conexões começam a implodir na cabeça de Mariazinha. Faltar ao trabalho, sem motivo aparente, sem estar doente, sem ser feriado ou domingo, é, para ela, um absurdo maior do que estar num quarto, com um ladrão, no meio da noite, falando sobre isso. O senso de dever de Mariazinha está explícito neste diálogo, com a confrontação realizada pelo ladrão e sua reação.

MARIAZINHA — Vai embora! Fica quieto! Que é que você quer, pelo amor de Deus. Não pode fazer isso comigo, não pode! Não pode aparecer de repente e ficar falando essas coisas! Vai embora! Não pode! Eu não escuto e não entendo! Não me deixa ver a cor que eu quero! Eu não escuto! Eu não escuto e não entendo e não tenho a obrigação de entender! (ASSUNÇÃO, 1969, p. 20).

É impossível para ela “andar fora da linha”. O desespero da personagem com a presença do ladrão em seu quarto aumenta na proporção em que este vai desnudando uma nova percepção de mundo, completamente impossível para ela.

Em seguida, como que motivado por uma nova imagem, o ladrão inicia uma espécie de pregão, em que vai leiloando os pertences de Mariazinha, enquanto mexe em toda a organização do quarto, desarrumando as gavetas, desfazendo a cama e levando-a ao desespero. Este pregão vai se transformando em um emaranhado de sons e movimentos frenéticos, acompanhados de sonoplastia, influenciando a fala do ladrão, e levando a uma sinfonia que remete ao ato sexual. Ao final, exausta e excitada, Mariazinha corre até a janela e a escancara.

(HOMEM) (...) De onde vem o shoc-shoc-shoc? (*Mariazinha corre asfixiada até a janela, abre, respira desabafando*) (*sonoplastia - um apito de trem entrando no quarto*).

Pausa.

MARIAZINHA — (*baixinho, exausta*) Do quarto deles... (ASSUNÇÃO, 1969, p. 29)

A metáfora com o sexo não está no texto, por acaso, já que a autora está tratando de questões como a virgindade e a valorização dessa virgindade para se chegar ao casamento, no contexto de vida de uma mulher que chegou aos trinta anos sem se casar, um tabu para a sociedade de sua época. Esse fato, constatado pelo ladrão, é seu grande motivo de chacota para com ela.

Ele atingiu o ponto mais fraco dela e vai se aproveitar disso para desestruturá-la. Inicia-se um jogo imaginativo em que ele a sugestiona, psicologicamente, e a leva a um estado emocional de limite, causando uma ruptura e colocando as crenças e certezas de Mariazinha em xeque. Por meio de perguntas e respostas, ancoradas por uma sonoplastia que é ensurdecidora quando ela fala, mas cessa

por completo nas falas dele, ele a obriga a confrontar-se com a fragilidade de suas escolhas de vida, até que decreta sua “morte”.

HOMEM — (*pausadamente*). Aqui jaz Mariazinha Mendonça de Morais...

Mariazinha finalmente atira-se sobre ele.

MARIAZINHA — Eu mato você! Eu mato! Agora eu mato! Eu quero você morto. Eu mato! Quero te ver morto! Sem mexer essa boca! Sem mexer esse braço! Eu mato! (ASSUNÇÃO, 1969, p. 33)

É o estopim que faltava. Numa fúria que não consegue controlar e que nunca havia experimentado antes, ela se lança ao homem, procurando atingi-lo fisicamente, e depois ao guarda-roupas azul, tirando, “vomitando” tudo para fora, todas as suas roupas, rasgando-as, amarfanhando-as, ajudada pelo homem. Os dois cantam as mesmas canções de ninar, do início da peça, mas agora com uma raiva ou antes, como diz a rubrica, “com alegria feroz (...) com ódio, aos solavancos” (ASSUNÇÃO, 1969, p. 36). O ato de “botar para fora” tudo o que há dentro do guarda-roupas torna-se uma metáfora poderosa para que Mariazinha coloque para fora todos os anos de repressão feminina em que foi moldada. O ladrão, aqui, então, faz o papel, ao mesmo tempo, de algoz e de salvador, instigando-a, provocando-a, pressionando-a, para que ela responda com uma verdade profunda, sem máscaras, sem moldes, sem maquiagem, com seu ser mais desnudo. O último objeto a ser arrasado é o grande relógio.

Tudo está no chão, espalhado, rasgado, roto, bagunçado. Mariazinha e o ladrão se divertem com o caos, rindo, dançando e cantando. Nada mais é pesado, tudo é leve, é leveza, é nuvem, é ilusão. Os dois dançam pelo quarto, imaginando-se a voar pelas nuvens, olhando o mundo de cima, flutuando nus e inocentes, desvestidos de suas identidades formatadas pelas convenções sociais, livres como duas crianças a brincar na rua de casa. Saltam pelos túmulos de um cemitério imaginário, de diluem como água e se liquefazem. O delírio não dura muito e Mariazinha os puxa de volta ao mundo real, ao quarto todo quebrado, à sua vida medíocre e pequena que a faz lembrar de um cemitério e a remetem à imagem do suicídio.

HOMEM — Tudo quebrado! Quebrado!

MARIAZINHA — Onde será que eles estão? Onde será que eles estão?
(*angústia*) Onde será que eles estão?

HOMEM — Quem?

MARIAZINHA — Eles, os defuntos. Os ce-mi-té-ri-os!

HOMEM — Ah... esses eu não sei... Se eu quisesse saber eu ia lá.

MARIAZINHA — Como? Ah... (*risada*) Você gosta de viver, né?

HOMEM — Não.

MARIAZINHA — Não? Ah... Mas daí você... vive, né?

HOMEM — É.

MARIAZINHA — Ah... E você nunca tentou o suicídio?
HOMEM — Não.
MARIAZINHA — Ah... E por que, hein?
HOMEM — Não sei.
MARIAZINHA — Ah... E você nunca vai tentar o suicídio?
HOMEM — Não.
MARIAZINHA — Por que, hein?
HOMEM — Porque não sei.
MARIAZINHA — Ah... (*pausa*) Mas um dia você vai tentar o suicídio...
HOMEM — Não.
MARIAZINHA — Não?
HOMEM — Não.
MARIAZINHA — Por que, hein?
HOMEM — Porque não sei.
MARIAZINHA — Ah... (*pausa*) Tenta um dia o suicídio...
HOMEM — Não.
MARIAZINHA — (*pausa*)... Tenta...
HOMEM — Não.
MARIAZINHA — (*pausa*) Se você não gosta de viver por que não tenta o suicídio?
HOMEM — Não sei...
MARIAZINHA — Por que você vive se não gosta de viver?

Pausa (ASSUNÇÃO, 1969, p 69)

Neste trecho em que a imagem do cemitério e da morte assaltam a personagem, Mariazinha questiona o ladrão sobre suicídio e, nas entrelinhas de suas perguntas e respostas, nota-se que a possibilidade dela já ter pensado ou mesmo tentado acabar com sua própria vida não a scandaliza ou, antes, é naturalizada. A maneira como ela comenta o assunto e como dirige a ele as duas perguntas finais, dizem mais sobre si mesma e de suas angústias diante da vida do que propriamente uma curiosidade sobre ele. O texto continua e as duas personagens, imersas nas fantasias que criaram para aquela noite memorável, se deixam levar pela brincadeira de criar histórias dentro do quarto totalmente arrasado.

Durante toda a narrativa, a autora utiliza, muitas vezes, o recurso da repetição. Não é a repetição como veremos nas obras contemporâneas, que servem para reforçar um estado ou criar novas texturas, mas a repetição como que para reafirmar o que é dito.

HOMEM — Está livre? Está livre?
MARIAZINHA — O senhor está livre?
HOMEM — Até a Augusta, pode ser?
MARIAZINHA — É o seu caminho?
HOMEM — É! Que sorte! Que sorte!
MARIAZINHA — Que sorte!
HOMEM — S'imbora! S'imbora!
MARIAZINHA — Ai!... Hoje estou feliz de novo!
HOMEM — É! Hoje eu estou feliz! (ASSUNÇÃO, 1969, p. 55)

Neste exemplo, recortado aleatoriamente somente para ilustrar essa utilização, podemos ver

que as sentenças, assim como em todo o texto, são repetições tanto na mesma fala como um da fala do outro, como que reforçando a ideia. A autora pode ter utilizado esse recurso para que, ao falar em voz alta, as personagens tivessem a chance de criar uma nova realidade para si. A fala, no teatro, é ação e, enquanto ação, materializa o que é vivido em cena. Esse recurso, então, utilizado pela autora, pode ser uma pista do mundo íntimo dessas personagens que, ademais, não é possível vislumbrar, já que se trata de um texto mais objetivo do que subjetivo, bem ao estilo das criações dos anos 1960-70.

Mariazinha e o ladrão, agora tão íntimos que ela já não se assusta com nada do que ele diz ou faz, criaram uma cumplicidade que os permite beirar à intimidade. Ela está totalmente imersa na fantasia, entregue às sugestões dele, desejando coisas que nunca havia desejado antes. Ele se aproveita dessa abertura e vai mais longe em suas sugestões, apresentando a ela o glamour das telas de cinema. Mariazinha se deixa levar. O ladrão apresenta a ela a vida das ruas, o linguajar dos transeuntes, o mundo fora do quarto que a mulher não conhece. Reafirma a ela o seu lugar de mulher independente, que pode tudo, que faz tudo o que quer sem pedir autorização a ninguém. Mariazinha gosta da brincadeira e embarca na fantasia.

MARIAZINHA — (*para si*). Minto o nome? Não, sou mulher independente, (*alto*) Mariazinha Mendonça de Morais. (ASSUNÇÃO, 1969, p. 67)

[...]

HOMEM — (*ele mesmo*) Burra! Não assusta! Dá uma resposta inteligente! Mulher independente dá sempre resposta inteligente! (ASSUNÇÃO, 1969, p. 68)

A caminhada da personagem na direção desta independência, ainda que fictícia, é o mote de toda a peça. Mariazinha nunca saiu, emocionalmente e psicologicamente falando, daquele quarto. A intervenção de um homem, cuja “profissão” é a de ladrão é um artifício da autora para colocar em xeque esta condição. A discussão em pauta é a contraposição do papel de Mariazinha como modelo de mulher, solteira e honesta com o de mulher independente e livre. Mas ela, mesmo embarcando na fantasia, não parece estar pronta para assumir isso.

MARIAZINHA — Não! Não me manda embora! Eu vou! Eu subo! Eu sou uma mulher independente! Eu sou boa de cama! Mente que quer casar comigo! Só isso, não custa nada! Mente que quer casar comigo!

HOMEM — Casar! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah, nem mentindo dá, bagulho! “Bagulho independente.” Pra trepar pode servir sim, mas ninguém quer uma puta pra mãe dos próprios filhos! De independente chega eu, o que é que há? Afinal o papai aqui nasceu machão pra quê? (ASSUNÇÃO, 1969, p. 69)

Ela tenta se encaixar no novo modelo, de mulher independente, que assume suas atitudes e as consequências disso, mas se revela frágil. A autora coloca em choque essa fragilidade com o deboche

do ladrão, a figura masculina, que representa bem, neste trecho, toda a soberba do macho sobre a fêmea, tão comum nas atitudes masculinas de desmerecimento à mulher. Ele a afeta onde ela é mais frágil: na concepção que ela tem da própria beleza, ou antes, da própria feiúra.

Toda a brincadeira, que não saiu do quarto um só minuto, deixa Mariazinha exausta, mental e fisicamente, e ela pede uma trégua ao ladrão. Mas ele não está disposto a dar esta trégua até que ela possa ter experimentado tudo. Arrasta-a pelo quarto, obrigando-a a continuar olhando as ruas, as lojas, a cidade, a vida. Mariazinha não tem mais fôlego para continuar e precisa voltar a se agarrar à realidade, à sua antiga realidade. O laço se rompe quando ela lembra da prestação do Mappin que precisa ser paga. A ilusão vai se desfazendo aos poucos, enquanto o dia amanhece. O ladrão ainda implora que ela continue com ele, mas já é tarde.

MARIAZINHA — Não!... Fala baixo!... Não grita!... Vai acordar todo mundo!... O sol está nascendo!... Preciso pagar a prestação!... As meninas vão acordar!... Vão te ver aqui comigo!... (ASSUNÇÃO, 1969, p. 75)

Agora é Mariazinha quem pede para que ele não grite, que fale baixo, que não acorde as reminiscências do sonho que ela acabou de ter, mas que a assustam e que ela não quer mais levar adiante. Aos poucos ela retorna ao seu quarto de pensão, à sua vida de solteirona, aos seus bibelôs e suas canções de ninar. Ele ainda empreende uma tentativa desesperada de retê-la através do sexo. Diante da recusa e da excitação dela, tudo desmorona. A realidade se agiganta, o sol nasce, uma voz de mulher chama por Mariazinha. A rubrica de Leilah para esta cena final é um texto à parte.

Mariazinha já não é mais ridícula. Os cachinhos desfizeram-se, os laçarotes, os balões estouraram, assim como o seu mundo todo. Ela é agora qualquer um da platéia.

Estão próximos um do outro. Cara a cara, Ela treme toda, contraditória, desesperada, os sons aumentam, televisão, rádio etc., aumentam, aumentam.

Ele tenso.

Ela angustiada, uma dívida desesperada.

Os sons vão aumentando... aumentando...

Rádio, televisão, choc-shoc, blém-blém...

Sons aumentando... aumentando... aumentando.

Sons aumentando... aumentando... aumentando.

Sons aumentando... aumentando... aumentando.

Corta som... Grande silêncio.

[...]

MARIAZINHA Socoooooooooooooroo!!!!!! Tem um ladrão dentro do meu quarto!!! Polícia!! Polícia! Socoooooooooooooroooo!!!!!! (ASSUNÇÃO, 1969, p. 79 e 80)

O peso de uma nova realidade, mais livre e mais intensa, não é suportável para ela. Apesar de toda a felicidade e espontaneidade que experimentou, Mariazinha não pode se permitir deixar levar.

As marcas das vivências permanecerão, mas serão acondicionadas juntamente com os bibelôs que ela guarda, aprisionadas para sempre em seu quarto de solteirona.

Na obra *Margem e Centro* (2006), a autora Ana Lúcia Vieira de Andrade analisa a obra de Leilah Assunção, bem como de outras dramaturgas, traçando uma trajetória que as coloca ou na margem ou no centro do cânone dramaturgic. A autora se refere à obra de Leilah Assunção – por seu caráter burguês – como localizada no centro, “por ser um nome que faz parte do cânone da história do teatro no Brasil desde o extraordinário sucesso de *Fala Baixo Senão Eu Grito*” (ANDRADE, 2006, p. 14). Andrade ainda ressalta que, por escolher temáticas femininas e feministas, a autora enfrentou críticas e resistência às suas obras.

No caso de Leilah Assunção e *Fala Baixo Senão Eu Grito*, o enfoque dos problemas específicos do tipo de mulher que temia enfrentar seu próprio desejo sexual talvez não tivesse alcançado a mesma receptividade por parte da crítica se o ambiente cultural não estivesse tão dominado pela necessidade de luta contra a repressão política e a opressão em geral, o que permitiu que a problemática do personagem Mariazinha também pudesse ser compreendida de maneira mais ampla, para além dos limites da questão feminina. [...] O sucesso de *Fala Baixo* abriu caminho para a uma nova abordagem da personagem feminina em nossa dramaturgia, iniciando de maneira mais efetiva o diálogo, ainda que problemático, com o pensamento feminista. (ANDRADE, 2006, p. 09)

O ambiente do texto de Leilah era o ambiente repressivo, não só sexualmente falando, mas politicamente falando. Talvez, por isso, o texto tenha sido tão atacado e tão cultuado, paradoxalmente, como o foi, em sua época. Traduzir o universo da mulher em cena e, ao mesmo tempo discutir questões políticas, não era uma tarefa que fosse vista com bons olhos, ainda mais abordadas pela ótica de uma mulher.

Leilah não foi a única autora a abordar questões políticas em seus textos, nem a única a falar sobre a condição da mulher em sociedade. Outras autoras, como Ísis Baião e Consuelo de Castro também o fizeram. Colocar as questões do universo feminino em consonância com as questões políticas não foi tarefa fácil para estas dramaturgas, “considerando-se que problematizar o tema da mulher no sistema patriarcal, a partir do ponto de vista de sua opressão, é um posicionamento político” (ANDRADE, 2006, p. 20 e 21) que pode render frutos amargos. A censura foi um desses frutos que Leilah viu atingir mais de um dos seus textos.

É no embate entre Mariazinha e o ladrão, em *Fala baixo, senão eu grito*, segundo Andrade, que se desnudam os desafios enfrentados pelas mulheres, que vão mudar sua visão de mundo e sua perspectiva sobre a vida. E é a partir do choque entre as personalidades de Mariazinha e do ladrão que a autora desmascara toda “a repressão e o autoritarismo do sistema patriarcal, principalmente no que se refere à sexualidade feminina” (ANDRADE, 2006, p. 31). Mariazinha é uma personagem tragicômica, uma “mulherzinha” típica da sociedade de sua época, que não consegue realizar-se em

nenhum dos campos de sua vida, muito menos no campo sexual. “O riso que Leilah Assunção provocava com seu texto, expunha todo o ridículo a que a severa austeridade podia levar, questionando, sem medo, os valores do sistema” (ANDRADE, 2006, p. 33). Era a primeira vez que uma autora, dramaturga, explorava o processo de autoconscientização do corpo feminino e apontava para a necessidade do domínio do próprio desejo, enfatizando a necessidade de liberdade, uma tomada de decisão por parte da mulher diante das instituições.

Talvez a maior contribuição das dramaturgas dos anos 60, e até mesmo de Hilda Hilst antes delas, tenha sido retirar o papel da mulher daquele ambiente doméstico, confinado e restrito, e colocá-la em sociedade, enfrentando seus medos, suas limitações, concorrendo para um pensamento de emancipação da mulher não apenas do ambiente doméstico, mas enquanto ser em condições de estar em pé de igualdade social com o homem. Como diz Vincenzo (1992), a “abertura e o alargamento de espaços para a manifestação e a atuação da mulher em órbitas do não privado, do não exclusivamente doméstico” (VINCENZO, 1992, p. 278).

O teatro foi apenas mais uma etapa, talvez a mais avançada, na busca da mulher por um pensamento autônomo que representasse seus anseios, seu mundo e suas questões. O romance já tinha representantes – ainda que poucas – ao longo de sua história no Brasil. Faltava esse olhar de teatro, da cena direta, da vivência de questões no palco vivo. Isso, as dramaturgas dos anos 60 souberam fazer muito bem, abrindo caminho para as mulheres que vieram depois delas.

PARTE III

DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE: TEMAS E TONALIDADES CÊNICAS

Ao pesquisar os nomes de mulheres que escrevem dramaturgia paranaense, encontramos autoras atentas com o seu tempo, sua região, seu estado, suas histórias e seus anseios, como não poderia deixar de ser. Definir o *corpus* para o estudo não foi fácil. Um levantamento demorado encontrou 32 nomes e alguns critérios foram tomados no sentido de dar diversidade e densidade aos estudos. Foram escolhidas as três dramaturgas que compõem o *corpus* levando-se em consideração a assiduidade na escrita dramática, a continuidade, o estilo e a publicação das mesmas em algum meio, além da montagem no palco. E aqui é importante dizer que algumas dramaturgas deixadas de fora da seleção compuseram obras potentes e dramaturgicamente fortes e bem estruturadas, não sendo contempladas pela pesquisa justamente por não atenderem ao enfoque eleito para esta pesquisa.

É o caso de Ana Ferreira, com a peça *Desvio para o Azul* (2010), uma reflexão sensível sobre a relação com sua irmã, e Beatriz Ávila de Vasconcelos, que debate em *Peça número 40* (2018) as perspectivas da feminilidade que precisa se encaixar em um modelo. Além de Martina Sohn Fischer, potente dramaturga, que escreveu cinco peças, todas explorando a subjetividade da vida cotidiana em meio ao caos da contemporaneidade.

Na pesquisa encontramos, como dramaturga do interior do estado do Paraná, somente Denise Stoklos, multiartista, natural de Irati, atualmente um dos grandes nomes em contextos nacional e internacional do teatro, da dramaturgia e da performance. Isso não quer dizer que ela seja a única. Com certeza, deve haver, no celeiro das Artes Cênicas do estado, outras mulheres que escreveram ou escrevem dramaturgia. Mas, embora empreendidos esforços significativos, junto à coletivos, artistas e até mesmo às secretarias de cultura de vários municípios, não foi obtido nenhum sucesso referente ao levantamento de nomes de mulheres escrevendo para teatro na atualidade no interior do estado. Desta forma, reunimos para o presente estudo, somente material de autoras residentes ou oriundas da região da capital do estado, Curitiba. Muitas dessas dramaturgas reunidas, inclusive, estão ou estiveram em Curitiba justamente pela dificuldade de encontrar desenvolvimento de trabalho teatral, entre elas a dramaturgia, em suas cidades de origem.

Portanto, definimos o *corpus* com as obras *Desterra* (2016), *Krio* (2018) e *O Velho* (2017), de Juliana Partyka, *Atman* (2011), *Fractal* (2010), e *Tempestade de Areia* (2010), de Patrícia Kamis e *Para ler aos trinta* (2014), *Penélope* (2018) e *Personne* (2014), de Lígia Souza Oliveira. E, para analisar estas peças, serão utilizados conceitos e apontamentos sobre a dramaturgia contemporânea

principalmente nas obras *Ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Rynagert (1998) e *Para ler o teatro*, de Anne Ubersfeld (2005), entre outras.

É importante relatar também que, a certa altura dos estudos, a necessidade de ouvir os textos em outras vozes se fez muito clara. Então, no intuito de aprofundar e apurar a audição dos mesmos, foram convidadas atrizes e atores do Paraná, para realizar leituras dramáticas online, em virtude da pandemia de Covid-19, dos textos estudados. A primeira leitura aconteceu em fevereiro de 2021, com as atrizes Aline Fernandes (Cascavel), Nara Mattana (Palotina), Éri Buhner (Curitiba) e Mariane Yukari (Cascavel). As atrizes fizeram a leitura de dois textos de Juliana Partyka, *Desterra* e *O Velho*, ficando apenas o terceiro texto, *Krio*, para um próximo momento. Numa segunda etapa, também no mês de fevereiro, foram lidos os textos de Lígia Souza Oliveira, *Para ler aos trinta* (2014), *Penélope* (2018) e *Personne* (2014), por Adriana Félix, Asaph Bonfim e Heloíse de Ávila, oriundos do Curso Técnico em Teatro do Colégio Estadual Eleodoro Ébano Pereira, e Aline Fernandes, Ricardo Mor, Tayssa Camila Mazzeto e José Paulo Tasca, atores da região de Cascavel. Através desta leitura dramatúrgica, algumas portas do universo dos textos se abriram e a sua compreensão se alargou, possibilitando novas visões sobre eles, que foram somadas ao estudo.

Os vídeos com a leitura das peças aqui citadas serão disponibilizados, após a defesa da dissertação em canal de Youtube que se encontra em construção coletiva entre a autora desta pesquisa, alunas (os) do Curso Técnico em Teatro e atrizes e atores que colaboraram nas atividades de leitura dramatúrgica.

3.1. O TRABALHO COM A LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO CONTEMPORÂNEO

Um texto dramático, escrito para teatro, tem suas especificidades, que respondem somente à construção dramática, ao texto feito para ser encenado num palco de teatro ou ao menos em um espaço teatral, por atores, ao vivo, e com uma plateia espectadora, sob recursos de iluminação, figurinos, sonoplastia, cenografia, dentre outros. A priori, um texto teatral é feito para estar no espaço da encenação teatral e, mesmo quando não está, convencionam-se o espaço como um espaço de cena e, como tal, a representação feita a partir do texto teatral respeita apenas as regras específicas da dramaturgia e de sua consequente encenação em espaço teatral. Muitos autores já escreveram sobre o texto dramático de teatro e suas especificidades, sua estrutura e características, bem como muitas teorias já foram tecidas sobre esta ou aquela tradição teatral, seus respectivos textos e suas estruturas. A análise de um texto de teatro não é coisa simples, já que não se trata de um texto onde todas as informações estejam dadas na narrativa e, no caso dos textos contemporâneos, ainda menos, remetendo-se à imagem utilizada por Jean-Pierre Rynagert em sua obra *Ler o teatro contemporâneo* (1998), de um grande quebra-cabeças onde estão faltando peças, que serão preenchidas pela interpretação dos atores

e pela recepção deste texto pelo público. Anne Ubersfeld, em sua obra *Para ler o teatro* (2005), também nos aponta nortes de leitura deste texto feito para o palco ou para o espaço teatral e orienta nosso olhar na direção de como compreendê-lo e apreendê-lo da melhor forma.

O texto teatral trabalha por concisão, ou seja, diferentemente de um texto narrativo literário, um romance ou outro modelo de escrita livresca, o texto feito para o palco condensa as informações para que a fala da personagem esteja no campo da ação propriamente dita e não da narração. É bem verdade que essa afirmação já não pode ser levada ao pé da letra quando analisamos os textos contemporâneos que, muitas vezes, utilizam recursos narrativos para levar novos estados ao palco. Mas é uma narrativa diferenciada da narrativa romanesca porque sempre está atrelada ao que será colocado em cena como ação efetiva da personagem. Então, mesmo os textos contemporâneos para teatro, ainda respeitam regras de construção que obedecem apenas à construção dramática. É o que veremos agora, revisando as afirmações de Jean-Pierre Ryngaert (1998) e Anne Ubersfeld (2005) sobre a escrita contemporânea para teatro.

Tendo como ponto de partida estas duas obras, *Para ler o teatro* e *Ler o teatro contemporâneo*, vamos traçar uma trajetória de análise dos textos dramáticos inseridos na contemporaneidade e, a partir daí, entrar na análise propriamente dita do corpus desta pesquisa, tendo em mente estas análises para possíveis leituras que se pode fazer dos nove textos elencados. Cabe aqui ressaltar também que ler um texto dramático e encená-lo são coisas distintas e que, inevitavelmente, diferenciam no resultado obtido, já que, levado à cena, o texto tem que lidar também com todo os outros signos teatrais, passando pela visão da direção e pelo olhar dos atores, tendo seu fim último na recepção do público.

Também, como veremos em Ryngaert, o texto teatral contemporâneo já não tem preocupações como a busca de sentido lógico ou mesmo de algum sentido, já que podemos ver criações textuais cujas buscas não estão no que é dito, mas em *como* é dito, evidenciando muito mais as texturas, a sonoridade e o ambiente plástico da palavra. Ainda assim, o texto teatral é o universo dos signos e é preciso, para lê-lo, compreender primeiro como se constituem esses signos e quais são eles para, então, começar a compreender a relação texto-representação. Para isto nos utilizamos dos conceitos semiológicos, que ajudam a compreender *o que* significa no texto, *porque* esses signos estão ali e indica caminhos para lê-los.

Os discursos de um texto teatral podem ser de várias espécies e, frequentemente, há várias camadas de compreensão superpostas. No texto teatral contemporâneo isso é ainda mais verdade, o que permite traçar um panorama de seu conteúdo semântico. Um texto teatral, para ser compreendido em sua totalidade – ou, ao menos, na tentativa de – necessita do leitor a incursão por outras áreas do conhecimento, além da semiologia: psicanálise, história, linguística, antropologia, etc. Ressalve-se que estamos falando do leitor e não do espectador, para quem as mais das vezes, não se “exige”

conhecimento prévio dos universos do texto e para quem o texto é direcionado, escrito, pensado, para proporcionar uma certa “vivência” que irá depender de suas próprias referências e referenciais, dependendo disso a qualidade de sua recepção.

Trabalhando o texto teatral por concisão, em estrutura de diálogo (na tradição da escrita teatral) em que a ação está na fala das personagens, é pertinente a observação de Anne Ubersfeld quanto à densidade deste tipo de texto, o dramático, já que mesmo os textos mais verborrágicos, como os da tradição textocêntrica, não se fazem conhecer de forma imediata, necessitando certo esforço do leitor/espectador ao encontro de seus significados e significantes, embora o panorama do texto teatral – repito, dentro do que chamamos tradicionalmente de texto teatral – seja muito diverso do panorama do texto poético e literário, em termos de estrutura, principalmente. É pelo mesmo motivo que se difere da narrativa, pois, na concisão do texto estão contidos todos os universos que o autor propõe, desprezando o detalhamento que a escrita narrativa, por sua especificidade, proporciona ao leitor. O universo do texto teatral pressupõe e até mesmo exige o preenchimento de lacunas, seja pelo leitor, seja pelo espectador.

O texto teatral, a priori, é intangível, fixado para sempre. Isso enquanto escritura pois, a partir do momento em que o ator se apropria dele, cria a personagem e a representa, ele está passível de mudanças. A representação de hoje não é a mesma que se dará amanhã porque vários fatores influenciam a arte de representar que, por sua especificidade mesma de “ao vivo”, se deixa influenciar pelo que acontece no momento em que acontece. Assim é que muitos atores já representaram *Hamlet* e, embora o texto seja sempre o mesmo, e embora a personagem seja, em essência, a mesma, as representações que se fizeram e fazem dela são muito diferentes. Para o texto teatral contemporâneo, essa fluidez é ainda maior, já que, muitas vezes, os dramaturgos proporcionam aberturas no texto que permitem múltiplas interpretações.

Ora, sendo o texto teatral um mar de signos, como lê-lo apenas sob uma perspectiva? Sim, há uma variante limitada de possibilidades de lê-lo, porque o autor discorre sobre assunto ou assuntos limitados, mesmo que o texto pareça ter uma infinidade de leituras possíveis. Contudo é preciso que haja múltiplos olhares sobre ele se se quiser entendê-lo. O perigo de estratificar a leitura incorre, depois, numa representação rasa do texto.

Mas quais são os componentes do texto teatral? Segundo Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro*, a priori, o texto teatral é composto de diálogos e didascálias (rubricas), embora na contemporaneidade o texto teatral prescindia, na maioria das vezes, da rubrica. As rubricas servem a comunicação entre autor e atores e diretores. O público não as vê, nem lê, nem as percebe numa montagem, mas elas, quando existem, estão presentes na representação do texto. O autor está nas rubricas. E, embora o texto possa ser - como muitos textos contemporâneos o são – bastante confessionais, biográficos e concernentes a um “discurso do eu”, não se pode dizer que é a voz do autor que fala, pois sendo o

texto teatral escrito para que um outro fale, o autor, por este ato, renuncia à sua voz, aceitando que este outro fale de maneiras tais tão diferentes que fazem a ideia que o próprio autor possa ter feito sobre a representação de seu texto apenas uma das possibilidades. Esta questão está no cerne mesmo das características inerentes ao texto teatral e, principalmente, inerentes ao texto teatral contemporâneo. É a representação que se faz deste texto que responde perguntas feitas nele. O texto teatral – mesmo os mais textocêntricos – são obrigatoriamente lacunares, ou seja, existem espaços que terão de ser preenchidos pela imaginação do ator/diretor e também pela do público.

Anne Ubersfeld, em sua obra já citada, afirma que o discurso teatral é “o conjunto dos signos linguísticos produzidos por uma obra teatral” (UBERSFELD, 2005, p. 157). Essa afirmação corrobora o *status* do texto como ponto de partida da construção dramaturgical, embora nem sempre se possa dizer isso dos textos contemporâneos, mas, via de regra, podemos aceitar que o texto escrito por um dramaturgo ou dramaturga seja o cerne do conjunto da obra a ser realizada. O que a autora está afirmando é que o texto teatral, mais do que qualquer outro, é rigorosamente dependente de suas condições de enunciação, sendo o componente retórico decisivo para isto pois, fora da comunicação teatral, esta significação não existe. Pois é a prática do teatro que confere à fala suas condições concretas de existência ou, como nos diz a autora, “ler o discurso teatral é, à falta de representação, reconstruir imaginariamente as condições de enunciação, as únicas que permitem promover o sentido, tarefa ambígua, a rigor impossível de realizar” (UBERSFELD, 2005, p. 158 e 159).

Pois o discurso no teatro é o discurso, primeiramente, do autor/autora, depois o discurso do diretor/diretora, então o discurso do ator/atriz e só então o discurso do público. Este emissor-personagem, arauto do discurso teatral, é um discurso articulado, fragmentado, cujo sujeito, a personagem, é seu enunciador por excelência. Então, temos, no teatro, a priori, dois discursos distintos: o discurso enunciador, do dramaturgo/dramaturga, e o discurso enunciado, o da personagem. Normalmente, o discurso do autor/autora está nas didascálias, como é representante de peso, por exemplo, o dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, cujas rubricas são um texto a parte, por seu protagonismo. Mas, nem sempre é assim e, no teatro contemporâneo, acontece de vermos o discurso do autor/autora sendo levado à cena pela voz da personagem. Os autores/autoras contemporâneos, de alguma forma, invadem o campo imaginativo, que seria da alçada da recepção, para se fazer presente aí, pela enunciação direta. Pois, como nos diz Ubersfeld, “o que a representação teatral exprime, *sua mensagem própria, não é tanto o discurso das personagens, mas as condições de exercício desse discurso*” (UBERSFELD, 2005, p. 161), que podem ser exercidas pelo autor/autora na influência direta sobre o que é dito pela personagem.

Nunca como nas escritas contemporâneas, aliás, o autor/autora esteve tão presente na influência sobre a encenação. Frequentemente vemos criações que, se levadas a termo por outra pessoa que não o próprio autor/autora do texto, em parceria com atores e atrizes escolhidos para o

processo, o mesmo perde seu sentido e não alcança os resultados almejados. É o que pensamos que possa acontecer com o texto, analisado mais adiante, de Lígia Souza Oliveira, *Para ler aos trinta*. O texto foi construído juntamente com as atrizes e a diretora da peça e tem tantas referências que se remetem a esse conjunto que, provavelmente, se levado à cena por outras mulheres, não surtirá o mesmo efeito. E embora o estatuto do texto teatral possa ser considerado o de uma partitura, de um libreto, de uma coreografia, como diz Ubersfeld, para ser levado à cena, ele depende muito, principalmente o texto contemporâneo, da influência de encenador, atores, equipe técnica e público.

O discurso teatral, então, só responde ao ambiente teatral em si e, fora dele, não há nada que o referende, já que ele foi escrito especificamente para tratar daquele recorte feito pelo dramaturgo/dramaturga. Ou, como diz Ubersfeld, “o discurso teatral baseia-se num pressuposto fundamental: estamos no teatro” (UBERSFELD, 2005, p. 164). Este discurso tem valor imperativo e a sua mensagem refere-se unicamente ao que é levado à cena. Ele só diz respeito ao que está ou será levado à cena, estando desconectado do real referencial, da vida real. O sujeito que escreve o discurso teatral, então, é um sujeito destituído de um Eu, negando-se como tal e se afirmando pela voz de um outro, que é a personagem. Essa voz tem que estar, contudo, em alguma consonância com a voz do público que irá ouvi-la, para que esse discurso possa ser recepcionado de alguma forma. O que não quer dizer que o texto teatral tenha que ser – e frequentemente não o é – de fácil entendimento, principalmente falando-se aqui de textos contemporâneos. O esforço é feito dos dois lados – interpretação e recepção – para que o sentido emerja.

Como exemplo disto, Ubersfeld cita o que se convencionou chamar de “teatro do cotidiano”, em que as situações parecem banais mas que escondem, em suas subcamadas, discursos que debatem problemas. As personagens, então, “são obrigadas a tomar de empréstimo o discurso (os discursos) dominantes para expor problemas que são seus” (UBERSFELD, 2005, p. 174), ou de uma coletividade. Na dramaturgia de Juliana Patyka, analisada a seguir, podemos constatar isso, principalmente nas peças *Krio*, que trata de realidades específicas do continente africano mas, em sua subcamada, tratam de questões inerentes a muitas mulheres inseridas em outras culturas; e em *Desterra*, onde vemos três mulheres encarceradas e sofrendo os mais diversos abusos e violências, temas recorrentes no mundo atual.

O discurso teatral mais subjetivo contém em si um aglomerado de discursos outros, tomados de empréstimo a elementos culturais da sociedade ou mais frequentemente da camada social em que evolui a personagem. (...) Aquilo que se convencionou denominar conflito interior da personagem é, no teatro, colisão de discursos; a cada passo nos confrontamos com este fato decisivo: mesmo no monólogo, o discurso da personagem só funciona por meio do diálogo, implícito ou explícito. (...) É impossível analisar o discurso da personagem como uma mônada isolada, mas inversamente é sua *heterogeneidade textual* que lhe permite ser posto em relação com outros discursos. (UBERSFELD, 2005, p. 178)

E é essa heterogeneidade que confere ao texto teatral sua característica universalizante. Quando confrontamos o texto teatral com a realidade, temos o embate ou mesmo o choque entre o que é verdade e o que é verossímil e passível de ser verdade, ou, antes, que é uma verdade cênica mas pode perfeitamente ser inserida como verdade real.

E o lugar de embate entre as personagens é o diálogo. Essa relação de forças entre as personagens que, enquanto falam, agem, e enquanto agem, travam lutas interiores e exteriores que constroem a narrativa dramaturgical. Até mesmo o campo amoroso é um embate, como diz Ubersfeld: “a relação amorosa pode ser também uma relação de dominação: desejar é ser suplicante e estar então em posição de “inferioridade” em relação àquele que obtém o objeto do desejo” (UBERSFELD, 2005, p. 179). Das nove peças analisadas para este *corpus*, ao menos seis tratam da questão do desejo e das implicações de desejar. Esse elemento é ainda mais importante porque se tratam de mulheres desejando.

A obra de Ryngaert (1998), é mais específica em tratar as questões pertinentes ao texto contemporâneo para teatro. A análise que o autor faz do texto contemporâneo para teatro nos ajuda a compreender a mecânica das escrituras dos dramaturgos que se dedicam a estes textos. Para iniciar, o autor fala sobre a estrutura destes textos, como se apresentam formalmente e quais as estratégias narrativas que os compõem. É muito comum vermos textos dramaturgical contemporâneos construídos em fragmentos, solilóquios, quadros, partes, que, frequentemente, são deslocados entre si. As escolhas dos dramaturgos/dramaturgas se justificam pela busca de estados que conversem com uma dramaturgia não mais escrita para ser linear, mas, ao contrário, dotada de autonomia entre as partes, como diz Ryngaert, “a escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas” (RYNGAERT, 1998, p. 86). E não só isso, mas também, frequentemente, há muitas lacunas que precisam ser preenchidas pelo leitor/espectador, como num quebra-cabeças em que estão faltando peças.

[...] podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõem uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor. (RYNGAERT, 1998, p. 86).

Então, o texto contemporâneo não entrega, antes nega, ao leitor/espectador, um entendimento fácil ou tranquilo, tendo este que fazer um certo esforço para acessar seu discurso através de suas próprias referências, muitas vezes. É assim que a recepção dos textos contemporâneos se dá de maneira tão diversa, pois que, cada um irá acessá-lo com as ferramentas que tiver.

Outra característica de textos contemporâneos para teatro, ressaltada pelo autor são as peças

curtas, com poucos personagens e com poucos recursos cênicos, não exigindo, muitas vezes, qualquer aparato específico de um espaço teatral. Entre elas estão as peças em um ato e os monólogos, que o autor diz que “favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confessorário menos ou mais impudico, propício aos números de atrizes e atores” (RYNGAERT, 1998, p. 89). O autor chama a atenção aqui para o caráter muitas vezes confessional que as peças curtas da contemporaneidade assumem, no discurso subjetivo que lhes é característico. Frequentemente, também, podemos ver nestes textos, a necessidade e a urgência da personagem em começar a falar, mesmo que pareça um discurso, a princípio, sem sentido ou sem nexos mas que, ao juntar as peças, o sentido emerge. Um bom exemplo disso é a peça de Bernard-Marie Koltès, *A noite antes da floresta*, em que a personagem fala sem parar, aparentemente sem motivo, mas que, ao final do texto, as peças formam um quebra-cabeças coerente.

Aliás, o monólogo é um território privado que muitos autores/autoras exploram. Juliana Partyka utiliza esse formato em *Krio*, Lígia Souza Oliveira o utiliza em *Personne* e, embora tenhamos a impressão de serem duas vozes falando, algumas pistas nos levam a crer que se trata de uma única voz bipartida para criar estados diferenciados de enunciação. Este recurso é bastante utilizado como acesso à memória.

Às vezes o monólogo trabalha sobre a memória de um personagem, que se entrega então a uma espécie de meditação interior, a um recenseamento minucioso de recordações, forçado, desta vez, por uma necessidade íntima da qual o público, por convenção, está excluído. (RYNGAERT, 1998, p. 92)

A exclusão do público, no entanto, não é real, é subjetiva, já que estamos tratando de teatro e é como se pudéssemos, enquanto público, vasculhar a cabeça da personagem, perscrutar seus pensamentos e olhar no buraco da fechadura o seu mundo íntimo. O monólogo também é utilizado dentro da estrutura da peça, mesmo quando esta tem mais personagens, para criar entrecruzamentos, estados subjetivos, campos de isolamento ou desencontros que podem ou não se entrecortar, ficando a cargo do leitor/espectador essa iniciativa. Os autores/autoras contemporâneos, aliás, utilizam com frequência o monólogo como estratégia dramática, incluindo ou excluindo situações, diminuindo o *status* dramático do texto. “Essa capacidade de recitar fragmentos ‘despregados’ e às vezes ‘recosturados’ e como que ‘remendados’ é reexplorada com liberdade pelos autores contemporâneos” (RYNGAERT, 1998, p. 94). E é frequentemente vista nos textos mais recentes, inclusive, nos textos deste *corpus* de pesquisa.

As escritas contemporâneas, aliás, estão em campos bastante diferentes e até mesmo distantes, por vezes, das escritas tradicionais de teatro. “Os autores não se sentem mais obrigados a se encaixar

em nenhum molde, às vezes se situam em um meio-termo dramatúrgico que contribui para a confusão do leitor, se ele não estiver acostumado com as escritas heterogêneas” (RYNGAERT, 1998, p. 99). A heterogeneidade reina na maioria dos textos e a aproximação destes com outras linguagens não teatrais também contribui para que os textos escritos por autores/autoras contemporâneos estejam em um lugar que pode soar hermético, à primeira vista, para o leitor/espectador incauto. Esses autores/autoras reivindicam para si uma liberdade narrativa que implica em um leque variado de possibilidades e quase não existe mais forma ou modelo ideal a ser seguido. O que proporciona experiências textuais muito diversas entre si e tão diferentes que podem dar a impressão de não poderem ser encaixadas num mesmo escopo estrutural. Hans-Thies Lehmann aborda esta questão, como já vimos, ao analisar as diferentes manifestações textuais e cênicas da contemporaneidade, no que ele chamou de “teatro pós-dramático”.

Esta liberdade estrutural e formal de escritura trouxe consigo alguns dilemas. Como entender um texto teatral agora? Quais caminhos percorrer para adentrá-lo? Que esforço o público deve fazer para acessá-lo? O panorama teatral foi abalado em suas fundações por experimentações com a narrativa que criaram um “território do qual não é possível sair sem bússola” (RYNGAERT, 1998, p. 103). A narrativa, agora, não mais entrega o enredo à degustação do público, mas, antes, oferece assuntos que não são facilmente digeríveis, exigindo do leitor/espectador algumas chaves de acesso que, ademais, estão dentro dele mesmo, mas que não eram exigidas antes e agora fazem parte necessária de sua recepção. Algumas dessas exigências passam pelo novo tratamento dado pelos autores/autoras ao épico, ao narrativo, ao discursivo, aos enredos ambíguos, fragmentos contraditórios, espaços temporais factuais e reais, presente narrativo, aqui-agora, entre outros.

O teatro, agora, fala do presente, do momento presente. E mesmo quando se remete ao passado, está sendo dito por um corpo e uma voz que está localizada no presente, sob as reminiscências do que já passou. O passado é revisto através da memória e trazido à cena sob as impressões que a personagem traz dele. Esta escrita, como diz Ryngaert, “que se esforça para reduzir a distância entre o que acaba de acontecer e o que é mostrado” (RYNGAERT, 1998, p. 113), tentando reduzir o espaço entre uma coisa e outra, mas que sempre está se remetendo a uma memória do acontecimento revivida no presente aqui-agora.

Isso causa, no espectador uma ilusão de inclusão, que se realiza no campo de visão do ator ou nos recursos utilizados, como, por exemplo, em *Para ler aos trinta*, de Lígia Souza Oliveira, em que as atrizes estão constantemente se remetendo ao tempo presente da representação. Essa característica faz com que o público reconheça nos atores sua função de representar e se afastem da ilusão da personagem. Por isso, também é muito comum encontrarmos elementos do metateatro nessas peças contemporâneas, onde os atores representam dentro da representação, assumindo o caráter teatral de suas intervenções e teatralizando suas ações dentro do que já é uma forma teatral.

Outra característica muito presente nas construções textuais contemporâneas e sobre a qual Ryngaert nos chama a atenção é o fato de que, no mais das vezes, elas são coletivas, construídas num conjunto, sendo o autor apenas um aglutinador e compilador. É comum vermos autores/autoras contemporâneos assinando textos não como dramaturgos/dramaturgas mas antes como organizadores de uma dramaturgia que, ademais, foi produzida no coletivo. É o caso de *Para ler aos trinta*. A peça foi escrita em processo colaborativo com as atrizes e a diretora e somente depois compilado e organizado pela dramaturga.

Os assuntos abordados nas dramaturgias contemporâneas são os assuntos abordados pela dramaturgia de todos os tempos, mas o olhar que se dirige a esses assuntos é um olhar atual, que revisita esses assuntos e os recoloca em discussão, levando em consideração as mudanças pelas quais o mundo passou. O espectador, então, é levado a refletir sobre questões atemporais de maneira nova, com uma nova abordagem, tendo que reagir e refletir sobre eles com seus referenciais. Frequentemente o que também acontece é que assuntos atuais, que estão sacudindo a sociedade atual, sejam levados ao texto para serem observados pelo olhar cotidiano do leitor/espectador.

[...] o diálogo prevalece sobre todas as marcas espaço-temporais; o texto em fragmentos atinge limites em que a enunciação é privilegiada, o que torna o trabalho do leitor particularmente delicado por falta de apoios concretos concernentes à situação. É preciso, então, que ele aceite abandonar seu sistema habitual de observação, que desconsidere o que seria da ordem de uma situação tradicional e que se entregue aos fragmentos do diálogo. Esse é o preço para se encontrar a unidade profunda de textos em que as variações do espaço e do tempo são tantas e tão repentinas que é preferível ficar na superfície da fala, no ponto em que o choque das réplicas fragmentárias produz sentido quando se aproximam umas das outras e podem ser compreendidas em sua continuidade. (RYNGAERT, 1998, p. 132)

Esse diálogo, que no texto contemporâneo está cheio de lacunas, é que vai dar o norte para que o leitor/espectador se encontre, ao final. Um diálogo que se repete, que retoma assuntos, que se torna cíclico e enreda o leitor/espectador em uma teia de sentidos que vai tomando forma à medida em que ele se permite mergulhar na dramaturgia.

Assim como Ubersfeld, Ryngaert também aponta que esse diálogo, presente nos textos contemporâneos, se faz diretamente entre autor e espectador, o mais das vezes. Mas onde fica o papel da personagem nessa interlocução? Segundo Ryngaert, “o verdadeiro diálogo contemporâneo se faz cada vez mais diretamente entre o Autor e o Espectador, por diversos procedimentos enunciativos, o personagem enfraquecido mostrando ser um intermediário cada vez menos indispensável entre um e outro” (RYNGAERT, 1998, p 135). Esse enfraquecimento da personagem não deve ser entendido como prenúncio de sua inutilidade. Pelo contrário, é justamente esse enfraquecimento que coloca a personagem como interlocutora privilegiada, porque mais humana e mais próxima do

leitor/espectador, da enunciação do autor/autora.

O enfraquecimento do personagem enunciador, sua desmultiplicação ou sua supressão pura e simples é uma outra modificação notável. A fala não é mais necessariamente enunciada por um personagem construído, com identidade observável. Ele ainda fala mas nem sempre se sabe de onde isso vem, por falta de referências sociais, psicológicas ou simplesmente de identidade afixada. (RYNGAERT, 1998, p. 136)

A personagem, então, se torna mais palpável, na medida em que se aproxima do leitor/espectador no que ele tem de humano e instável. Por isso, costumamos chamar a personagem da escritura contemporânea não mais de personagem, mas de ser ficcional, voz, persona, ou outros adjetivos que correspondem mais a essa fluuabilidade impressa pela dramaturgia. Frequentemente, esses seres ficcionais falam sobre o que acontece ao lado deles, ao seu redor, fora de si, como se não fizessem parte daquilo e estivessem apenas relatando o seu ponto de vista, ou, às vezes, nem isso.

Assim é que vemos personagens falando sobre assuntos que não dizem respeito a si mesmas, com palavras e ações completamente contraditórias ou divergentes. Como o texto contemporâneo é, no mais das vezes, construído no terreno da fala, essas personagens se colocam em limbos não identificáveis, muitas vezes, de espaço e tempo, em que não se pode saber de onde, porque ou para quem falam. As relações entre palavra e ação não precisam ser, necessariamente, pactuantes, mas, antes, podem ser completamente conflitantes.

Todo um teatro é construído estritamente no terreno da fala, como se as verdadeiras implicações estivessem nos desafios e nas fragilidades de sua emergência, como se a fala fosse a única coisa capaz de construir uma realidade teatral que desconfia das convenções. (RYNGAERT, 1998, p. 137).

Este terreno de fala é o terreno por excelência da personagem contemporânea, mas não deve ser entendido que essa fala seja, obrigatoriamente, concatenada, lúcida ou inteligível. Os autores/autoras servem-se de todas as formas de representação para que a mensagem se faça compreensível em alguma medida. Como exemplo, podemos citar o já referido texto de Sarah Kane, *Psicose 4h48*, em que existem números aparentemente aleatórios jogados na página em dois momentos do texto. Somente analisando o texto e o contexto à fundo é que podemos chegar à compreensão do que eles querem dizer. E, sim, eles querem dizer muita coisa.

Então, o teatro contemporâneo, segundo Ryngaert é um teatro da conversação, da fala, “um teatro em que as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações, um teatro em que nada ou quase nada é ‘agido’, em que a fala, e somente ela, é ‘ação’” (RYNGAERT, 1998, p. 137). A maioria das peças deste corpus, bem como a maioria das peças recolhidas para este estudo, são construídas com essa premissa. As ações estão quase que o tempo

todo nas falas e no ato de falar das personagens. Quase nenhuma ação propriamente dita acontece, a não ser a ação de falar e, através da fala, resolver – ou não – os conflitos instalados. Esse “teatro da conversação” gera algumas características sobre o texto. Fatalmente, pois que tudo é agido na fala e levando-se em consideração que a peça teatral é um recorte específico de um ou mais assuntos, haverá redundância no diálogo. Mas essa redundância é justamente um dos fatores mais positivos da dramaturgia contemporânea, já que permite a criação de novos estados de compreensão e atuação. É assim que “a verdadeira conversação também se caracteriza pelo caráter aleatório do encadeamento das réplicas e por um encavalamento dos assuntos que obedece apenas ao desejo das pessoas que falam”. (RYNGAERT, 1998, p. 145)

Outro aspecto desses diálogos travados no texto contemporâneo, ressaltado por Ryngaert, é a sonoridade. Os textos de Patrícia Kamis, analisados neste corpus, estão, em sua maioria, mergulhados neste ambiente sonoro, musical, imagético. A começar pela própria grafia do texto na página, que não obedece nenhuma regra tradicional de escrita, e desembocando nas imagens sonoras produzidas por esta grafia na cabeça do leitor/espectador. As falas estão, em sua maioria fragmentadas e entrelaçadas, produzindo um emaranhado que parece caótico à primeira vista, mas que produz sentido à medida em que mergulhamos nele. É preciso fazer um certo esforço neste mergulho, é bem verdade, pois, como diz Ryngaert, “o diálogo entrelaçado é um modo de sair da alternativa e de fazer as réplicas se entrechocarem de um modo mais musical, como tantos outros temas retomados por diferentes instrumentos”. (RYNGAERT, 1998, p. 153), mas não deixa de ser um mergulho prazeroso, já que o texto de Kamis é burilado milimetricamente para servir aos propósitos da autora.

Alguns dramaturgos se interessam há muito tempo por uma ‘fala em fragmentos’ cuja distribuição em réplicas obedece menos à necessidade de construir um discurso do que à de compreender o movimento da fala, seus fluxos e refluxos, suas hesitações, seus fracassos e suas obsessões. Esse processo de escrita não repousa no interesse ou na clareza dos enunciados mas nos rituais sociais, nas relações de força e nos movimentos da consciência que constroem a enunciação. (RYNGAERT, 1998, p. 145).

Esse parece ser exatamente o caso de Patrícia Kamis, quando nos apresenta textos escritos em formatos não usuais, distribuídos na página de maneira a criar, num primeiro olhar, um estranhamento que nos desloca da noção de sentido para nos colocar em uma posição de curiosidade. A autora nos convida a ver o texto com outros olhos, de outros modos. De todos os textos estudados, os de Kamis são os que mais despertam curiosidade quanto à montagem. Como levar ao palco a interpretação de textos tão gráficos? Talvez Ryngaert nos responda essa pergunta quando diz que “trata-se efetivamente de reconstruir na encenação ou na leitura do texto de teatro todo o aparelho extralinguístico que acompanha o discurso; é ele que faz sentido, e não, como nos sugere a tradição,

o discurso propriamente dito”. (RYNGAERT, 1998, p. 145). Veremos mais adiante, na análise dos textos da autora, como conseguimos adentrar este universo.

Outra tendência dos textos contemporâneos é não nomear as personagens, frequentemente designando-as por pronomes, letras, números ou mesmo apenas indicando a troca de vozes por travessões ou traços. Essa prática confere aos textos dramáticos uma atmosfera impessoal que corrobora com as buscas de muitos autores/autoras por uma despersonalização das personagens, visando universalizar os discursos. Essa característica implica também na recepção dessas falas pois, segundo Ryngaert, “se o interesse do diálogo não se encontra no que é dito e o sentido nos enunciados, deve-se procura-lo na maneira como as coisas são ditas, nas entonações, nas hesitações, nos silêncios, nos suspiros, na moderação, no exercício performativo da linguagem e, de um ponto de vista teórico, na pragmática que estuda o caráter factual da fala”. (RYNGAERT, 1998, p. 151). Estão aí, não só as experiências de escrita performativa de Patrícia Kamis, como também as escolhas de identificação ou não das personagens, exercidas por muitos autores/autoras contemporâneos.

Por fim, fazendo um apanhado das ideias de Jean-Pierre Ryngaert e Anne Ubersfeld a respeito do texto teatral contemporâneo, partimos agora para a análise das obras das dramaturgas, tendo como norte todas essas considerações e tecendo construções interpretativas levadas a cabo, tanto na leitura e estudo das peças e de referenciais externos como recolhidas nas leituras dramáticas, já mencionadas, dessas obras.

3.2 O UNIVERSO SONORO E IMAGÉTICO DE PATRÍCIA KAMIS

Patrícia Kamis é atriz, dramaturga, advogada e gestora de pessoas em Curitiba - PR. Como atriz, destacam-se seus trabalhos nos espetáculos *Oxigênio* (2010-2012), com direção de Marcio Abreu, que teve temporadas em Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo, bem como participações em diversos festivais em todo o Brasil e na Mostra de Teatro Brasileiro Ano Brasil Portugal, em Lisboa; *Memória*, a partir da obra “Memórias Póstumas de Brás Cubas” de Machado de Assis, direção de Moacir Chaves, Teatro de Comédia do Paraná, no Auditório Salvador de Ferrante - Guairinha (2006); *A Vida é Cheia de Som e Fúria*, direção de Felipe Hirsch, no Guairinha (2004); *Medeamaterial*, de Heiner Müller, direção de Mariana Percovich, no Guairinha (2004); *Performance Ofélias/A-Void-ing*, na Casa Andrade Muricy, direção de Margie Rauen (2004).

Como dramaturga, destacam-se as obras (*em*) *branco*, publicada na coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2009) e pela Editora 7Letras (2012); *Tempestade de Areia*, publicada na coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2009); *Fractal*, publicada na coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2010); e *Atman*, publicada em 2011 e encenada em 2014 no Teatro Novelas Curitiba. Atualmente, dedica-se à gestão de um escritório de advocacia em Curitiba.

Nas quatro obras estudadas de Kamis, três delas escolhidas para o *corpus* da pesquisa, características como o jogo com as palavras e seus sentidos e a busca de uma sonoridade específica com essas palavras, ficam evidentes. Kamis também é atriz e talvez isso tenha contribuído para o burilamento de seus textos até chegar a um resultado quase lapidar. Ao ler os textos da autora, tem-se a impressão de estar mergulhando em um universo coberto de sons, alvejado por flashes sonoros e significâncias que implodem e explodem o espaço. Kamis se insere na tradição da construção do texto contemporâneo, segundo as observações de Ryngaert (1998) porque utiliza muitas das características que podemos identificar na dramaturgia atual: fragmentação, subjetividade, dissonância, suspensão temporal, despersonalização, entre tantas outras.

Em *Atman* (2011), observamos uma das principais características exploradas pelos autores contemporâneos, segundo Ryngaert (1998), que é a atribuição de números ao invés de nomes às personagens. Elas são vozes que falam e suas falas se entrecruzam no tempo e no espaço, criando uma sinfonia às vezes, estranha, às vezes, dissonante, mas sempre repleta de sentidos. A não atribuição de nomes aos personagens também está presente em *(Em) branco* (2012) e *Fractal* (2010), embora as escolhas gráficas que permeiam *Atman* (2011) e *Tempestade de Areia* (2010) não façam parte da estrutura dessas peças, o que não quer dizer que não estejam subjetivamente colocadas na construção dos “diálogos”. Em *Fractal* podemos ver a nomenclatura das personagens como Um Homem e Uma Mulher, o que não ajuda na personificação das personagens que podem ser qualquer homem ou qualquer mulher, inseridos no contexto da peça.

Em *Tempestade de Areia* (2010), a autora chega a utilizar a imagem gráfica como um recurso dramático na distribuição do texto pela página, em espirais, contornos sinuosos, blocos e palavras espalhadas aparentemente sem sentido, em variadas fontes e tamanhos. Na publicação da peça, em livreto editado pelo Núcleo de Dramaturgia do SESI – PR, em 2010, o texto inicia com uma espécie de epígrafe contendo algumas instruções. Elas se referem à grafia, ao tipo das letras e ao tamanho aplicado a elas, justificando e explicando onde e porque serão utilizadas dentro da escrita. As escolhas gráficas de Kamis diferenciam as vozes no texto entre a voz do Homem, da Mulher e da Tempestade. A autora também indica, nesta epígrafe, que o tamanho das fontes utilizadas e a posição que as palavras ocupam na página podem indicar intenções das falas.

Tempestade de areia é um texto nada convencional. Escrito em muitos tipos de letras diferentes, em espaçamentos não habitualmente vistos em textos dramáticos, também a compreensão de seus assuntos não é muito fácil. É preciso mergulhar na leitura e interpretação do mesmo com paciência e uma certa dose de liberdade para adentrar no universo do texto. Como muito textos contemporâneos, este também está cheio de lacunas, pausas, silêncios, espaços em branco que podem denotar passagem de tempo ou mudanças de estado. Palavras que se chocam ou se misturam, são coladas umas às outras,

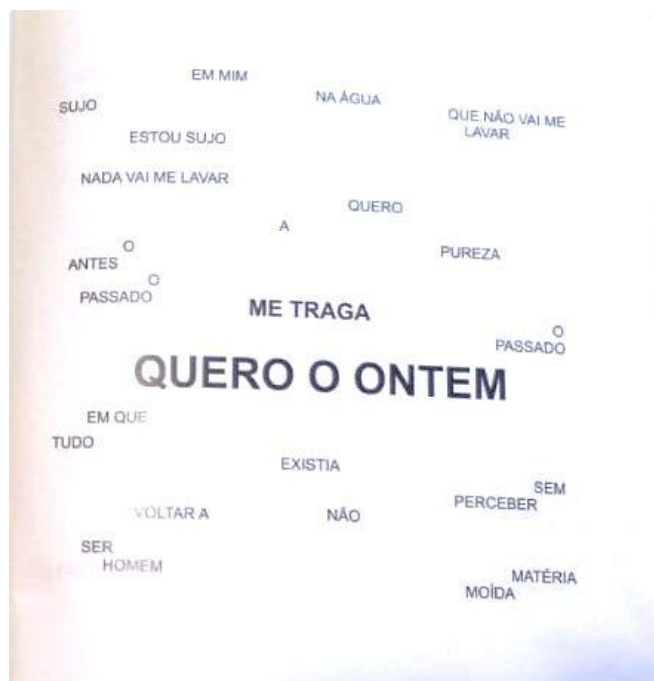
produzem efeitos de estranhamento e deslocamento. Letras espalhadas pela página, sem ordem definida, numa aparente aleatoriedade, também são comuns durante todo o texto.



(KAMIS, 2010, p. 18)

A peça parece discutir as impressões internas da vida cotidiana no ser – ou seres – que compõe o enredo. Palavras dispersas aqui e ali e construções frasais que remetem ao mundo do trabalho, à solidão e ao enfrentamento da vida se misturam e se deslocam pelas páginas, criando ambientes sonoros que são sugeridos pela própria grafia das palavras: ora em negrito, ora numa fonte que sugere medo, ora em maiúsculas, ora em minúsculas. Esta grafia, escolhida minuciosamente pela dramaturga, constrói e destrói imagens no papel. A imagem da espiral do texto acima é apenas uma das que compõe o texto. Outra de grande impacto é a árvore, construída com palavras, na página 32, cujo “caule” é composto pela sentença “eu te amo” e cuja “copa” contém autorreflexões sobre o ato de amar.

Uma página antes, a autora escreve sentenças curtas, aparentemente aleatórias, na página, cujo centro é a afirmação “Quero o ontem”. Referências ao passado, sujeira, água, lavar, existir, e um homem podem ser recolhidas. Não há uma ordem sugerida, embora, no decorrer do texto, algumas possibilidades de ordenamento possam ser concebidas.



(KAMIS, p. 2010, 31)

As indicações gráficas, como nesta página, podem ou não conduzir a interpretação do leitor/espectador. O fato é que a disposição das palavras na página, em maiúscula, algumas em negrito e com tamanhos diferentes, induzem a uma certa leitura, um certo tipo de olhar sobre o texto que, ademais, parece ser o que a autora procura em seu leitor/espectador: um olhar novo, desarticulado do olhar comumente aplicado aos textos dramáticos. Resta saber como isso se daria em uma representação. Como levar à cena um texto graficamente tão contundente, interpretando essas possibilidades no ato teatral efetivo? Na análise dos textos de Kamis há mais perguntas do que respostas, já que, no caso deste texto, em específico, mesmo com as indicações de quem está falando, dadas na epígrafe, não é possível determinar com exatidão nem afirmar com certeza nenhum dado. Talvez esse seja um dos casos de textos que só poderão ser satisfatoriamente compreendidos quando levados à cena, sob o trabalho dos intérpretes e dos mecanismos cênicos.

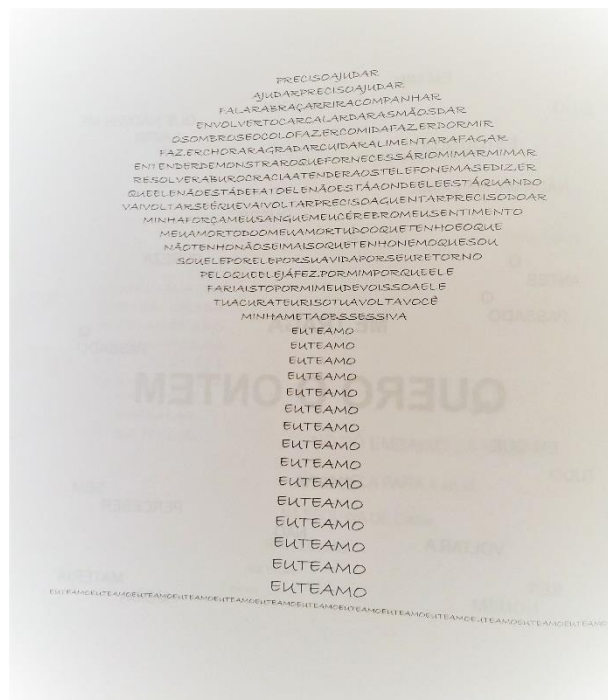
O texto ainda traz paisagens sonoras. Na página 11, depois de uma sequência de falas repetidas, a sentença “nadapáranadadetéminútiltudo...” está graficamente representada pela diminuição gradual do tamanho das letras, até sumir. Uma das interpretações possíveis é que a voz que fala deve ir diminuindo de volume até ficar inaudível. Mas também pode-se inferir que essa voz fosse, gradualmente, sendo calada, abafada por algum dispositivo. Não há nenhuma rubrica, nem indicação de tempo ou espaço em que a peça acontece, então, as aberturas e interpretações são muito possíveis. Temos que levar em conta que qualquer escolha feita na interpretação destes signos pode interferir na mensagem passada para a plateia, então, é preciso ter muito cuidado na fase de estudo do texto.

Imagens como “sensível”, “violento”, “lágrimas” e “força” estão presentes nas próximas páginas do texto, na grafia que a autora já nos indicou na epígrafe que se trata da voz da mulher. Enquanto que, na voz do homem, as palavras “viagem” e “trabalho” são mais presentes. Mesmo condensadas, com pouquíssimas palavras, e ainda repetidas, podemos retirar dessa escritura um possível conflito entre um homem e uma mulher às voltas com suas angústias dentro de um relacionamento. E o que nos faz chegar a essa conclusão é exatamente a escolha dessas palavras e como elas são distribuídas na página, denotando um conflito entre essas duas vozes que falam, em campos separados, e de formas diferentes.

Nas próximas páginas, as palavras estão novamente escritas em espiral, como se um redemoinho as estivesse conduzindo pelo ar, como na figura já descrita, da página 18. Mas, desta vez, as vozes, do homem e da mulher, se misturam à voz da tempestade que, invariavelmente, domina o discurso, distanciando este homem e esta mulher. Até que, ao final desta sequência, é somente a voz da tempestade que predomina.

Em seguida, a voz da mulher predomina no discurso. Ela, agora, pede ajuda ao homem. Mas este pedido não é um pedido de socorro. Da maneira como é escrito, é mais uma acusação velada, uma cobrança. Ela se remete, nas falas, à elementos do cotidiano feminino, itens de *toilette* feminina, enquanto ele intervém com o pronome “eu” e nada mais. Nas próximas páginas acontece o que parece ser uma discussão entre os dois, em que o homem usa termos como “fraco”, “impotente”, “sem sentido” e “sem importância”, enquanto a mulher utiliza “força”, “trabalho”, “insensível” e “solitário”. Essa “discussão” culmina na página 31, já comentada, em que, com o decorrer do texto, podemos inferir que o homem está possivelmente diante da memória de um tempo que já passou, em que as coisas eram diferentes.

Na próxima página, o texto em forma de árvore traz a fala da mulher. A árvore é um signo que pode trazer muitas interpretações. Mas, aqui, diante do contexto, da imagem da tempestade, da aridez desse relacionamento, pode querer denotar o desejo dela de retomar o frescor do relacionamento entre os dois. Ela reafirma seu amor no tronco da árvore, instalando-o na parte mais sólida da imagem, aquela que tem raízes.



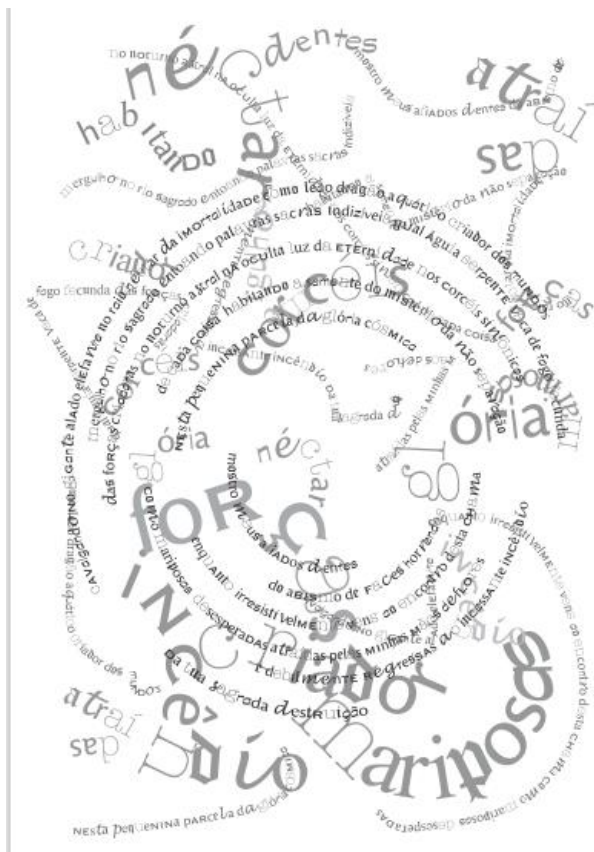
(KAMIS, 2010, p. 32)

A “terra” onde estas raízes estão bem fincadas, é toda composta pela sentença “eu te amo”. É a mulher quem toma a iniciativa de reconciliar, de lembrar onde estão as bases sólidas do relacionamento, que tenta reconstruir o diálogo. É através da atitude da mulher que a árvore é construída e colocada em cena.

Nas próximas páginas vemos um embate entre esta mulher e o homem. Enquanto ela apela para o desejo, o amor carnal, o afeto, ele se remete a coisas práticas do dia a dia como chaves. A partir daí o discurso dele predomina em letras grandes, falando sobre outros assuntos, sobre si mesmo, enquanto ela implora, cada vez mais baixo e em discurso desconexo, para ser ouvida. As palavras dela saem desconexas e já não há mais possibilidade de diálogo. O texto termina com constatações de um e outro lado sobre a impossibilidade de continuar. Surge a imagem de um “ela” na última parte do texto que pode ser a figura de uma nova mulher na vida dele ou apenas uma projeção da cabeça dela, em virtude do término. E o texto termina com uma sentença de cabeça para baixo. Tudo terminou.

Também em *Atman* (2011), a grafia denota significados. Embora o texto não seja tão desconstruído formalmente como *Tempestade de Areia* (2010), ainda assim vemos diferenças de tamanho na fonte, além de sentenças ora em letra maiúscula, ora em minúscula, além de muitas onomatopeias. As personagens são denominadas por números e o diálogo é entrecortado. Nem sempre sabemos quem está falando com quem nem se as personagens estão falando ao mesmo tempo, já que, assim como em todas as quatro peças da autora, não há rubricas, aliás, uma característica típica da construção dramaturgica contemporânea.

Embora as falas, ou as vozes, estejam ordenadas por números, nem sempre se consegue dar um ordenamento aos “diálogos” que mais parecem, muitas vezes, solilóquios. E, conforme o gosto da autora por desconstruções estruturais, também aqui há uma página onde as palavras e frases estão distribuídas em espiral, com o uso de fontes e tamanhos diferentes.



(KAMIS, p. 2010, 15)

Esta página está bem no final do texto, quando todas as vozes já se pronunciaram e todo o “diálogo” possível já foi instaurado. A figura da espiral, só que agora vista de cima em direção ao epicentro, retorna. Em *Tempestade de Areia* esta figura também é utilizada, mas as espirais ali estão sendo vistas de fora, observadas de fora. Aqui parece que o leitor/espectador está prestes a mergulhar no epicentro desta espiral e se contaminar com o que está lá dentro. O discurso é, mais uma vez, aparentemente desconexo, embora faça referência a algum ritual.

Atman, no hinduísmo, significa alma eterna, espírito, consciência, princípio de vida. Com certeza a autora sabe disso pois as vozes que falam no texto, se encaminham para o ritual do final, num diálogo existencial que envolve questões profundas e elementos da vida cotidiana. A “prece”, na página 14, se remete aos hierofantes da cultura grega e egípcia, um grande líder, considerado e

venerado. O ritual iniciático do final, inclusive, remete aos rituais dionisíacos, na Grécia Antiga, dedicados a Dionisos, deus do teatro, em que os iniciantes se submetiam a uma verdadeira orgia regada a bebida e sexo.

Em *Fractal* (2010), vemos o universo íntimo das personagens sendo apresentado em fragmentos que, aos poucos, vão nos mostrando quem eles são e quais são seus conflitos. A peça é construída por frases que não terminam, falas que se entrecortam, cheias de reticências, na impossibilidade das personagens de dizer aquilo que querem. Os momentos em que isso acontece são os momentos em que elas estão sós, sem a presença do outro, embora o outro esteja sempre ali, fisicamente ou não. Fractal é uma figura geométrica cujas estruturas se repetem em qualquer escala. O texto de Kamis inicia com sentenças curtas, ditas pelas duas personagens, um homem e uma mulher. Algumas sentenças não soam bem na voz em que são ditas e um olhar mais apurado nos mostra que elas estão trocadas.

UM HOMEM

Querido, por favor, ele está dormindo! Deixa ele descansar um pouco. Faz tempo que eu não tenho uma boa noite de sono.

UMA MULHER

Cansada? Você não faz nada! Olhe para mim! Quem é que pensa em mim nesta casa? (KAMIS, 2010, p. 04 e 05)

O homem está dizendo frases que a mulher diria ou já disse e vice-versa. Essa inversão de papéis, já no início do texto, e cujo título da cena é “Fractais” já nos dá indícios da relação que se estabelecerá depois. Essas duas pessoas vivem um relacionamento que será colocado em discussão na dramaturgia. Kamis já fez isso em *Tempestade de Areia*, mas em um formato diferente.

Na próxima cena, o Terceiro Fractal, vemos a inversão tomar forma no discurso, com a mulher dizendo um texto no masculino e o homem dizendo um texto no feminino.

TERCEIRO FRACTAL

UMA MULHER

Ontem senti uma vontade imensa de ficar em contato com a natureza. Fui até a serra e, no pé do morro, comecei a subir a trilha. Estava sozinho. Antes da metade do caminho, meus pés já estavam doendo, o clima era úmido e eu suava muito. Mas, continuei. Era uma coisa que eu precisava encontrar. Quando cheguei no topo, quase não sentia mais meu corpo. Eu estava encharcado de suor e com o coração disparado. Desabei no chão e comecei a olhar para o mundo que, lá de cima, era um misto de vasto e delicado. Silencioso. Era aquilo que me chamava. Lembrei das felicidades que me invadiam quando eu era pequeno. Quis sorrir. Quis chorar. E fiz as duas coisas. E como era algo que não cabia em mim, voltei para casa.

UM HOMEM

Eu sempre quis ser uma dançarina. Assistia aos musicais desde que eu era menina e aquilo me transportava. Eu nunca aprendi a dançar. Estudei, trabalhei, casei, fiz de tudo, menos dançar. Enquanto eu te esperava, assistia a esses filmes de dança na tevê e você se remexia todo. “Vai ser um dançarino!”, eu pensei. Queria que você fosse tudo aquilo que eu não pude ser. Como se eu tivesse outra chance, em outra vida. Depois que você nasceu não tive mais tempo de ver tevê. Você era um bebê doente, então eu ficava o tempo todo ao lado do berço. Quando você dormia, eu olhava sua respiração tranquila, seu rostinho sereno, e eu sabia que era porque você parava de sentir dor. E isso me fazia flutuar. Então, em volta do berço, eu dançava, dançava, até você acordar. (KAMIS, 2010, p. 08)

Este jogo de troca de identidades permanecerá durante boa parte do texto e só será modificado ao final, quando as sentenças, pontuadas por reticências, já não podem mais ser atribuídas a um ou a outro. Por ora, vemos o embate dos dois se dar neste deslocamento das falas. O fato das falas de um estarem sendo ditas pelo outro cria um estado de audição diferenciado. Na prática de teatro, em sala de aula, ensinamos aos alunos que a auto escuta é um exercício importantíssimo para identificar nossas qualidades vocais, apurar o ouvido, treinar a fala e evitar padronagens e vícios vocais. A auto escuta também é uma ferramenta de terapia, que coloca o paciente em confronto com as coisas que diz, se ouvindo e podendo organizar as ideias com mais clareza. De certa forma, é isso o que acontece neste texto de Kamis. O homem e a mulher estão dizendo as falas um do outro e, enquanto realizam esta tarefa, enquanto organizam os fractais, vão organizando seus pensamentos e sentimentos, trabalhando questões represadas e falando em voz alta o que precisa ser elaborado mental e emocionalmente.

Várias questões são tratadas durante este jogo: o filho que tem problemas de saúde, a mãe de um deles, cuja presença cria mal-estar, o desgaste do relacionamento, problemas no trabalho, entre outros. Os fractais, títulos das cenas, vão se alternando desordenadamente e sendo apresentados graficamente de uma forma curiosa: estão faltando letras. É claro que para o espectador, este dado provavelmente não chegará, a não ser que a titulação das cenas seja projetada em imagem, mas é ao menos uma orientação de interpretação aos atores de que as coisas estão se diluindo, se modificando, conforme estão se desenvolvendo.

Embora o texto seja construído quase que na totalidade por falas curtas e entrecortadas, o encadeamento lógico dos assuntos é mais tranquilo do que nas outras duas peças da dramaturga, analisadas neste *corpus*. A fragmentação e o recorte existem, mas estão em uma lógica um pouco mais linear do que nos dois outros textos. Essas falas curtas e entrecortadas, aliás, dão a tônica da relação, que vai se encaminhando para uma dissolução em reticências. O próprio título da cena está em reticências.

...

UM HOMEM

Eu só queria saber quando foi que você começou a...
será que eu, em algum momento...
eu devo estar sendo...

UMA MULHER

Não vamos...
eu te peço... mais uma vez...
por favor, não faça esse tipo de... (KAMIS, 2010, p. 26)

Ao final da peça, as personagens não sabem mais como completar as sentenças e deixam em suspenso o término das falas. Não obstante esse desencontro, ao longo desse diálogo confuso, eles conseguem estabelecer um elo de contato e chegam ao fim juntos, em cumplicidade.

Em *(Em) branco*³, observamos a mesma impossibilidade de comunicação, embora não saibamos quem fala e para quem fala, já que as indicações de mudança de voz são marcadas apenas por traços. Aparentemente desconexo, sem possibilidade de concatenação de sentido, aos poucos, o texto vai nos dando pistas sobre a situação.

- Querida, volte! Precisamos conversar! Não quero começar tudo de novo! Pare!
- Eu sou a ex-esposa dele. Você deve ser a namorada
- .
- Trouxe um vinho. Crime? Eu. Comigo. Contigo. Consigo. Conosco. Convosco. Eles. Nós.
- Se você olha para o outro lado, não há nada além do fundo de uma tela que continua em branco.
- Cortei o cabelo, talvez você não me reconheça. Esta camiseta, esta cara.
- Ele não consegue nada além de manter a rotina.
- Vemos mortos todos os dias. Você se acostuma. Você é um inútil.
- Eles me levaram e me perguntaram do quadro que você me deu. E me perguntaram dela. E me mostraram esta reportagem. (KAMIS, 2012, p. 8 e 9)

Mas não há, como na dramaturgia tradicional, uma explicação para o que acontece. As peças têm que ser organizadas pelo espectador que, juntando os fragmentos, vai construindo o que se passa. Neste sentido, todos os textos contemporâneos, até mesmo os mais verborrágicos e aparentemente estruturados dentro de uma trajetória, se parecem. O espectador sempre terá que contribuir com peças

³ A peça *(Em) branco* não compõe o *corpus* da presente pesquisa, mas, julgamos relevante citá-la para melhor compreensão da obra da autora.

para concluir o quebra-cabeças apresentado no palco. Kamis não foge a essa premissa e, juntamente com Juliana Partyka, é a autora do *corpus* desta pesquisa que mais se utiliza da fragmentação.

3.3 AS FERIDAS FEMININAS EM JULIANA PARTYKA

Juliana Partyka é atriz, dramaturga, formada em Teatro pela UNESPAR/FAP. É especialista em Literatura Contemporânea e em Educação Especial Inclusiva. Desde 2018, a dramaturga vem coordenando o projeto “Teatralizando a Educação” articulado ao Instituto Paranaense de Cegos (IPC). O referido projeto recebeu financiamento da Embaixada da Finlândia no Brasil e do Ministério das Relações Exteriores do mesmo país⁴. O trabalho “reuniu artistas de diversas áreas para desenvolverem ações práticas afim de incluir a pessoa com deficiência visual através da arte, e das experiências culturais [...]”⁵. Articulado ao projeto de pesquisa de Juliana Partyka, destacamos ainda o trabalho do grupo curitibano *Monstruosa Companhia de Teatro*⁶, que em 2018, preparou a obra dramaturgical alemã *Cachorro*⁷, escrita por Dea Loher⁸ como uma espécie de homenagem ao escultor Alberto Giacometti, para uma primeira temporada no espaço teatral Mini Guaíra. “A proposta inclui um projeto

⁴ Demais informações sobre o projeto “Teatralizando a Educação” e o IPC podem ser acessadas no site <https://www.novoipc.org.br/projetos/ilusao-otica>.

⁵ Informação disponível em: <https://www.novoipc.org.br/projetos/teatralizando>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

⁶ “A Monstruosa Companhia de Teatro nasceu de uma pesquisa de dramaturgia inclusiva para pessoas com deficiência visual. Com início em 2016, realizou suas primeiras apresentações no Festival de Curitiba de 2017. Desde então, o grupo se abriu para receber diretores e artistas convidados e, desta forma, expandir o pensar e fazer teatro contemporâneo em especial na acessibilidade da arte”. Disponível em: <https://nanu.blog.br/na-nuzeando-cachorro-dealoher/>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

⁷ “Ao confundir a modelo com a vítima e o ladrão com o artista, Dea Loher produz uma ácida reflexão sobre o sentido da arte em um mundo distópico. A versão para o português ficou por conta do ator, diretor, Edson d'Santana. [...] A Monstruosa Companhia de Teatro nasceu em torno de uma pesquisa de dramaturgia inclusiva para pessoas com deficiência visual. O cerne desta pesquisa é a ideia de que é possível oferecer a este público uma experiência teatral mais complexa e sugestiva que aquela oferecida pela áudio-descrição. Em *Cachorro*, de Dea Loher, a Monstruosa Companhia realizou três sessões abertas para espectadores portadores de deficiência visual, com versão especialmente produzida para tal fim. Utilizando a experiência da atriz e autora Juliana Partyka, em dois anos de pesquisa junto ao IPC – Instituto Paranaense de Cegos, as sessões abertas incluíram uma dinâmica interativa, com entrada antecipada das pessoas com deficiência visual, apresentação e contato com cenários e figurinos e a inclusão dos elementos verbais descritivos no próprio corpo da dramaturgia e do espetáculo. [...] Além disso, todo o processo criativo contou com o acompanhamento e a consultoria de Hellen Mieko Hamada, deficiente visual e artista do IPC, que operou como guia e conselheira para assuntos relacionados ao tema específico. [...] . Direção de Marcio Mattana, cenografia de Paulo Vinicius, Iluminação e direção de produção de Lucas Mattana, e atuação de Fabio Costa, e Juliana Partyka”. (Disponível em: https://www.catarse.me/espetaculo_cachorro_dea_loher_0a63. Acesso em 15 de dezembro de 2020).

⁸ “Dea Loher (1964-) é um exemplo da nova geração de escritores alemães a qual tem a árdua tarefa de dar seguimento à dramaturgia que visa promover o raciocínio do espectador, levando-o a um nível de consciência política. A autora em questão busca reavivar o teatro político de esquerda, aproximando-se do teatro épico de Brecht na medida em que propõe um teatro crítico que foca os menos privilegiados, mostrando possibilidades de ações, observando as estruturas políticas da sociedade, não se limitando aos efeitos de distanciamento. Essa nova estética política gera uma atitude crítica no espectador, mas que não resulta na colagem fragmentada pós-moderna e também não significa uma volta ao teatro burguês do século XIX, mas uma retomada do teatro épico com uma adaptação à demanda da sociedade atual”. (MIGUEL, 2014, p. 11)

de acessibilidade para espectadores com deficiência visual com o apoio do Instituto Paranaense de Cegos (IPC), e é fruto da pesquisa de Juliana Partyka⁹”.

Estamos mostrando uma possibilidade de se pensar em novas formas de inclusão, visualizando um público que também é consumidor da arte: pessoas cegas e com baixa visão. O teatro é uma arte visual, mas também pode ser sensorial, pode-se doar um pouco do seu trabalho enquanto artista para pensar em alternativas, em soluções criativas. A arte deve chegar a todos queiram recebê-la¹⁰. (PARTYKA, 2018)

Por esta breve apresentação da atriz e dramaturga, temos uma ideia inicial dos lugares de leitura, de pesquisa e de fala de Juliana Partyka. Não temos uma biografia construída da dramaturga, ainda jovem, contudo, com um trabalho consistente e que prenuncia sua importância no cenário da dramaturgia paranaense de autoria feminina.

Destacamos as três peças escritas por Juliana Partyka, sendo elas: *Desterra* (2016), escrito em 2016 e ainda inédito; *O Velho* (2017), produzido dentro do Núcleo de Dramaturgia do SESI, em 2017 e apresentado na Casa Heitor Stockler, foi publicado em coletânea do Núcleo de Dramaturgia do SESI em 2018; e *Krio* (2018), escrito e apresentado em 2018 no Teatro Novelas Curitiba pela Setra Companhia - AP DA 13, em Curitiba.

Estas três peças carregam na linguagem, o mesmo gosto amargo do vilipêndio da mulher na sociedade. Embora utilize simbolismos, signos e aspectos figurativos, explorando a subjetividade, é fácil perceber na obra de Partyka a denúncia da condição da mulher de todos os tempos. A linguagem utilizada por ela fere, machuca, abre feridas e expõe as dores de suas personagens, todas mulheres. Nas três peças analisadas nesta pesquisa, *Krio*, *O Velho* e *Desterra*, vemos mulheres tendo que lidar com sua condição de fêmea diante de olhos que as perscrutam, julgam, oprimem, desejam e vilipendiam. As mulheres da dramaturgia de Partyka estão sob o jugo de uma força masculina, mesmo que essa força esteja diluída nas cenas. Uma força, cujo potencial significativo não pode ser ignorado, que, mesmo quando não toca o corpo dessas mulheres, continua ferindo-as.

Em *Desterra* (2016), as personagens Protoé, Astéria e Pentésiléia estão encarceradas. Não se sabe há quanto tempo nem porque estão ali, mas vê-se claramente as feridas abertas por este encarceramento, e por fatos acontecidos anteriores a ele, velados na conversa entre as personagens. Que sejam três mulheres, com nomes que remetem às personagens do universo grego, não deve ser por acaso. Com certeza, a dramaturga conhece o mito de Pentésiléia, rainha das amazonas. Pentésiléia também é personagem de peça homônima de Heinrich Von Kleist, que retrata a paixão da Rainha das Amazonas pelo herói grego Aquiles e deste por ela, sobre a qual a autora deve ter conhecimento, já

⁹ Disponível em: <https://nanu.blog.br/na-nuzeando-cachorro-dealohet/>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

¹⁰ TEATRO: Cachorro. Matéria de 03/07/2018. Disponível em: <http://www.emcartaz.net/teatro/teatro-cachorro/>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

que suas três personagens têm exatamente os mesmos nomes das três personagens da peça de Kleist. Nesta, Pentésiléia, Astéria e Protoé fazem parte do clã das amazonas, em guerra contra o exército de Aquiles. Muitas referências dessa peça são encontradas na obra de Partyka. Elementos como a coroa, as rosas, o cachorro, a espada, fazem parte da criação da dramaturga, assim como traços da personalidade das personagens, principalmente de Pentesileia que, na obra de Kleist é tomada pela loucura e, na obra de Partyka, pela revolta que a leva a um certo estado de insanidade.

A figura do cachorro, nesta peça, também se remete à cena da morte de Aquiles na obra de Kleist, em que Pentésiléia é desafiada por ele para uma disputa. Segundo o costume, somente vencendo-o, Pentésiléia poderia tomá-lo como amante, subjugando-o a seu poder. Acontece que Aquiles, apaixonado, forja uma batalha, depois de já tê-la vencido, para dar a Pentésiléia a ilusão de que o havia dominado. Ela descobre o ardil depois de se declarar a ele e empreende a batalha. Depois de abater o herói em disputa, em completo delírio, joga os cães sobre seu corpo e ela mesma, num acesso de loucura furiosa, o ataca com mordidas.

Na obra de Partyka, as três personagens femininas são recortadas e colocadas em um novo ambiente, não mais o da guerra, mas o da tortura. Pentésiléia ainda está em um lugar proeminente e luta corajosamente contra toda a dor que lhe infligem. Mas aqui sua coroa é a resistência. Ela se entrega ao carrasco como forma de resistir à tortura, como forma de protesto. Seu corpo é a arma por onde ela pune o carrasco. E também é o veículo que ela usa para proteger as suas pares, Astéria e Protoé.

Protoé— Eu te conheço. Conta você como é ser a preferida do tenente?

Pentesiléia — Simples, muito simples. Eu escolhi ele. Ele é meu. Cada vez que ele me dá uma porrada eu sou mais dona dele.

Astéria — Isso é desculpa. (Se aproxima de Pentesiléia) Você gosta, não gosta?

Pentesiléia — Tenho nojo.

Astéria — Porque ele então?

Pentesiléia— Por que não?

Protoé— Ela gosta dele...

Pentesiléia— Gosto de todos eles...

Protoé— Ainda assume.

Pentesiléia — Voce não gosta de nenhum deles. Mas também nunca gostou de homem nenhum.

Protoé— Quem voce pensa que é?

Pentesiléia — Carne. (Sussurrando) A alegria da guarnição. Cada um deles já se esbaldou em cada pedaço desse corpo. E eu dou pra eles o que eles querem! Só que eles vão ter de me levar pra casa todo dia, até o fim da vida. Cada sujeira que eles fazem em mim é a sujeira que eles fazem na mulher, nos filhos, nos netos, (gritando para cima) na puta que pariu!! (PARTYKA, s/d, p. 08)

É através da sua entrega desmedida ao carrasco que ela protege as outras duas de sofrer o mesmo vilipêndio. Oferece a sua carne como uma maneira de saturar o carrasco na satisfação, para

que ele não tenha vontade de se aproximar de Astéria e Protoé. Este tipo de amor às avessas também é visto na outra obra de Partyka, *O Velho*, da qual trataremos mais adiante.

O cachorro é utilizado, assim como na obra *O Velho*, como símbolo da morte. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), lembram sobre a multiplicidade e heterogeneidade do símbolo “cão”.

À primeira vista, portando, o símbolo bastante complexo do cão está ligado à trilogia terra- água – lua, dos quais se conhece a significação oculta, fêmeal, ao mesmo tempo em que é vegetativa, sexual, divinatória e fundamental, tanto no que concerne ao conceito de inconsciente, quanto ao de subconsciente. A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de **psicopompo**, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 176-177, grifo dos autores)

Na peça *Desterra*, o cão está morrendo do lado de fora e a sua agonia parece ter sido provocada de propósito para ferir as três mulheres enclausuradas, que o veem somente pela janela da prisão. Essa morte lenta e em agonia as atinge em cheio, aumentando a atmosfera de sofrimento a que estão expostas.

Pentesiléia – Como ele está?

Astéria – Quem?

Pentesiléia – Como assim, o bicho?

Astéria – Não sei, não tive coragem de ir ver.

Pentesiléia – AAHH, quanta idiotice, há quanto tempo vocês estão sem observar?

Astéria – Não sei, Protoé estava contando uma história.

Pentesiléia – Que história?

Protoé - Não era uma história era um sonho.

Pentesiléia – Que tipo de sonho?

Protoé - Bobo.

Pentesiléia – Olha na janela.

Astéria – Não.

Pentesiléia – Não falei com você.

Astéria – Ninguém vai!

Protoé - Eu vou.

Astéria – Não, deixa.

Pentesiléia – E aí?

Astéria – O quê?

Protoé - Tá vivo ou está morto?

Astéria – Vivo.

Protoé - Pobre bicho, apodrecendo ainda vivo.

Pentesiléia – E nós estamos muito melhores.

Protoé - Isso não é vida.

Pentesiléia – Foda-se a vida!! (PARTYKA, s/d, p. 07)

Pentesileia, em seu papel de mártir, *parece* ser a única a não ser atingida pela morte em agonia do cachorro. Sua tentativa de parecer inatingível, no entanto, é só mais uma maneira de lidar com a dor pela via negativa.

As três mulheres estão unidas por um mesmo destino, presas num mesmo espaço, tendo que se ater umas com as outras, confrontando suas dores, seus sofrimentos, seus pensamentos e atos, inevitavelmente e irremediavelmente juntas. Aliás, a figura das três mulheres irremediavelmente juntas também aparece em outra peça de Partyka, presente nesta pesquisa, *O Velho*. Três mulheres, três moiras, três fúrias, três bruxas, três entidades, tríade, tripartite, trindade, são todos símbolos que recorrem e abundam na literatura dramática. Três faces de um mesmo tema, três vozes, a triangulação. Em *Macbeth*, de Shakespeare, as três bruxas aparecem no início do texto, maquinando suas feitiçarias e engendrando seus planos. Em *Desterra*, as três mulheres engendram uma forma de escapar ao sofrimento pela dor. Delas, Pentesiléia é a que leva esse intento ao limite do suportável, chegando a se comprazer na dor que sente e que provoca.

Assim como em *O Velho*, em *Desterra* as três mulheres dão vazão às suas angústias, em um elo que as une e lhes dá forças para prosseguirem. No caso desta peça, as três personagens se erguem e se curvam, amparadas umas pelas outras.

Pentesiléia – Estou com sono

Astéria – Dorme.

Vai até Pentesiléia como se quisesse niná-la mas recua diante da visão do corpo ensanguentado.

Pentesiléia – Como ele está?

Astéria – Quem?

Pentesiléia – Como assim, o bicho?

Astéria – Não sei, não tive coragem de ir ver.

Pentesiléia – AAHH, quanta idiotice, há quanto tempo vocês estão sem observar?

Astéria – Não sei, Protoé estava contando uma história.

Pentesiléia – Que história?

Protoé - Não era uma história era um sonho.

Pentesiléia – Que tipo de sonho?

Protoé - Bobo.

Pentesiléia – Olha na janela.

Astéria – Não.

Pentesiléia – Não falei com você.

Astéria – Ninguém vai!

Protoé - Eu vou. (PARTYKA, s/d, 2016, p. 6)

A personagem Tereza, de *O Velho*, também se utiliza da dor, como um artifício de demonstrar uma espécie de amor às avessas. A mais velha das três irmãs, não consegue demonstrar afeto a elas se não for pela imposição da dor, física ou emocional. Tereza ama o cachorro, como ama o pai, e

deposita nele, no cachorro, todo o seu contingente de afeto. Um afeto que não quer sentir pelo pai, como um amor que adoeceu e agora só pode ser desprezo, ódio, repulsa. Pelo cachorro, não. Ela só sente amor por ele. Ela, aliás. Uma cachorra. Esse jogo com o gênero do cachorro deixa ainda mais latente e corrobora a mescla de sentimentos, a fusão entre a figura do cachorro com a figura do velho, que, subentende-se, seja o pai.

CENA DOIS: QUANDO VOCÊ PRECISA DIZER QUE ESQUECEU É POR QUE, DE FATO, ISSO NUNCA ACONTECEU.

MARIANA: Ele poderia morrer igual, não poderia?

GIO: Que?

MARIANA: O Velho.

GIO: Cruzes.

TEREZA: Eu acho.

GIO: Chega!

TEREZA: Eu poderia dançar em cima do caixão dele. Com certeza eu poderia.

GIO: Mas não vai. Ouvi dizer que ele tá doente. Meio podre. Então.

TEREZA: Tomara que morra. Tomara que morra. Tomara que morra!

GIO: Chega!

MARIANA: Tá defendendo é? Pega pra você.

GIO: Ele anda igual um cachorro de rua... Ouvi dizer. Cabeça baixa, sarna pelo corpo inteiro, magro, parece que vive com fome e sede. Nunca ergue os olhos.

TEREZA: Comparação idiota. Coitado do cachorro.

Coitado do cachorro.

Eu trocaria os dois de lugar. Meteria o Velho embaixo da terra, e traria o Cão de volta.

GIO: Depois não reclame.

MARIANA: Tá defendendo o Velho! Quem diria!

TEREZA: A única coisa que me veio na cabeça naquele momento foi chamá-lo de maldito. Maldito. Maldito. Maldito! Que os deuses te carreguem pra beira do inferno, canalha, egoísta, filho do próprio demônio vindo pra terra!

Os olhos dele, na hora eu vi, azuis como se pintados à mão. Escuros, escondidos. O sorriso maldito que ele nem sorria, mas eu via. Eu tenho certeza que aquele homem é filho do próprio demônio!

Tive vontade de bater na cara dele. Bem rápido. Muitas vezes. Imaginei minhas mãos doloridas, as juntas e as veias saltadas, de tanto que eu bateria nele. Não saberia distinguir meu próprio sangue, do sangue maldito que escorria daquela cara de cobra peçonhenta.

Um dia eu te mato! Eu disse. Minha alma me olhou nos olhos. Fogo! Eu queria tirar o fogo que ardia nos meus olhos e tacar em cima dele. Morre, maldito! Queime! Pague os teus pecados! Eu sou deus, agora! Eu te condeno a rastejar até o resto dos teus dias, maldito. Maldito! (PARTYKA, s/d, p. 06)

O ódio pelo velho-pai extravasa na dor de ter perdido o cachorro. As duas coisas se misturam para Tereza e a morte do cachorro serve como metáfora para a vontade que elas, as três, têm de ver o velho morrer. Nas palavras deste trecho, Tereza dá vazão a toda mágoa que sente pelo velho, e deixa que seus sentimentos explodam em palavras. Assim como acontece em *Desterra*, em *O Velho* também

não ficamos sabendo o que exatamente aconteceu, por que elas estão ali juntas, por qual motivo odiam o velho. Contudo, por meio da linguagem da peça é possível sentir uma carga de mágoa percorrendo as cenas e dando a tônica da narrativa.

As personagens Gio e Mariana também deixam transparecer essa mágoa, mas à sua maneira. Cada uma delas lida de uma forma diferente, mas, em algum momento, fica evidente que nenhuma delas tem boas lembranças do velho. As lembranças conduzem a encenação e constituem a tônica de das conversas entre as três. Assim como em *Desterra*, as personagens lidam com um tema central, a morte do cachorro, em torno do qual giram os outros assuntos, como os ressentimentos em relação ao velho, a dureza da relação entre Tereza, a mais velha, e as outras duas, a relação distante com a mãe, o afeto entre si em contraponto ao afeto de Tereza com o cachorro, a chuva que nunca cessa, etc.

A chuva é um elemento presente e constante em todo o texto, símbolo que pode estar relacionado ao universo interior das personagens. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. Daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva. [...] Segundo as tradições ameríndias, a chuva é a semente do deus da tempestade (ELIT, 90). Na hierogamia Céu-Terra, a chuva é o esperma que fecunda. Esse valor simbólico lhe é atribuído em todas as civilizações agrárias. [...] Ela pode ser considerada esperma ou semente, mas também sangue: daí a origem dos sacrifícios humanos, ritos de fecundação, característicos das civilizações agrárias. [...] Na Índia, diz-se da mulher fecunda que é a chuva, isto é a fonte de toda prosperidade. (BOUA) A chuva, filha das nuvens pesadas e da tempestade, reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Ela apresenta também a dupla significação de fertilização espiritual e material. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 235-237)

As referências à chuva aparecem durante toda a narrativa, sempre associada a sentimentos controversos, mas que são negativos ou melancólicos. A chuva só vai cessar ao final do texto, quando o cachorro já foi dissecado e enterrado, o velho já morreu e as três personagens sentem-se mais livres para viver, sem os fantasmas que as perseguiam. Embora Tereza ainda se refira à chuva, no fim, retomando a dor que não pode deixar de sentir.

GIO: Será que cachorro tem alma? Há dois dias só chove. Chove. Quem sabe a chuva sirva para levar as almas para o céu. Ouvi dizer que. (PARTYKA, s/d, p. 02)

MARIANA: A previsão diz que vai chover o dia inteiro.

TEREZA: A terra vai afundar.

MARIANA: Pelo amor de Deus!

TEREZA: Afunda! Não é sobrenatural. É natureza. (PARTYKA, s/d, p. 04)

MARIANA: Então eu vou lá fora. Aproveito e tomo um banho de chuva pra tirar esse ranço de simpatia que você tem pelo Velho. Ó! Tá grudado na minha roupa! Que nojo! (PARTYKA, s/d, p. 07)

GIO: Você já me deixou na chuva. Eu lembro. (PARTYKA, s/d, p. 07)

TEREZA: Por que você tá lembrando disso agora? Te ensinei a ser zelosa.

GIO: Por que tá chovendo, e quando chove eu lembro.

TEREZA: Ele não gostava de chuva. Quando ele saía pra fazer xixi, voltava se esfregando nas minhas cobertas. Igual quando tomava água. Limpava a boca nas cobertas. Um cão muito higiênico. (PARTYKA, s/d, p. 07)

TEREZA: Odeio chuva. (PARTYKA, s/d, p. 10)

MARIANA: Tá chovendo.

TEREZA: Que peso. Esse ar. Às vezes parece que o teto da casa tá fazendo pressão na minha cabeça. (PARTYKA, s/d, p. 12)

MARIANA: Quando chove o tempo para? (PARTYKA, s/d, p. 22)

GIO: Aqui faz sol.

Há vinte e oito dias só faz sol. Quem sabe sirva para levar as almas para o inferno. Ouvi dizer que Deus. Bom. Deus é um ser egoísta. (PARTYKA, s/d, p. 23)

(TEREZA) (...) Eu senti vontade de chorar. É isso. Queria andar com um pé na frente do outro, queria correr até perder o ar. Queria ter sentido o gosto daquele vazio. Talvez por isso não tenha dito nada.

Outro dia descobri que o oxigênio é cruel. Quando você acha que tá se enchendo de vida, na verdade está morrendo a cada respiro.

Ouvi alguém dizer “amém”. E eu entendi a caixa de madeira. O que podia ser feito.

E a chuva continuou a cair. E dentro de mim choveu.

Amém. (PARTYKA, s/d, p. 23)

Assim como o cachorro, a chuva é um signo importante, na medida em que explicita o estado interno das personagens em relação ao que acontece externamente a elas. Como signo, a chuva pode ser utilizada tanto no aspecto positivo quando no negativo. No caso da obra de Partyka, remete à obscuridade, ao sombrio, ao triste, ao frio, extensamente utilizada como artifício, em várias áreas artísticas, para denotar introspecção e universos duais e sombrios. Em sua obra, *A Estética do Frio* (2004), Vitor Ramil discorre em sua conferência, como esse universo do frio interfere na criação artística da contemporaneidade, principalmente entre artistas que atuam no sul do Brasil, reconhecidamente uma região mais fria do país. Juliana Partyka escreve suas peças a partir da cidade de Curitiba, conhecida como uma cidade de clima mais frio. Talvez esse dado geográfico tenha interferido na criação desse universo, utilizando a chuva como elemento sombrio e paralisante.

Sua terceira peça, *Krio*, difere das outras duas por ser um monólogo. Mas, novamente, a personagem é uma mulher. Neste caso, uma menina de treze anos que conta sua história, narrando ora em terceira pessoa, ora em primeira. O espaço da ambientação, agora remete à África, não se sabe muito bem em que região, por meio de imagens poéticas presentes no texto. As pistas nos levam a

um rapto, promovido por homens, não deixando claro o motivo. Ao longo do texto, a personagem, cujo nome a autora deixa em aberto, mas a chama de Hettel, narra sua trajetória, promovendo recortes de sua história, desde o nascimento até o cativo. A memória, novamente, é um elemento importante para a narrativa, pois, é através dela que podemos construir essa trajetória.

Ela foi levada de sua casa numa madrugada, em uma aldeia africana por três homens.
Eles a carregaram carinhosamente por cerca de 20 quilômetros através da savana africana.
Eles não usaram estradas principais, mas infinitos atalhos.
Visto de cima o caminho se assemelhava a cortes simétricos e cirúrgicos de facas sobre o dorso de uma zebra.
Em algumas partes, mais ao largo, lembravam os rasgos que as hienas fazem ao puxar as tripas para fora e aos arranhões das leoas quando atacam os filhotes. (PARTYKA, s/d, p. 01)

Neste trecho, observamos a narração em terceira pessoa, distanciando a personagem de si mesma. Esta característica é bastante encontrada em textos dramaturgicos contemporâneos, sendo utilizada para criar estados deslocados de tempo e espaço em relação ao que acontece no presente, no palco.

Em *Krio*, Partyka explora o formato de monólogo para criar impacto sobre a plateia. A personagem não está sendo vista a não ser por seus próprios olhos. Sua trajetória em cena é analisada e contada por ela mesma, dando à narrativa um tom ao mesmo tempo confessional e distanciado, que permite a exploração de estados bem recortados na interpretação cênica do texto. A possível referência temática de Partyka, talvez seja o rapto de meninas africanas, durante as diversas guerras civis no continente. A autora se utiliza de uma violência localizada e específica para escancarar, novamente com uma linguagem bem afiada e cruel, a condição da mulher em uma sociedade distante da nossa, cultural e geograficamente, mas tão próxima quando o assunto é violência contra a mulher.

A condição de fêmea da personagem é igualada à condição de fêmea dos animais da savana, denotando uma possível auto constatação de sua inferioridade como gênero perante o outro sexo. Neste trecho, vemos claramente a comparação entre a condição humana e a animal. “Num determinado momento uma gazela pariu um filhote deixando-o estatelar-se no chão com alguma violência. Era uma menina”. (PARTYKA, s/d, p. 01-02)

Não há nenhuma transição, nenhuma referência, nenhum corte. Apenas o natural desfecho, como se as duas condições, de animal e de mulher, se igualassem. Esta referência, que também se remete ao nascimento, ao parto, à natureza feminina da mulher, será retomada mais adiante, quando a personagem se refere ao próprio parto.

Quando eu nasci minha mãe não olhou pro meu rosto. Achava que eu tinha nascido morta. Cai na terra seca e a minha respiração era calma como quem dorme sem preocupação. Não ouvi barulho de vento, de bicho, de criança alguma. Por longos minutos me permiti observar o céu e os desenhos que as nuvens faziam despreziosamente. Um urso, um navio, três cavalos com a cabeça erguida correndo sem rumo.

Era uma menina. A maneira como eu sai de dentro de mim me fazia saber que eu era uma menina. O gosto das paredes de dentro dela. Os líquidos. O coração disparado caminhando por todos os espaços. Tampouco eu tinha forças para levantar, não por que não conseguisse, mas por que estar ali, ouvindo o silêncio, era uma das coisas mais maravilhosas que eu poderia querer. (PARTYKA, s/d, p. 03)

Novamente, a condição humana se mistura com a condição animal, no mesmo modelo de parto, num tom de narrativa que nos faz lembrar das imagens de partos de animais. Também neste trecho, a personagem nos dá as primeiras pistas sobre como a narrativa irá se desenrolar, criando um primeiro ambiente subjetivo, de quem fala de dentro de si, de um universo particular e solitário.

Krio, o título da obra, se refere à língua falada pelo povo de Serra Leoa, país africano ferido por guerras civis. Numa busca rápida pela internet, é fácil encontrar referências a essas guerras no continente africano. Assusta o número expressivo delas, assim como assusta a quantidade de pessoas mortas, feridas e mutiladas, entre elas, milhares de mulheres. Hettel, a personagem de *Krio*, é uma menina de treze anos, arrancada de seu lugar e levada à força, embora delicadamente, como o texto diz, por homens. Não são incomuns os relatos, documentários, documentos sobre a apropriação, a violação e o uso do corpo das mulheres durante as guerras no continente africano. Meninas são raptadas e feitas escravas sexuais, assim como meninos são utilizados como soldados. Só para citar um desses episódios, em 2014, centenas de meninas foram raptadas pelo grupo extremista Boko Haram, na Nigéria. Durante anos, foram abusadas sexualmente, algumas engravidaram, e muitas desenvolveram Síndrome de Estocolmo.

Aparentemente, Hettel foi sequestrada porque tinha um dom, o de conseguir identificar a origem de uma pessoa morta verificando sinais em seu cadáver: encostando a língua em suas vísceras, apertando o dedo no estômago, verificando a coloração da carne e o gosto do sangue.

Eles costumam me pedir para identificar corpos e tripas encostando os lábios, um tipo orgânico natural de perícia criminal. O aparelho digestivo, você sabe, constitui-se de um conjunto de órgãos de uma beleza admirável, uma máquina altamente desenvolvida que desempenha uma função substancial e sublime nos seres vivos, em alguns pelo menos [...] (PARTYKA, s/d, p. 6).

A personagem se refere aos sequestradores de modo natural, sem rancor ou qualquer espécie de revolta. Parece ter aceitado o seu destino, neste trabalho de identificação macabro, como algo inevitável e natural. Suas falas estão sempre no campo da constatação narrativa de fatos em relação à

sua situação e somente quando conversa com o rato, Jack, é que alguma expressão de sentimento humano se revela.

Jack! Você está aí? Ah sim! Pequeno grande Jack! (PARTYKA, s/d, p. 04)

Temos mais limões, Jack?

Jack é um rato. Um rato vivo! Jack é uma ótima companhia viva, além do mais, ele faz um barulhinho muito esquisito quando deixa o ar passar por aqueles enormes dentes amarelados. Quinquiquin. E ele olha, com olhos parados, congelados, bem no fundo dos meus olhos. E sorri. E eu sorrio de volta. Sim. Jack é uma ótima companhia viva! (PARTYKA, s/d, p. 05)

[...] Rato inútil! (PARTYKA, s/d, p. 06)

Não se sabe quanto tempo Hettel permanece em poder de seus sequestradores nem se ela foi submetida a violências sexuais ou outras formas de violência. O texto não dá indicativos disso. Mas a narradora nos conta, ao final do texto, qual foi o fim de Hettel.

Hettel, o que restara de Hettel fora encontrado a 200 metros de sua casa com os lábios ou o que restara dos seus lábios encostados em uma lixeira. Não havia savana, não havia leões, hienas, gazelas e formigas, e não havia luar, só os homens, ou o que restara deles, no seu trajeto diário em seus comboios voltando para casa. Hettel talvez nunca vá saber. [...]

Hettel, ou o que restara de Hettel, ajudou mais de 330 homens a voltarem para suas famílias.

Alguém chorou. Em algum momento alguém chorou e agradeceu, mas esta história não é mais minha. (PARTYKA, s/d, p. 08)

Considerando-se a possibilidade de a narradora ser a própria Hettel, esta narração em terceira pessoa, presente durante todo o texto, pode querer denotar que ela foi libertada da situação em que se encontrava e mais tarde, olhando para o que aconteceu, vê esse episódio de sua vida como um lugar distante e distanciado no passado. Mas também pode-se entender que Hettel tenha sido simplesmente descartada por seus sequestradores, quando não servia mais para os propósitos deles. O corpo da menina, com os lábios encostados numa lixeira, dão bem a medida da desvalorização de sua vida, da degradação como ser humano.

Krio, assim como os outros dois textos de Partyka, escancara imagens de violência e degradação ao feminino, não há pudor em ostentar a crueldade, numa atitude de desvelar o vilipêndio do corpo e do psicológico das mulheres que compõem sua dramaturgia. Hettel, assim como Tereza, Gio, Mariana, Penteseleia, Astéria e Protoé, está sob o jugo de uma força masculina, tendo que lidar com essa força, resistindo ou sucumbindo a ela. Todas essas

mulheres da dramaturgia de Partyka, estão sob grande pressão, sob ameaça, sob violência. E todas elas estão em um lugar de fala feminino, do ponto de vista e sob a ótica feminina, isto é, sob um ponto de vista e sob uma ótica do outro sexo, da margem, do que é ainda relegado ao segundo lugar, ao subalterno. A denúncia de Juliana Partyka, em seus textos, é por essa condição a que todas ainda somos forçadas, uma posição a que nos quer ainda submeter a sociedade patriarcal em que vivemos. Todas as personagens de Partyka são sobreviventes que resistem até o fim.

3.4 OS AFETOS FEMININOS EM LÍGIA SOUZA OLIVEIRA

Lígia Souza Oliveira é dramaturga, pesquisadora e professora, graduada pela Faculdade de Artes do Paraná, hoje UNESPAR-FAP, em 2008, Doutora em Artes Cênicas pela USP – Universidade de São Paulo (2018) e Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Paraná (2013). Professora de dramaturgia no curso técnico em atuação da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Coordenadora do Núcleo de Dramaturgia do SESI Paraná, desde 2019. É autora de *Penélope, O nome das coisas, Outros Sons, Para Ler aos Trinta* e outros textos. Também é idealizadora da *la lettre*, espaço de criação, em atuação desde 2020.

Das três dramaturgas estudadas, Lígia Souza Oliveira, talvez seja a que mais destaca a face sensível do feminino em sua escrita. Embora o conteúdo seja inegavelmente feminista, sem ser panfletário, suas personagens são as que mais deixam transparecer o lado afetuoso e sensível da mulher. Seus universos são sempre cheios de afeto e ternura, mesmo quando suas personagens enfrentam situações limítrofes. Ao contrário de Juliana Partyka, Oliveira não se atém apenas a personagens femininas, mas a carga dramática de maior intensidade recai sobre elas, sem dúvida.

A autora escreveu, ao todo, oito obras para teatro, sendo elas: *Alguns caracteres* (2009), *O nome das coisas* (2018), *Outros sons* (2019), *Para ler aos trinta* (2014), *Penélope* (2018), *Personne* (2014), *Pneumático* (2010), *Reflexos* (2011). Para este estudo foram selecionadas as obras *Para ler aos trinta* (2014), *Penélope* (2018) e *Personne* (2014). A seleção destas peças justifica-se pela densidade dramática das personagens femininas em situações específicas do universo feminino.

Em *Para ler aos trinta*, Lígia Souza Oliveira organiza uma dramaturgia reunida em processo de escritura colaborativa com as atrizes e com a diretora e dramaturga Nina Rosa Sá. A peça estreou em 2014, no Festival de Teatro de Curitiba e conquistou boas críticas da imprensa especializada. Tendo se apresentado em várias cidades pelo Brasil, também participou do Circuito Cultural SESI em 2016. A última apresentação da peça foi em março de 2017, na Companhia dos Palhaços, em Curitiba. As personagens da peça, Kelly e Uyara levam o nome das duas atrizes que, originalmente,

estreadam a peça, Uyara Torrente e Kelly Eshima, as duas de Curitiba. O processo colaborativo, inclusive, é muito comum na escritura contemporânea e podemos vê-lo nas práticas de outras dramaturgas de âmbito nacional, como Grace Passô (2012), Janaina Leite (2019), Milena Filócomo (2014), dentre outras.

Para Ler aos trinta é uma peça curta, para duas atrizes. Há apenas uma personagem que fala, uma mulher de sessenta anos que manda ps's a si mesma, com trinta. A personagem procura, com isso, tentar modificar as decisões tomadas por ela quando mais jovem. As duas atrizes se revezam e se misturam no jogo de interpretar essa mesma voz que, não obstante ser da mesma pessoa, se diferencia, se afasta e se divide, ora em contradição ora em concordância. Também há uma interferência clara das personalidades das duas atrizes no jogo de interpretação, atuando como interlocutoras e observadoras críticas da situação, haja vista que as personagens têm o nome das atrizes: Uyara e Kelly. Também é utilizado o metateatro, deixando claro nas falas das personagens que o que se passa no palco é uma encenação, no tempo presente.

O tempo, inclusive, também é um fator de destaque. Em determinada altura do texto, a personagem se refere ao tempo exato que deve durar a peça: 58 minutos. A relação com o tempo factual, do presente, se mistura com a relação do tempo passado na vida da personagem, um tempo que, ao longo da narrativa, ela sente que perdeu ou, ao menos, não empregou como poderia ou deveria. Se refere à episódios de sua vida, principalmente os que se relacionam com Pedro, um antigo amor, com um olhar crítico e um certo saudosismo. O tempo todo, as atrizes chamam a atenção da plateia para o fato de estarem em um teatro, assistindo a uma peça, sobre a vida de uma mulher que não é elas.

A peça inicia com uma narração em *off*, com a leitura dos dois primeiros ps's, escritos à mão e enviados pelo correio. A personagem se refere a eles como se realmente fosse possível que, escritos no presente, eles pudessem chegar ao passado. A primeira fala de Uyara também se refere ao passado com uma analogia sobre o tempo que a luz do sol leva para chegar até nós.

por exemplo. quando estamos olhando para o céu, vendo um pôr do sol, quando estamos acompanhada [sic] daquela pessoa que amamos, ou então, simplesmente, disfrutando [sic] da nossa própria companhia, olhamos para o céu e vemos o último raio de sol encostar a superfície, até que aquela bola redonda e laranja desaparece atrás de uma montanha.

mas e se considerarmos que o raio de sol demora cerca de 6 minutos para percorrer toda a distância entre o sol e a terra e encontrar os nossos olhos?

é então que percebemos que o sol, este acontecimento que é o sol se pondo, já aconteceu há cerca de 6 minutos, e o que vemos são somente os últimos raios de sol, velozes, tentando encontrar nossos olhos...

compreendemos que o sol, ele já se foi há muito, muito tempo...

o sol, ele está sempre no passado! (OLIVEIRA, p. 02)

A questão do tempo, aliás, é abordada durante todo o texto. As mensagens escritas e endereçadas para a personagem no passado, se remetem o tempo todo a um tempo que passou e que não mais voltará. As mensagens são uma tentativa clara de abrir os olhos da personagem jovem para as consequências de suas decisões.

Assim como em muitos textos contemporâneos, o texto de Oliveira trabalha com estados subjetivos, memória, cortes e hibridismos. Em muitos momentos, o leitor fica em dúvida se os relatos são ficcionais ou se se referem à vida das atrizes, pois, entrelaçado com o discurso da personagem, estão os discursos verossimilhantes das próprias atrizes. A começar pelo nome das mesmas, emprestados às personagens, já denotando um tipo de envolvimento pessoal delas com as narrativas presentes no texto. Os dados autobiográficos são precisos:

[...] meu nome é kelly, eu sou atriz e tenho 30 anos. o nome dela é uyara, ela também é atriz, ou seja, sabe mentir muito muito bem e também tem trinta anos. nós estamos fazendo essa peça que fala sobre uma mulher que, já muito velha, escreve pra ela mesma aos trinta anos de idade. nós já fazemos esta peça desde de 2014 e só agora temos trinta anos [...]. (OLIVEIRA, p. 03)

E, ainda um pouco adiante, no mesmo trecho:

[...] nós estamos aqui, na cidade ???, e agora são 20 horas e 12 minutos e (olha no relógio) e 15, 16, 17, 18 segundos... essa peça tem a duração de 58 minutos. exatamente. 58 minutos. Eu preciso falar todas as palavras e fazer todas as ações milimetricamente porque a peça tem que durar precisamente 58 minutos... eu, kelly, 30 anos, atriz, de origem nipônica, 159 de altura, 55 quilos [...]. (OLIVEIRA, p. 03)

Estes dois trechos localizam o texto num momento presente, do aqui-agora, sendo feito e mesmo elaborado neste momento presente, quando permite a citação do exato horário em que a peça está ocorrendo, quanto tempo deve durar, e até mesmo os dados exatos da atriz que está dizendo este texto. Oliveira se utiliza deste artifício para deslocar a peça, e por consequência a encenação, de seu lugar de ficção, para inseri-la num tempo que pode ser facilmente medido, embora efêmero, e onde os elementos que o compõem podem ser verificados pela plateia.

Os seres ficcionais de *Para ler aos trinta*, então, estão entrelaçados com as próprias vidas das atrizes, o que dá ao texto uma atmosfera ao mesmo tempo íntima e universal, já que os assuntos dos quais trata afetam o universo feminino. Entre estes assuntos estão o casamento, filhos, renúncia, julgamento e autojulgamento, a impossibilidade de viver um amor, as escolhas feitas por esta mulher e que impediram a realização de alguns anseios enquanto, ao mesmo tempo, davam-lhe condições de assumir o sonho de ser bailarina. Este universo íntimo, aliás, de uma mulher de sessenta anos, se

contrapõe à juventude das intérpretes, que precisam lidar com as questões pertinentes a essa personagem e falar sobre isso durante a narrativa, entremeando suas observações sobre o que se passa.

kelly

mas isso é o que ela gostaria que fosse a vida dela. por que não, a vida dela não foi assim. essa peça falar sobre uma mulher frustrada, cada vez mais descrente da vida a ponto de odiar a si própria, o seu presente, ela odeia tanto quem ela é hoje, que ela pretende, desesperadamente, mudar o passado!!!!

(uyara que já estava incomodada com o tom agressivo da kelly, tenta interromper)

nós estamos fazendo o teatro.

nós não temos 60 anos e nem queremos mudar o nosso passado, certo uyara?

(uyara tenta responder, não consegue)

certo, certíssimo. quero que aqui, fique bem, bem claro que aqui, nós estamos fazendo teatro, e que, apesar de termos 30 anos e mentirmos muito, muito bem, essa peça não é sobre nós, se trata somente de um teatro... (OLIVEIRA, p. 04 e 05)

Aqui também vemos o teatro se desnudando como ficção, como verossimilhança, como algo que acontece no campo da inverdade, ou da mentira, nas próprias palavras de Kelly. Neste trecho também podemos ver as escolhas estruturais de escrita da dramaturga, quando opta por sentenças que iniciam com letras minúsculas. Até mesmo os nomes são colocados em letras minúsculas. Essa escolha estética, que está presente em outros textos de Oliveira, pode querer denotar uma rebeldia em relação às regras impostas, ao *status quo* da língua e, por conseguinte, ao *status quo* da voz que fala, aqui, no caso, uma mulher.

Em dado momento do texto, são citados nomes de personalidades femininas, como que para justificar as atitudes da personagem na busca de seu próprio caminho, referendando a tomada das rédeas de sua própria vida, de suas escolhas.

(kelly) (...) capitu, dona flor, tieta, ray, medea, penélope, maria madalena, mulher maravilha, sheera, mollybloom...

(kelly ajuda com nome de mais mulheres da ficção). (OLIVEIRA, p. 02)

A referência é clara sobre o fato de se tratar de mulheres transgressoras da ficção. Mulheres que tomaram as rédeas de sua vida e empreenderam lutas particulares por seus direitos, suas vontades, seus ideais. Que sejam personagens de ficção e não mulheres reais também é sintomático, uma vez que a personagem vive em um mundo fictício sobre si mesma, mandando mensagens para si mesma, no passado, e inventariando suas memórias como trechos de cartas que nunca foram enviadas.

As atrizes discutem as atitudes da personagem em cena e até mesmo interagem com a plateia, procurando uma identificação e uma cumplicidade para a narrativa.

(kelly) (...) 12 rapazes interessados em você. bom, nós já gravamos as carinhas de vocês e se algum de vocês tiver uma chance ela vai falar com você no final da peça. nesse momento precisamos continuar aqui. (OLIVEIRA, p. 16)

Aqui, neste trecho, além da questão da interação direta com a plateia, a dramaturgia toca na principal ferida da personagem, os relacionamentos amorosos, e também debate a necessidade de uma mulher estar sempre envolvida com alguém, sentimentalmente. A personagem fala sobre isso todo o tempo do texto e as duas atrizes, influenciadas pelas reflexões sobre ela, também refletem sobre suas vidas, seus envolvimento e como lidam com isso.

Dentre os signos presentes na peça está o sol, como elemento que traz claridade e proporciona um ambiente saudável. Ele é utilizado como símbolo de aconchego, calor e conforto, enquanto a escuridão se remete ao que incomoda e constrange. Ao se referir a Pedro, por exemplo, a narrativa o descreve como um sol em contraponto com o buraco escuro, que é a personagem.

(uyara) (...) aquele par de olhos grandes sorrindo pra mim e eu os veria assim que eu entrasse em cena, e seria como se um grande sol tivesse invadido o meu corpo (...) eu dançaria pra aquele par de olhos grandes que sorria pra mim todos os dias mesmo quando num dia ruim eu fosse um grande buraco escuro (...). (OLIVEIRA, p. 04)

De novo a questão do tempo, que aqui se mistura à imagem do sol como aconchego, calor, conforto, em contraponto à escuridão na qual a personagem se coloca. O tempo que as coisas levam para serem maturadas, sentidas, absorvidas. O tempo que está no passado, no que já foi e não pode voltar. O passado também é evocado, algumas vezes, na imagem da dor, associada ao que restou desse passado que a personagem não se permitiu viver e que agora dói como um corte ou um machucado que não sara. Por isso, talvez, a razão dos infinitos ps's enviados do presente em direção ao passado.

Outra característica da narrativa dramatúrgica de Oliveira também está presente na maioria dos textos contemporâneos, inclusive nos textos deste *corpus* de pesquisa: a repetição. A repetição, aqui, aparece como estratégia narrativa, ora para reforçar ora para se contrapor a uma ideia. As personagens repetem sentenças e afirmações entre si e a narrativa se espalha entre os lugares ocupados pelas atrizes, pela personagem e pelo seu passado, a imagem dela com trinta anos. O passado é retratado como um lugar bom, é um lugar de aconchego. O futuro é obscuro e dá medo, cria ansiedade e pânico. Para referendar esta transição entre presente e passado, na repetição de narrativa, a atriz Kelly se refere a si mesma e, por consequência, à personagem, em terceira pessoa.

kelly
ps 18

vi o pedro estes tempos atrás. ele perguntou de você, meio tímido. parece que nunca se recuperou de fato. me contou que acabou de abrir um restaurante de gastronomia francesa no são francisco. quando tiver um tempo vou conhecer, se minhas dores nas costas deixarem, claro. (OLIVEIRA, p. 05 e 06)

Pela colocação das palavras, quem viu Pedro não foi a personagem, mas a atriz, a mulher de trinta anos que conta esta história, que interpreta a personagem, que lê seus bilhetes. Mas, ao fim da narrativa, ela se refere à dor nas costas, como já se referiu à outras dores pelo corpo, causadas pela prática de dança, na mulher mais velha. Esta interferência de tempo vai gradativamente colocando a narrativa num lugar de identificação e de reconhecimento entre a personagem e as atrizes, até que, mais ao final do texto, vemos a imbricação das duas coisas na narrativa delas.

A personagem se ressentida de seu passado repleto de negativas, de recusas, de frustrações em virtude da escolha pelo universo da dança, um universo notoriamente regrado em que a disciplina dos corpos é rígida e priva os bailarinos de usufruir de pequenos prazeres em nome do ofício. Essa personagem, uma bailarina já com sessenta anos, está cheia das marcas dessa disciplina no corpo, mas também cheia de marcas interiores, causadas justamente pelo autoflagelo imposto a si mesma em nome da obsessão pela dança.

ps. 53:
diga mais sins. queira mais sins! (OLIVEIRA, p. 09)

A renúncia a um grande amor, a abdicação dos pequenos prazeres da vida, a solidão auto imposta, todas são consequências de escolhas que ela fez como bailarina, como mulher, que considera negativas. A questão das escolhas, inclusive, presente na maioria dos textos dramaturgicos deste *corpus*, sempre estão permeando a narrativa feminina destas personagens, mulheres que escolhem e que escolhem escolher. Que estão sempre procurando se firmar como protagonistas de sua história. Em *Para ler aos trinta*, por exemplo, é nítida a confrontação com essas escolhas e as consequências delas para um futuro distante, a velhice.

A dramaturgia está pontuada de interferências das atrizes na narrativa da personagem, discutindo e até mesmo julgando-a, ao mesmo tempo em que julgam a si próprias, no processo, avaliando até que ponto as escolhas feitas pela personagem devem ser levadas em conta por elas, duas atrizes, de trinta anos, também artistas, que também fazem suas escolhas. A própria escolha de ser artista, para a condição feminina, ainda é uma afronta ao *status quo* pretendido para o lugar da mulher em sociedade.

kelly:

Ela tem medo do fracasso, da decepção, do não, então, já entra em negativa antecipadamente.

Gostar de alguém é como um tsunami

kelly

you tá falando de você, sem parar, há uns cinco minutos mais ou menos.

Uyara não, eu to falando da personagem.

kelly

nesse caso, a “personagem” é burra.

uyara

eu não sou burra, quer dizer, ela não é burra. você fala isso porque você nunca amou de verdade. (OLIVEIRA, p. 13 e 14)

As atrizes confrontam as próprias experiências com as da personagem, principalmente as amorosas. E vão se colocando no lugar dela, conforme a narrativa prossegue, numa identificação sobre a projeção nesta mulher de sessenta anos. As projeções se intercomunicam na questão da independência, da força, da autonomia e do desejo.

(kelly) independente, aliás essa é uma característica muito, muito importante na nossa época, as mulheres devem ser independentes e correrem atrás do que querem. por exemplo, na literatura nós temos ótimas personagens que são incríveis assim como a uyara: capitu, dona flor, tieta, ray, medea, penélope, maria madalena, mulher maravilha, sheera, molly bloom... (OLIVEIRA, p. 16)

enfim, a uyara é ótima! ela é uma mulher forte, incrível, sabe muito bem o que quer da vida... enfim, tudo isso e muito mais. mas ela tá solteira. e isso é o que falta pra que ela fique completa, certo? afinal, toda mulher independente precisa também de um relacionamento, certo? (OLIVEIRA, p. 16)

Essa economia do desejo, inclusive, é tratada por Kelly sob uma ótica tradicionalmente machista quando afirma que, para ser completa, Uyara precisa de um relacionamento. O debate, aqui, embora esteja notadamente imbuído de um pensamento retrógrado, é inserido pela dramaturga para incitar o confronto entre o que é vivido no palco, a história da personagem e a história das próprias atrizes e das mulheres que estão na plateia. A reflexão sobre ele é o motivo último que leva Oliveira a colocar a questão nestes moldes. Porque a dramaturgia de *Para ler aos trinta* é escrita por mulheres, dirigida por mulheres, atuada por mulheres, falando sobre universos femininos, então, é inevitável que se faça uma abordagem analítica de como esse discurso está soando aos ouvidos da plateia que não é composta apenas de mulheres.

Outro aspecto interessante de ser analisado na dramaturgia da peça é a reafirmação do eu como afirmação de uma identidade. Assim como em *Psicose 4h48*, de Sarah Kane, em *Para ler aos trinta*

também existe essa afirmação, como se a personagem precisasse reiterar sua individualidade, reforçando sua identidade de ser único e movido por desejos e escolhas.

kelly:

eu tenho pequenas frustrações, pequenas idealizações, pequenas e grandes cicatrizes, e isso são marcas do meu passado fincadas no meu corpo.
só ontem eu quebrei a perna três vezes.
hoje eu levei um soco da minha colega de cena e meu nariz ficou deformado.
eu levei uma banho de água fervente quando era criança.
eu tenho um coração partido.
eu esmaguei meu dedo na porta do meu primeiro carro.
eu tenho dores de cabeças cotidianas.
aqui no meu punho eu tenho a marca de sol do meu relógio.
eu nunca, nunca esqueço meus compromissos.
e isso tudo eu levo comigo.
eu tenho manchas de acne da adolescência.
e algumas marcas de catapora.
há três horas atrás eu recebi um telefone (sic) e chorei por três horas. meus olhos ainda estão inchados e vermelhos...
eu carreguei mentiras que vivi, que inventei, que me contaram, que eu acreditei.
aquele trabalho que eu achei que seria incrível. (OLIVEIRA, p. 23)

Neste trecho, vemos a personagem se questionando sobre suas próprias escolhas, suas próprias afirmações, enquanto analisa a própria vida. A esta altura do texto, podemos identificar já uma óbvia preocupação das atrizes pelo destino da personagem enquanto pensam em seu próprio destino, como mulheres e artistas. O tempo todo elas afirmam a sua condição de artistas e parecem chamar a atenção da plateia, para que não se deixem enganar pelo que é fictício.

Ao final do texto, as duas atrizes, imbuídas de todas as reflexões e impactos causados pelos infinitos ps's escritos pela personagem, que tentam alertar a si mesma com trinta anos, a mesma idade das atrizes no momento da encenação, chegam à constatação de que é preciso se mover no presente para mudar o futuro, mais do que se agarrar ao passado.

uyara

existem outras coisas que pesam feito bola de prisão

kelly:

um relógio, um relacionamento, um trabalho, as coisas todas que compramos...

uyara

esta coleção de vinil, por exemplo

kelly:

as caixas todas que empilhamos no quartinho da bagunça.

uyara

carregadas de lembranças

kelly

que as vezes pesam tanto... (OLIVEIRA, p. 30)

uyara

ps. 139

a gente é poeira. (OLIVEIRA, p. 31)

A referência à poeira, inclusive, lembra o final de *Hamlet*, de William Shakespeare, quando, já tendo tomado consciência de todos os enganos cometidos por si e pelos outros, e das atrocidades acontecidas no reino da Dinamarca, Hamlet se refere ao final de tudo como um grande silêncio, um grande espaço em branco deixado pelo desaparecimento de tudo o que antes tinha muita importância, deixando clara a analogia com a finitude e brevidade da vida humana: o resto é silêncio.

Já em *Personne*, texto escrito pela autora em 2014, a protagonista e única voz da peça também é uma mulher. O monólogo, no entanto, se distancia da estrutura de *Para ler aos trinta*, na medida em que a construção dele não está mais corroborada por uma coloquialidade de fala nem nas interferências claras das atrizes no que está em cena, e sim numa poética que remete à estrutura de letra musical, de partitura, com o texto soando como uma construção sonora e ancorado na subjetividade da personagem. A peça coloca em cena uma mulher que, à princípio, parece ter sido encarcerada por terceiros e sofre as consequências desse encarceramento. Ao longo da narrativa, porém, surgem algumas dúvidas em relação a esse encarceramento forçado e, ao final do texto, os indícios remetem a um auto encarceramento, psicológico, em virtude da pressão social sofrida pela personagem.

Em determinado momento, já se encaminhando para o final, o texto denota uma confusão mental, uma espécie de delírio em que a personagem cria neologismos, palavras desconexas, e assume um lugar de estranhamento na narrativa. Não obstante, também se refere às escolhas, desejos e universos que são femininos e que perpassam o corpo dessa mulher, desembocando em atitudes e pensamentos que se contrapõem ao que está do lado de fora deste espaço que ela mesma designa como tendo quatro paredes. Inevitável aqui fazer um comparativo da narrativa com a obra *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, em que três personagens são obrigadas a se confrontar umas com os olhares das outras, até a eternidade. E esse é, segundo o autor, o inferno que as consumirá: o inferno são os outros. O inferno da personagem de *Personne* também parece ser o olhar do outro, vindo de fora e causando estragos internos.

A estrutura de escrita da peça segue as escolhas estéticas presentes nos outros textos da autora: sentenças curtas e escritas em letra minúscula. A espacialização do texto na página, com palavras colocadas sozinhas em uma linha inteira, também colabora para o impacto da leitura, criando estados de compreensão diferenciados. Esse modo de escritura não é novo e já podemos ver esta estrutura presente em textos de Jean-Luc Lagarce, por exemplo, como em *Estava em minha casa e esperava*

que a chuva viesse (1994). A própria Sarah Kane a utiliza em *Psicose 4h48* 4 outros textos, e podemos ver essas características em muitos textos contemporâneos, inclusive os que compõem este corpus.

Já no prefácio, o leitor se confronta com as impossibilidades da personagem em sair de alguma situação em que está posta e da qual não vê saída.

prefácio

se eu soubesse que ficaria aqui pra sempre
se eu soubesse que ninguém me salvaria
se eu soubesse que a redenção...

se eu soubesse que morreria aqui,
eu sofreria um pouco menos?

(OLIVEIRA, p. 02)

Ao iniciar o texto já antecipando essa situação de clausura, a dramaturga apresenta a personagem aos olhos do leitor como uma pessoa em situação de sofrimento e de angústia por alguma espécie de enclausuramento que, no início, não se sabe ainda se foi imposto ou auto imposto. A personagem se coloca sob esse encarceramento e inicia o texto, trazendo o olhar do leitor para fatos que, provavelmente, já aconteceram e estão no passado. Pressupõe-se, por esta introdução, que a personagem não sobrevive ao encarceramento e perece. Mas há neste trecho também uma informação importante para a compreensão do que virá a seguir. A personagem cita uma redenção, que, a julgar pela construção da sentença, não se concretiza. Uma redenção que, ao que parece, era necessária, mas não foi empreendida. Todas essas considerações já no início do texto, orientam o olhar do leitor para a captura de dados importantes no que vem escrito depois e que podem esclarecer este prefácio ao longo da narrativa.

A voz que se comunica com o leitor é uma voz feminina, incontestavelmente. Em todos os momentos ela se refere a si mesma como ela. E essa voz soa a partir de um corpo feminino que está enclausurado, mas que se utiliza desse poder de fala para racionalizar o que vive. Ao longo da narrativa, vemos este corpo utilizar-se de sua voz para refletir, reclamar, suplicar, gritar, xingar, lutar por um espaço de liberdade dentro dessa prisão. A personagem tem consciência deste corpo, que agora está preso, e enumera as partes que o compõe, buscando uma referência direta com a realidade de existir. Uma das imagens mais proeminentes desta busca está na figura do estômago, que tem boca, que grita de fome, que esbraveja contra as limitações impostas pelo encarceramento.

[...] mas além de disso, de todas essas dores que tornam o meu dia uma sequência masoquista de movimentos, eu tenho um estômago grande, com uma boca igualmente grande, que fala, grita, grunhe, suplica que eu salve a noite e toda a sua escuridão.

ele grita tanto e tão alto que o seu desespero toma conta do ambiente.

ele fala comigo, ele sabe meu nome, meu endereço, meu horários...
esse estômago parece que esquece das horas: me acorda todos os dias e tam-
pouco
me deixa dormir. (OLIVEIRA, p. 10)

A boca do estômago aqui é equiparada à boca que fala e também à boca que come. Este estômago que grita, implora, que sente fome e se impõe é sua segunda voz. Uma voz que sente fome, que quer engolir, quer ser saciada, assim como a primeira voz, produzida em sua garganta. São vozes que estão desesperadas para serem ouvidas.

Novamente, neste texto, vemos a reafirmação do eu como identidade, individualidade, como busca de uma afirmação de sua condição de sujeito. Os outros textos da autora, analisados nesta pesquisa, bem como os textos das outras autoras do *corpus* também se utilizam da afirmação desse “eu” como território individual, de afirmação do sujeito. Aliás, muitos textos contemporâneos, por suas características subjetivas, se ancoram nesta afirmação. Em *Personne*, esse “eu” é utilizado para afirmar e reafirmar o corpo que está encarcerado.

parte i
eu tenho duas pernas.
eu tenho duas pernas e dois braços.
duas pernas, dois braços e uma coluna.
esta última coordena.
ou não.
eu tenho uma cabeça, que quase nunca coordena.
Nunca.
(OLIVEIRA, p. 03)

É uma busca de reconhecimento da existência desse corpo, desse eu que ainda vive, que existe, que está no espaço. Esse corpo que não se sabe onde está e sobre o qual não se sabe nada, a não ser que é um corpo de mulher, encarcerado não se sabe também por quê.

Ao longo da narrativa signos como a chuva, a escuridão, a dança, o gravador e o cão, presentes em outras narrativas da autora, também aparecem. A dança é um dos signos mais presentes nas três peças da autora analisadas nesta pesquisa. Em todas as três obras, a dança aparece como elemento de disciplina, de comportamento, de submissão do corpo a regras rígidas. Mas aqui ela também aparece como signo de liberdade, de possibilidade de estar livre, mesmo que dentro de uma prisão.

[...] ela fala porque ela precisa dançar.
ela dança porque ela não pode parar.
não pode morrer.
ela fala porque ela precisa dançar.
(ela liga o gravador)
ela fala porque a dança dos seus órgãos pedem insistentemente por mais uma
valsa...

A liberdade que a dança proporciona à personagem se contrapõe ao enclausuramento em que ela se encontra, possibilitando o extravasamento de emoções, de sentimentos e de angústias, no espaço exíguo da prisão. Aqui também aparece a figura do gravador, também presente na dramaturgia de Juliana Partyka, como elemento de prisão da memória, como possibilidade mecânica de reter o que organicamente não se pode fazer. Em *Krio*, a personagem de Partyka também se utiliza de um gravador para não correr o risco de esquecer.

Outra figura que é importante mencionar é a da formiga, citada algumas vezes na narrativa, sempre em momentos em que a personagem precisa de um novo respiro, de um novo ânimo. Ela compara a figura da formiga à resistência, à força e à coragem de enfrentar obstáculos. A formiga é citada como metáfora para a figura feminina que, muitas vezes, suporta mais do que seu próprio peso em obrigações, em responsabilidades, em cobranças, em atividades, para responder às exigências sociais que fazem a ela. A formiga, um ser social, se relaciona com as angústias da própria personagem em ter que ser sempre útil e sempre desempenhar um papel que, no mais das vezes, é apenas o que esperam dela, como mulher.

Em virtude dessa reflexão com a formiga é que a dúvida, expressada no início desta reflexão sobre o encarceramento por terceiros ou o auto encarceramento, se apresentou. A narrativa contemporânea, naturalmente cheia de lacunas, nos permite aventar possibilidades diversas de interpretação dos textos, sem se fechar em uma única visão. Como diz Ryngaert (1998), a dramaturgia contemporânea é um grande quebra-cabeças onde estão, necessariamente, faltando peças que devem ser preenchidas pela plateia. Então, podemos levantar a possibilidade aqui de que esse encarceramento e esse flagelo a que está submetida a personagem não são necessariamente físicos e palpáveis, mas podem estar ocorrendo dentro de sua cabeça. Não há nenhum elemento que corrobore essa afirmação com clareza mas, ao mesmo tempo, não há nenhum que não o permita. Levando-se em consideração que as peças de Lígia Souza Oliveira, como das demais autoras deste *corpus*, estão falando de universos femininos, historicamente vilipendiados e tolhidos, podemos aventar a possibilidade dessa personagem estar se defrontando com prisões mentais, impostas por questões externas e afetando tanto sua subjetividade que alguma espécie de morte será inevitável, ao final.

A narrativa segue neste tom até a parte final em que vemos a personagem entrar numa confusão, espécie de delírio, em que as palavras se fundem, se chocam e formam novas palavras. Em que neologismos aparecem, criando novas sonoridades e dando ao texto um formato delirante, de sonho ou fantasmagoria. É neste final que a personagem se entrega a sua situação e sucumbe, não ficando claro se essa “morte” é física ou psicológica, ou ainda emocional.

glonte

grante

cã
pã
tom

chuva...
chuva...
chuva...

(OLIVEIRA, p. 17)

A última palavra do texto, repetida como um mantra, com as reticências, nos remete ao estado emocional da personagem, imersa na escuridão, numa eterna chuva, que nunca passará.

Em *Penélope*, o terceiro texto da autora analisado neste corpus, temos dois personagens, um homem e uma mulher. Os dois são irmãos, como pode-se depreender da narrativa, mas não têm nomes, sendo denominados por ele e ela, novamente, tudo em letras minúsculas, marca registrada na escrita de Oliveira. O uso de pronomes como identificação de personagens é, aliás, outra característica bem presente nos textos contemporâneos e bastante utilizado por diversos autores. *Penélope* é o segundo título da peça que, originalmente, tinha o título de *Ulisses*. A autora procedeu a mudança no título quando da montagem online, dirigida por Nadja Naira, em novembro de 2020, em meio à pandemia de Covid-19, com os atores Pablito Kucarz e Uyara Torrente.

Ulisses e Penélope, aliás, são dois personagens da mitologia greco-romana. Ulisses – ou Odisseu - é o protagonista da *Odisséia*, saga mítica heroica que conta a história do rei que se perde em batalha e vaga pelo mundo em busca do caminho de casa, vivendo muitas aventuras e realizando trabalhos na jornada. Penélope, sua esposa, permanece fiel a ele, mesmo quando recebe a notícia falsa de que este morreu em batalha. Ela permanece na espera pela volta do marido que ela não acredita que morreu. Enquanto espera, tece uma tapeçaria interminável na qual trabalha durante o dia e desmancha à noite, para nunca chegar ao seu fim, já que, por sua grande beleza e pela ambição ao trono, muitos homens querem desposá-la e ela usa o artifício do término da tapeçaria como condição para aceitar um novo marido. Enquanto ela tece e destece, o tempo passa na espera de que Ulisses volte para casa.

O mito greco-romano, resgatado aqui por Oliveira, coloca Ulisses e Penélope como irmãos, cujo amor foi ferido pela tomada de decisões desta irmã, que resolve se exilar da família em busca de seus próprios anseios e sonhos. Assim como Ulisses, ela empreende uma jornada de autoconhecimento e provas na direção de descobrir-se a si mesma. Os papéis se invertem e quem permanece na espera é ele, enquanto ela empreende suas batalhas pessoais.

A mulher de *Penélope* assume suas escolhas e sabe qual o peso de cada uma delas. Não lhe parece lícito que pudesse ter tomado qualquer outro caminho que não exatamente o que escolheu. Ela se coloca, desde o início da narrativa, consciente e segura de seus atos, mesmo quando o irmão, ressentido e magoado, a cobra por isso. Aqui vemos claramente uma inversão de papéis, promovida pela dramaturga, com o propósito claro de colocar em xeque justamente a visão do papel da mulher em sociedade. Ao longo da narrativa, vemos esta mulher se posicionar firmemente diante de suas escolhas, sem nem cogitar abrir mão delas em favor do irmão ou mesmo dos pais. Atitudes que estamos muito acostumados a ver homens tomarem, mas que, ainda hoje, soam estranhas se tomadas por uma mulher.

[...] eu tenho 34 anos, vivo sozinha, pago todas as minhas contas e não tenho a menor noção da quantidade de pessoas que eu já ameie, que eu já odiei, que eu já gozei, respirei, maltratei, fiz rir, chorar, ou fui indiferente... (OLIVEIRA, p. 01)

Já no início do texto, a personagem se coloca como uma pessoa livre das convenções que regem a vida da maioria das mulheres, como pode-se ver por este trecho, colocando-se como independente e sem maiores preocupações com suas atitudes ou o que elas possam ter causado em outras pessoas. Parece ingênuo, mas esse olhar, vindo de uma mulher, não é comum. Estamos bastante acostumados a ver personagens femininas que, no mínimo, se questionam sobre qualquer atitude sua que possa ser considerada transgressão, e não esse desprendimento. Porque estamos acostumados com esse desprendimento vindo de personagens masculinas.

Essa inversão de foco é uma das características mais marcantes deste texto. A dramaturga coloca a mulher no lado oposto do jogo entre masculino e feminino em que a mulher, inevitavelmente e quase sempre, perde. Quem está na posição de renúncia forçada aqui é o irmão, que deixa bem clara a sua mágoa por ter ficado e cuidado dos pais, sem a ajuda dela, até que os dois morressem. O irmão, um homem, não admite que ele tenha que ter se responsabilizado por tarefas que, nas entrelinhas, ele deixa claro que deveriam ter sido desempenhadas por ela, a irmã, por ser mulher.

Quando se entende esta mecânica, o texto toma outros contornos e nos força a deslocar o olhar para nos colocar sob um outro patamar, onde esta mulher está na posição de protagonista de sua história, no lugar que o irmão ocuparia, como homem. É a partir daí que toda a percepção sobre a construção do texto se modifica e o estranhamento causado pelas atitudes dela se deslocam e ganham importância. A escolha pelo “sim” ao invés do não a colocou numa situação de transgressora das regras sociais e é o irmão quem vai fazer esse contraponto e apresentar ao leitor os estragos que isso causou na relação dos dois. Enquanto espera pelo irmão, no início do texto, a distância e o longo tempo percorrido de ausência, pesam.

[...] ele está feito uma pedra.
eu, permitindo ser sempre esse sim, sim não sei ao certo como agir. mas tudo bem.
a gente descobre no caminho. no caminho.

mas ele ainda não chegou.
eu estou sozinha, sentada nessa cadeira, percorrendo livremente os pensamentos,
mil pensamentos, viajando no que o meu corpo convida. dentro dessas sensações
que são também pensamentos. você acha que tem como separar isso que a gente
diz ser razão? que é um cérebro que é também esse corpo. cérebro é química,
trocas químicas, assim como o orgasmo ou a digestão de um alimento. você acha
que tem como separar cérebro e coração? parecem ser tão dicotômicos, mas di-
zem sim, o tempo todo, aos encontros, às trocas. estão suscetíveis à...

(ele entra. ela se assusta.)
(OLIVEIRA, p. 03)

Este lugar de incerteza sobre como será recebida é apenas um primeiro lugar, em que parece que a insegurança toma conta dela. Mas, conforme o texto avança, vemos que este lugar se dilui para, ao final, desaparecer por completo. A dramaturga constrói o embate entre os dois irmãos numa arena em que a fragilidade aparente dela vai sendo substituída por uma segurança e uma força que solapam qualquer tentativa de submissão.

Durante a narrativa, quando o embate entre os dois chega a pontos críticos, um silêncio é imposto, criando uma atmosfera constrangedora mas que, ao mesmo tempo, cria um estado de decantação. A passagem de tempo aludida na rubrica faz referência ao tempo que dois irmãos podem levar para sanar as mágoas mútuas depois de uma discussão, deixando o tempo – remédio para tudo, na tradição popular – passar. Esse tempo que passa, no entanto, não amaina o ressentimento dele, que volta à carga das acusações, ainda com mais afinco. Não obstante, não é com raiva que ele o faz. O tempo decorrido dos acontecimentos colocou toda a situação em um limbo emocional onde não é mais possível a reconciliação e o que sobrou foi apenas um ressentimento silencioso, dito em voz baixa. É assim que o irmão se refere a ela e, talvez por isso, pelas lacunas entre as sentenças secas que ele profere, que ela se utilize de uma verborragia, a princípio sem sentido, falando de coisas que parecem inúteis para os objetivos do encontro.

[...] eu cheguei ontem à noite. ainda estou um pouco confusa por conta do fuso horário, mas logo eu me acostumo. então me desculpa essa cara de cansaço... até acho que é essa a minha cara normalmente. a gente envelhece, não é mesmo...

eu estou feliz por estar aqui. (OLIVEIRA, p. 04 e 05)

A própria estrutura de escrita nos mostra essas lacunas quando espaça o texto com várias linhas entre uma sentença e outra, denotando uma passagem de tempo em que os dois permaneceram em silêncio. Ela sempre tenta retomar o fio da conversa e encontrar alguma brecha na resistência do irmão, mas acaba esbarrando na barreira monossilábica dele. O rancor o impede de abrir a guarda e

mantém o tom constrangedor da conversa por um longo tempo. Mas, como inevitavelmente acontece entre duas pessoas que têm muito a se dizer, as palavras começam a sair. E uma torrente de acusações e ressentimentos são despejados, colocados na mesa.

ele: você não para de falar.
você fica aí cuspindo esse filme de mal gosto.
ela: puxa vida, eu não queria te deixar bravo...
ele: para. para de ficar retomando esses episódios que não fazem mais nenhum sentido... eu não te conheço. eu não sei quem você é. você pra mim é uma estranha...
ela: que isso, nós somos irmãos...
ele: ah é?
somos?
então me diz: onde é que eu trabalho?
o que eu faço quando tenho horas livres?
qual é o meu filme preferido?
me diz se você sabe pra quem eu ligo quando eu quero conversar?
eu tenho namorada?
uma pessoa?
qualquer pessoa?
o que eu senti quando a mãe morreu?
você me perguntou isso algum dia?
ou ainda,
melhor,
você sabe o que eu tô pensando agora?
neste momento?
você sabe o que eu senti por ter que enterrar o pai sozinho, lidar com essa situação toda sozinho,
mais uma vez?
você sabe o que eu senti quando eu tive que resolver tudo sozinho?
sabe o que eu pensei quando eu abri mão da minha vida pra cuidar dos nossos pais?
sabe se eu queria morar em outra cidade?
sabe se eu tenho algum sonho?

você não sabe nada.
nada!
não tem ideia de quem eu sou... (OLIVEIRA, p. 20 e 21)

O trecho é longo mas exemplifica bem toda a carga de rancor dele para com ela e também é o *start* para que ela mude de posicionamento, passando de uma atitude passiva para um ataque orquestrado, embora sem agressividade, construindo uma narrativa que não deixa dúvidas sobre quem é e como é a sua relação com a vida e com as questões tratadas. Ao final, o embate termina com o silêncio do irmão e o domínio discursivo da irmã, reafirmando sua liberdade e autonomia, enquanto mulher.

[...] eu fui embora porque eu quis. eu não sei quanto tempo eu vou ficar aqui, eu posso me levantar e ir embora agora se eu quiser. eu posso ficar e nunca mais ir. se eu quiser... (OLIVEIRA, p. 18)

É aí que Oliveira nos prega a peça da inversão de papéis e coloca a irmã como uma figura quase masculina, assumindo suas escolhas e confrontando a imagem que se poderia esperar da passividade ou compreensibilidade tão cobradas ao universo feminino, como se nós, mulheres, tivéssemos que estar sempre prontas a responder pelo que esperam de nós. A mulher de *Penélope* é protagonista de sua história e não se arrepende de ser livre e de, nesta caminhada de liberdade, ter ganho ou ter perdido coisas e pessoas pelo caminho.

Assim como em *Casa de Bonecas*, de Ibsen, em que Nora se apodera de seu destino para se transformar realmente em uma mulher, um ser humano, ou em *A mais forte*, de Strindberg, em que a Senhora X também empreende esse jogo de inversão para se colocar acima da Senhorita Y, em *Penélope*, ela, a personagem, também empreende a jornada de volta para casa para reafirmar suas escolhas e sua identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi proposta com o objetivo de fazer um levantamento da obra dramaturgica escrita por mulheres no Estado do Paraná, principalmente a que foi escrita durante os últimos anos, analisando suas temáticas, estruturas e influências, sob a luz das teorias teatrais que discorrem sobre o texto dramaturgico contemporâneo e também sob as ideias feministas. Intentamos saber que textos são esses, sobre o que falam, a quem se destinam, quais são seus assuntos. Mas muitas outras descobertas foram feitas ao longo do caminho. No tempo escasso de elaboração de uma dissertação, infelizmente, não é possível mergulhar em todos os textos de todas as dramaturgas aqui citadas, optando-se, sempre, em prol da qualidade do trabalho, por um recorte com o qual se possa dar conta de aprofundar as abordagens. Portanto, a análise realizada dá conta de apresentar um pequeno panorama da escrita dramaturgica de autoria feminina no Estado do Paraná, dos últimos anos, mas não contempla sua grandeza e diversidade.

Ficaram de fora desta análise textos poéticos e líricos, como *Desvio para o Azul*, de Ana Ferreira, ou com uma busca estética específica como os de Pagu Leal, ou textos que se aproximavam com as buscas desta pesquisa sobre o universo da escrita da mulher, como *Peça número 40*, de Beatriz Ávila Vasconcelos, ou textos bastante pós-dramáticos como os de Martina Sohn Fischer, coadunados com as estéticas de autoras como Sarah Kane ou Angelica Lidell, ou ainda escritos teatrais para crianças, como os de Fátima Ortiz, bastante lúdicos e criativos. Também foram deixados de fora da análise textos de autoras que se aventuraram na escrita dramaturgica apenas como exercício criativo, buscando a experimentação em um novo campo teatral. A riqueza e a diversidade das criações das dramaturgas paranaenses ainda têm muito campo a ser estudado e novas descobertas certamente nortearão os estudos de outros pesquisadores/pesquisadoras no futuro.

Muitas das dramaturgas levantadas pela pesquisa, principalmente junto ao acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI – PR, escreveram apenas uma obra e não mais se aventuraram no campo da escrita para teatro. Outras continuaram e continuam escrevendo, como é o caso das autoras deste *corpus*, que têm mantido uma produção contínua e concomitante com a montagem teatral de seus escritos. Há ainda os casos de atrizes que, desejando entender melhor esse lugar em que se insere o texto teatral, apenas exercitaram essa escrita, sem maiores pretensões literárias. A cada uma delas esta pesquisa deve o seu quinhão de agradecimento.

A escolha pelos textos deste *corpus* foi pensada para que as questões que se pretendia estudar fossem melhor abordadas e o estudo pudesse trazer à luz a dramaturgia dessas mulheres sob uma ótica de suas temáticas, das estruturas textuais, dos assuntos estetizados e de como são tratados. No

percurso do estudo, o *corpus* foi fechado em nove textos, de três dramaturgas paranaenses, que escrevem na atualidade: Patrícia Kamis, Lígia Souza Oliveira e Juliana Partyka. As três são autoras jovens, duas delas vivendo e atuando em Curitiba e uma radicada em São Paulo, no momento. As três paranaenses, imbuídas de um olhar voltado para a cultura deste estado e influenciadas por esta cultura. Os três universos de escrita são bastante distintos, embora em alguns pontos se aproximem. São todos universos de escrita de mulheres, sim, mas esse não é o único ponto de convergência. São todas mulheres jovens, inseridas em um contexto contemporâneo, ainda produzindo e burilando suas criações e escrevendo sobre temas que nos rodeiam a todas na atualidade.

Contudo, é possível verificar em suas produções a presença de elementos da cena contemporânea, tais como verificados com apoio de teóricos como Jean-Pierre Ryngaert e Anne Ubersfeld. Elementos como a forma narrativa, geralmente disposta em solilóquios, quadros, fragmentos, recortes, cenas, que se deslocam e estão fora de uma linearidade, forçando o olhar a encaixar as peças em uma ordem que, frequentemente, não é linear. Esses fragmentos estão, muitas vezes, dotados de títulos e são uma marca constante da arquitetura dramática dessas autoras, bem como da maioria dos autores e autoras contemporâneos. Os textos são como grandes quebra-cabeças faltando peças, que serão preenchidas com as vivências e experiências, tanto de diretores, atores e equipe técnica quanto do público assistente. Os temas mais recorrentes são os que discorrem sobre o mundo íntimo das personagens, colocados em confronto com o que está fora delas.

A estrutura escritural dos textos também chama a atenção. Muitos são textos curtos, com poucos personagens, com pouca ou nenhuma rubrica, sem indicativos de cenário ou outro elemento visual em cena, proporcionando múltiplas leituras de ambientação. São geralmente peças de conversação, em que a personagem ou as personagens estão em um embate dialógico, procurando, assim, solucionar as questões colocadas em cena por um autor/autora rapsodo, que se dirige diretamente ao público com quem fala. O ambiente cênico é quase sempre o privado, íntimo e subjetivo, raramente dando espaço para vivências fora do corpo que fala. A liberdade narrativa é grande e os autores/autoras não se sentem mais obrigados a se encaixar em nenhum molde, podendo utilizar formatos e estruturas de escrita muito variadas. Podemos ver esses aspectos estruturais, por exemplo na obra de Lígia Souza Oliveira, que se desprende da formalidade do texto, utilizando sentenças em letras minúsculas, ou em Patrícia Kamis, que embaralha e une as palavras, formando espirais na diagramação das páginas. A própria página do texto, é um espaço em que se realiza uma escritura performática.

A liberdade narrativa, utilizando muitos formatos, inclusive não teatrais, dentro da peça, é imensa. O que faz com que o leitor/espectador necessite, na maioria das vezes, de alguma orientação para transitar por este texto que não mais representa mas, antes, apresenta situações, em uma trajetória da qual, muitas vezes, não é possível sair sem bússola. Essa narrativa também sofre a interferência de

um modo épico de narrar, bastante utilizado pelos autores/autoras contemporâneos, para criar novos estados de emissão. O enredo também foi colocado em outro lugar na narrativa e não é mais uma sucessão de acontecimentos encadeados, mas foi diluído dentro das cenas e fragmentos dos quais se compõe a peça. Os textos raramente emanam de um autor, apenas. Os dramaturgos/dramaturgas contemporâneos costumam trabalhar em processo colaborativo e é bastante comum encontrarmos textos cuja dramaturgia foi organizada pelo autor/autora, mas que descende de construção colaborativa com elenco e equipe, como é o caso de *Para ler aos trinta*, de Oliveira.

A categoria de tempo, também é tratada de modo diferente nesta construção contemporânea, não respeitando linearidades nem se encaixando em moldes tradicionais. Na maioria das vezes, o tempo, nestas construções, só respeita o lapso temporal da própria representação e a busca por uma presentificação é bastante comum. As ações são construídas pelo dramaturgo/dramaturga para se desenrolar no aqui-agora, no tempo presente da narrativa e, frequentemente, remetem-se a um passado que é revisitado pela memória. É uma escrita que se esforça por reduzir o tempo entre o que acaba de acontecer e o que é mostrado.

Quanto ao espectador, as construções contemporâneas se esforçam para inclui-lo não somente no campo de visão das personagens mas também no campo de ação destas. Frequentemente o espectador é convidado – ou mesmo convocado e impelido – a se colocar em cena ou, ao menos, posicionar-se em relação ao que acontece no palco. Esta prática, bastante comum nas encenações contemporâneas, são sinalizadas na construção textual e levadas ao extremo nas montagens pós-dramáticas, por exemplo.

A ação, neste modo de escrita, é conflituosa e, quase sempre, vemos as personagens agindo de uma forma enquanto falam sobre um assunto completamente diverso, causando uma dicotomia estranha entre ação e fala que são divorciadas propositadamente para criar novos sentidos na cabeça do espectador. A fala é a própria ação da personagem contemporânea. Ela age falando e tudo o que acontece, via de regra, está no campo da fala da personagem. Toda a realidade da personagem em cena é construída, frequentemente, através da fala que ela emite. O texto contemporâneo é um texto de conversação que coloca em cena o cotidiano. É através dessa conversação que as personagens desnudam seu mundo, descobrem os véus e se mostram para nós. Mas nem sempre o que estão dizendo faz algum sentido lógico. É preciso, antes, encontrar o sentido em outros lugares, no modo mesmo *como* as ações são apresentadas.

Todas essas características, apontadas por Ubersfeld (2005) e Rynagaert (1998), podem ser encontradas nos textos das dramaturgas estudadas para esta pesquisa. Umas mais outras menos, estão presentes em suas práticas de escrita, influenciada certamente pelo conhecimento e exercício das abordagens contemporâneas de escrita de textos e da busca dos autores e autoras contemporâneos por uma dramaturgia de negação ao modelo tradicional de escrita.

Se se pretende abarcar em uma espécie de resumo os assuntos abordados pelas três dramaturgas estudadas, em suas obras – correndo o risco de cair no reducionismo – podemos elencar a discussão sobre os relacionamentos sociais e amorosos, a velhice, os medos, as angústias de ser mulher, a violência, os encarceramentos – físicos, emocionais e psicológicos, as dores de todos os tipos, a maternidade, o casamento, entre tantos outros assuntos que, ademais, também estão presentes nos temas abordados por toda a dramaturgia mundial, seja ela escrita por mulheres ou não. Mas há um dado, verificado durante esta pesquisa, que os diferencia: todos os textos estudados falam a partir do olhar de mulheres diante de um mundo que ainda nos oprime, colocados em uma perspectiva de visão desse lugar da mulher no mundo.

Cada uma a sua maneira, as três dramaturgas nos conduzem, em seus textos, pelos universos de suas personagens, através de caminhos percorridos pelo olhar feminino. O ponto de vista de todos os textos é o ponto de vista da mulher. Nem sempre é um ponto de vista confortável, como pudemos observar em obras como *Krio*, de Juliana Partyka, ou *Personne*, de Lígia Souza Oliveira. Mas sempre um olhar que passa pelo corpo de uma mulher, com uma ótica muito própria e sob o crivo desse olhar feminino. Um olhar que perscruta o mundo em busca de saídas para conflitos que nos rodeiam, a nós mulheres, desde sempre.

Patrícia Kamis nos apresenta a sua visão sobre o universo dos relacionamentos amorosos, trocando as identidades, forçando as figuras masculina e feminina a se colocarem um no lugar do outro, como em *Fractal*, ou se confrontando em suas visões de mundo, como em *Tempestade de Areia*. E embora a dramaturga, das três autoras analisadas, seja a menos contundente no embate entre os universos masculino e feminino, no sentido de forçar um olhar feminino sobre os acontecimentos, ainda assim, imprime uma lógica feminina muito clara aos seus textos quando, neste embate, ressalta o lugar em que a mulher se coloca diante do outro. Principalmente nestes dois textos da dramaturga, esse embate é claro e coloca a mulher em pé de igualdade com seu oponente, lutando de igual para igual, medindo forças e, no caso de *Fractal*, empatando a disputa.

Juliana Partyka não é condescendente com a figura masculina em suas obras. Uma figura que está sempre de fora, nos bastidores, em outro espaço, em outro tempo, mas que, mesmo assim, continua a oprimir as personagens femininas. Os homens da dramaturgia de Partyka estão em posição de opressores, criminosos, pretensos vencedores da luta empreendida contra a natureza de suas mulheres. As personagens de Partyka sempre estão no embate para não se deixar subjugar por estas figuras masculinas que representam muito bem toda a carga histórica da sociedade patriarcal e machista em que todas nós ainda vivemos. As mulheres de Partyka são fortes, o que não as impede de estar sempre no limiar entre sucumbir e triunfar. Nas três obras da dramaturga, as personagens estão às voltas com o reconhecimento de suas fraquezas e uma profunda busca da força interior que as move a todas.

Em Lígia Souza Oliveira, os homens estão presentes em cena, como estão na obra de Kamis, mas eles não ocupam lugar de destaque. Pelo contrário, quem está no centro da liça são as personagens femininas. É sobre elas que se trata. Sobre suas vidas, suas dores, seus desejos, seus pontos de vista, suas escolhas. É sobre esse universo em que elas se afirmam e reafirmam, que trata a dramaturgia de Oliveira. Sejam essas mulheres atrizes, bailarinas, donas de casa, mães, jovens ou velhas, todas elas têm sua importância e relevância ressaltadas. Todas são preciosas e suas vozes devem ser ouvidas e lembradas.

As nove obras analisadas para esta pesquisa tem um ponto principal em comum: a voz que perpassa um corpo de mulher. Todas as dramaturgias aqui estudadas apresentam esse corpo feminino, atravessado por questões com as quais precisa lidar, e colocando sua voz no mundo. Essa voz feminina, desde muito silenciada e tolhida, ganha corpo e densidade nos textos estudados. São vozes que se posicionam diante do mundo, reivindicando seu lugar de fala e seu espaço de direito, expressando seus desejos e opiniões sobre o mundo. E é para o mundo que elas, as personagens, falam. É para nós, a humanidade contemporânea, marcada por tantas ideologias e perturbações, que esse corpo e essa voz de mulher se dirige. A voz das personagens femininas de Oliveira, Kamis e Partyka, juntam-se às vozes das personagens femininas de Grace Passô e de dramaturgas contemporâneas, que ecoam as vozes das personagens de Leilah Assunção e de dramaturgas dos anos 1960 e daquelas que vieram antes delas, para, em uníssono, reivindicar seu lugar no mundo.

Considerando-se as temáticas e o modo como são apresentadas, tanto no nível da escritura, construção das personagens, quanto das propostas de encenação, verificamos que a opção estética, e ética dessas dramaturgas é por um lugar de fala do feminismo decolonial. Porque se colocam diante do mundo e de todos os cerceamentos sofridos pelas mulheres ao longo da história marcada pelo patriarcalismo e suas imposições sobre o corpo e a voz da mulher. Porque reconhecem o lugar ancestral de todas as mulheres que trilharam os caminhos tortuosos e difíceis para que essas vozes pudessem ser ouvidas hoje. Porque estão em posição privilegiada de emissão de um discurso que emancipa a todas nós.

Embora ainda possamos identificar, nos escritos das dramaturgas aqui estudadas – bem como nos escritos de muitas mulheres em todas as áreas – traços de um cânone que ainda é masculino, por força do discurso patriarcal, em forma e conteúdo, já é possível com um olhar apurado, como fez Elza Cunha de Vincenzo sobre as obras das dramaturgas brasileiras dos anos 1960, identificar rupturas com esse cânone. Cada vez mais autoras, seja da literatura, seja da dramaturgia contemporânea, de países que sofreram o jugo colonialista, têm buscado um lugar de fala e de representatividade política e artística.

Um olhar em retrospectiva para a trajetória traçada nesta pesquisa, partindo da obra de Leilah Assunção, passando pelo trabalho de Grace Passô e chegando até as três dramaturgas paranaenses,

nos apresenta uma história de avanços e retrocessos, na busca de uma voz que seja emitida por um sujeito/corpo de mulher. Por isso é de extrema importância dar visibilidade à construção dramatúrgica dessas autoras paranaenses, assim como vem se fazendo com autoras do eixo Rio-São Paulo, que têm uma produção consistente, de qualidade e que não perdem em nada para a produção nacional de autoria feminina na área de dramaturgia. Muito ao contrário, têm apenas a contribuir com esse panorama por sua qualidade estética, apuro técnico e preocupação com as temáticas atuais do mundo em que vivemos. Não somente as autoras presentes neste *corpus* de pesquisa mas muitas das autoras encontradas, no montante de peças compiladas para este estudo, merecem um olhar mais apurado sobre sua produção que, ademais, nos revela um ponto de vista privilegiado sobre esse universo visto pelo corpo da mulher. É de suma importância que estes textos estejam disponíveis para pesquisa e que, mais que isso, possam ser disponibilizados em muitos meios e plataformas para que mais pessoas possam ter acesso e procedam um olhar crítico sobre eles.

Neste sentido, o acervo de textos do Núcleo de Dramaturgia do SESI – PR, embora já esteja bastante defasado pela não alimentação da plataforma nos últimos anos, é uma ferramenta bastante útil e importante para os que se debruçam sobre essa busca. Deve ser valorizado como iniciativa de divulgação destes textos mas somado à outras iniciativas que, porventura, possam ainda vir a ser levadas à cabo, para que a dramaturgia de autoria feminina no Paraná se fortaleça e ganhe cada vez mais espaço e importância dentro do cenário literário, cultural e principalmente teatral do Estado. Sem falar da contribuição preciosa com os estudos acadêmicos de Mestrado e de Doutorado que poderão fomentar, facilitando o acesso de pesquisadores e pesquisadoras a esse precioso acervo, já que essas pesquisas são incluídas em bancos de dissertações e teses nacionais para livre consulta.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ALVES, Lourdes Kaminski. Pulsão Rapsódica e Silêncio na Dramaturgia de Grace Passô. In: GOMES, André Luís; REIS, Maria da Glória Magalhães dos. (Orgs). **Encenar a Leitura: Relações Cênico-Midiáticas**. São Paulo: Pontes Editores, 2020, p. 203-217.

_____. Função Interventiva do Coro em *As Primícias*. In: **Revista Anuário de Literatura**. v.17, n. 2, p. 154-167, 2012. Disponível em: file:///C:/Users/lourd/Downloads/20320-88891-3-PB.pdf. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e Centro**. A dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNI-Rio: Capes-RJ, 2006.

ARAÚJO, Laura Castro de. **Dramaturgia em trânsito: o teatro de Maria Adelaide Amaral: da página às telas**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação da UNB. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4063>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Augusto de Souza Dentrzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. 1 – Fatos e Mitos e Vol. 2 – A experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis - RJ: Vozes, 1970.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Trad: Thaís Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Edição revista e aumentada, coordenação de Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. São Paulo: José Olympio, 2001.

CISNE, Mirla. **Feminismo e consciência de classe no Brasil**. [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2015.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

_____. **Panorama do Rio Vermelho Ensaio sobre Teatro Norte-Americano Moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Coordenação de textos de Carla Bassanesi. São Paulo: Contexto, 1997.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v.8, p. 197-210, 15 abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 11 de agosto. 2020.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2010.

FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Editora Cortez, 1989.

FILÓCOMO, Milena Moreira. **O encontro de duas ficções**: alteridades trocadas. 2013. 122 f. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/108926>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

FILÓCOMO, Milena Moreira. **Teatro de bonecas**. Texto e concepção de Milena Filócomo. 2014. [O texto da peça é tornado público no espetáculo **Teatro de bonecas**, segunda temporada, encenado no Teatro Pequeno Ato em São Paulo, em 2014]. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/teatro-de-bonecas-uma-proposta-de-analise-critico-visual-a-fotografia-como-documento/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

FONSECA, Alice Rache. **Maria da Cunha e Vera Karam**: diálogo de um século. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Letras, do Instituto de Letras e Artes, da FURG, 2005. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2690>. Acesso em 19 de janeiro de 2019.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GOUGES, Olympe. Declaração dos Direitos das Mulheres e da Cidadã. Publicada na Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-anteriores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>. Acesso em agosto de 2020.

GOMES, André Luís; ARAÚJO, Laura Castro. A personagem feminina na dramaturgia contemporânea brasileira. In: **Dramaturgia e Teatro**: intersecções. (Orgs). GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira. Maceió: Edufal, 2008.

- GOMES, André Luís. Cartas em foco: Clarice Lispector e o teatro. In: **O eixo e a roda**: v. 9/10, 2003/2004. Belo Horizonte, p. 1-324. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 10 de dezembro de 2019.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Trad. Ana de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia (Orgs.). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010. Coleção Debates.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**. Políticas arrebatadoras. Trad. Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Angela Arruda... [et al.]: organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- _____. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. Performance, intervenções e outras práticas artísticas na contemporaneidade. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/pos-feminismo/>. Acesso em 23 de outubro de 2019.
- IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupenino. São Paulo: Editora Veredas, 2007.
- KANE, Sarah. **Teatro Completo**. Portugal: Campo das Letras, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE, Janáina Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação da USP, Escola de Comunicações e Artes, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/pt-br.php>. Acesso em 11 de março de 2020.
- LEITE, Janaina Fontes. **Stabat Mater**, 2019. Espetáculo teatral.
- LOHER, Dea. **Tatuagem/ Inocência**. Lisboa: Cotovia, 2008.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. (2018). Das formas e das convenções: apontamentos à propósito da dramaturgia e teatro de Lourdes Ramalho. **Revista Cerrados**, 27(46), 69-85, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19659>. Acesso em 10 de dezembro de 2019.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**: primeira série. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.). **Dramaturgia em cena**. Maceió: EDUFAL, 2006.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MIGUEL, Júlia Mara Moscardini. **A Dramaturgia de Dea Loher na Peça Inocência: o hibridismo teatral na cena contemporânea**. Dissertação de mestrado defendida na linha de pesquisa Teorias e Crítica do Drama, no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3064.pdf. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

MORENO, Fernanda da Silva. **Consuelo de Castro e a representação do feminino em sua dramaturgia**. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC, 2013. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/6776>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

PACE, Eliana. **A consciência da Mulher: Leilah Assumpção**. Coleção Aplauso. Teatro Brasil. Imprensa Oficial: São Paulo, 2007.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Dramaturgia: A construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PASSÔ, Grace. **Mata teu Pai**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2016.

_____. **Amores Surdos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012a.

_____. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b.

_____. **Congresso Internacional do Medo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012c.

_____. **Marcha para Zenturo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012d.

_____. **Vaga carne**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**. Conferência de Genebra. Porto Alegre: Satoep, 2004.

- RODRIGUES, Marise. **Maria Jacintha**: ressonâncias & memórias - Dramaturgia brasileira de autoria feminina do século XX. RJ, Niteroi, 2019.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.
- _____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos Direitos da Mulher**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo; Cosac Naify, 2014.

SITES CONSULTADOS

ATHIÊ, Joyce. Jornal **O TEMPO**. Artes da Cena. A escrita delas. <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/a-escrita-delas-1.1541714>, 2017. Acesso em 23 de outubro de 2019.

Encontro Intermediário do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. IV Seminário Nacional de Dramaturgia e Teatro: Teatro e Política. Simpósio “Corpo a Corpo: Leituras EnCena/EnSino”. Mediação de Lourdes Kaminski Alves. Disponível em: <http://gtdramaturgiaeteatro.blogspot.com/>. Acesso em 12 de novembro de 2019.

Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em março, abril e maio de 2019.

Banco de Teses e Dissertações da CAPES, disponível em <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acessos em julho, agosto e setembro de 2019, março, abril e maio de 2020.

Revista Urdimento, Revista de estudos em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UDESC) E-ISSN 2358.6958. <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento> Acessos em agosto e setembro de 2019, maio e junho de 2020.

Revista Criação&Crítica, Programa de Pós-graduação em letras estrangeiras e tradução. <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em agosto de 2019.

Revista Aspas, Revista do PPGAC, USP. <http://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/11214>. Acesso em agosto de 2019.

Revista Arte da Cena, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, <https://www.revistas.ufg.br/artce>. Acesso em agosto de 2019.

Revista Cena, Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Instituto de Arte - Departamento de Arte Dramática – UFRGS. <https://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em agosto de 2019 e fevereiro de 2020.

Revista Sala Preta, periódico do PPGAC – USP. <https://www.revistas.usp.br/salapreta>. Acesso em outubro de 2019.

TEATRO: Cachorro. Matéria de 03/07/2018. Disponível em: <http://www.emcartaz.net/teatro/teatro-cachorro/>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

Espectáculo Cachorro - Dea Loher por Monstrosa Companhia de Teatro. Disponível em: https://www.catarse.me/espetaculo_cachorro_dea_loher_0a63. Acesso em 15 de dezembro de 2020).

O IPC e o projeto “Teatralizando a Educação”. Disponível em: <https://www.novoipc.org.br/projetos/ilusao-otica>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.
“Teatralizando a Educação. Disponível em: <https://www.novoipc.org.br/projetos/teatralizando>.

Acesso em 10 de dezembro de 2020.

<https://nanu.blog.br/na-nuzeando-cachorro-dealohet/>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

“A Monstruosa Companhia de Teatro”. Disponível em: <https://nanu.blog.br/na-nuzeando-cachorro-dealohet/>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/novissima-dramaturgia-contemporanea-brasileira/>.

Acesso em agosto de 2020.

ANEXO 1

OBRAS DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA PARANAENSES LEVANTADAS EM ACERVOS DURANTE A PESQUISA

BALDIN, Talita. **Escorrendo pelos dedos**. Curitiba: SESI/PR, 2012. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Laranja-fogo. Cor-de-céu**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

BRITO, Claudia. **Paraíso 46**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

BULIK, Linda. **Milonga dos caídos**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

DALOSSO, Fernanda. **Contracontrole**. Curitiba: SESI/PR, 2011. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

DAMIÃO, Carol. **Manifesto**. Curitiba: SESI/PR, 2012. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

FERRAZ, Jossane. **Terra**. Curitiba: SESI/PR, 2018. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

FERREIRA, Ana. **Desvio para o azul**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

FISCHER, Martina Sohn. **Aqui**. Curitiba: s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Buco**. Curitiba: SESI/PR, 2011. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Coração de baleia**. Curitiba: 2017. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Fractal**. Curitiba: SESI/PR, 2012. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Nó singelo**. Curitiba: SESI/PR, 2018. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

GASOTTO, Viviane. **Retrato intangível sobre paisagem**. Curitiba: SESI/PR, 2011. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

GUTERRES, Giana. **Muros**. Curitiba: SESI/PR, 2018. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

GUTIÉRREZ, Maria Inés. **O destino, o acaso e a coincidência**. Curitiba: SESI/PR, 2018. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

JOHAN, Ana. **Os que se veem**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

KAMIS, Patrícia. **Atman**. Curitiba: 2011. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **(Em) Branco**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019. LEPREVOST, Luiz Felipe. Hieronymus das masmorras / Luiz Felipe Lprevost. (Em) branco / Patrícia Kamis. Rio de Janeiro: 7letras, 2012. 66 p.

_____. **Fractal**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Tempestade de areia**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

KARAS, Eliane. **Longe de casa**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

LEAL, Pagu. **A casa da praia**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Edifício Amor**. Curitiba: 2011. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

- _____. **Foi como se fosse.** Curitiba: 2008. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.
- LOPES, Sabrina. **Quantos?** Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- LOPEZ, Marta. **Oyo.** Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- MELLO, Mariana. **1,5 miligramas.** Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- _____. **A pequena sereia.** Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- _____. **Mommy.** Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- _____. **Noche de navidad o La Familia.** Curitiba: SESI/PR, 2017. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- MONTEIRO, Silvia. **A sopa.** Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- _____. **Normal.** Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- OLIVEIRA, Lígia Souza. **Alguns caracteres.** Curitiba: SESI/PR, 2009. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.
- _____. **O nome das coisas.** Curitiba: 2018. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.
- _____. **Outros sons.** Curitiba: 2019. Texto cedidos para esta pesquisa. Dramaturgias Curitibanas / Enéas Lour; Fátima Ortiz, Lígia Oliveira, Olga Nenevê; Paulo Biscaia. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2019. 216 p.
- _____. **Para ler aos trinta.** Curitiba: 2014. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.
- _____. **Penélope.** Curitiba: 2018. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

_____. **Personne**. Curitiba: 2014. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020. Núcleo de Dramaturgia do SESI – British Council: 5 turma, vol. 2 / SESI – British Council – São Paulo: SESI-SP Editora, 2014. 264 p. (Teatro Popular do SESI)

_____. **Pneumático**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Reflexos**. Curitiba: SESI/PR, 2011. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

PARTYKA, Juliana. **Desterra**. Curitiba: 2016. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

_____. **Krio**. Curitiba: 2018. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

_____. **O velho**. Curitiba: 2017. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

PLAHTYN, Milena. **Torrente insensata**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

POPIEL, Irene. **Lembranças**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

RICETTI, Vanessa. **A máscara de Anastácio**. Curitiba: SESI/PR, 2018. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

RODRIGUES, Angélica. **A noite se foi ou o celibato do Superman**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

RODRIGUESIS, Nana. **Para consumo imediato**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

SCHAEDLER, Raquel. **Ela**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Nebula**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

SOAR, Giovana. **Sobre o dia em que eu nasci**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

SOUZA, Claudia. **A mais estúpida de todas as batalhas**. Curitiba: SESI/PR, 2018. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

VALÉRIO, Ana e PEREIRA, Rodrigo. **Ninguém vai reparar**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

VALÉRIO, Ana. **A menina que não podia amar**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **O mundo da lona**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Parede azul**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **Sonho de Sofia**. Curitiba: SESI/PR, s/d. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

VASCONCELOS, Beatriz Ávila de. **Peça número 40**. Curitiba: SESI/PR, 2018. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

ANEXO 2

LEVANTAMENTO DE TEXTOS DRAMATÚRGICOS DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE – ACERVO DO NÚCLEO DE DRAMATURGIA DO SESI – PR

- BALDIN, Talita. *Escorrendo pelos dedos*. Curitiba: SESI/PR, 2012.
- BALDIN, Talita. *Laranja-fogo. Cor-de-céu*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- BRITO, Claudia. *Paraíso 46*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- BULIK, Linda. *Milonga dos caídos*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- DALOSSO, Fernanda. *Contracontrole*. Curitiba: SESI/PR, 2011.
- DAMIÃO, Carol. *Manifesto*. Curitiba: SESI/PR, 2012.
- FERRAZ, Jossane. *Terra*. Curitiba: SESI/PR, 2018.
- FERREIRA, Ana. *Desvio para o azul*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- FISCHER, Martina Sohn. *Aqui*. Curitiba: s/d
- FISCHER, Martina Sohn. *Buco*. Curitiba: SESI/PR, 2011.
- FISCHER, Martina Sohn. *Coração de baleia*. Curitiba: 2017.
- FISCHER, Martina Sohn. *Fractal*. Curitiba: SESI/PR, 2012.
- FISCHER, Martina Sohn. *Nó singelo*. Curitiba: SESI/PR, 2018.
- GASOTTO, Viviane. *Retrato intangível sobre paisagem*. Curitiba: SESI/PR, 2011.
- GUTERRES, Giana. *Muros*. Curitiba: SESI/PR, 2018.
- GUTIÉRREZ, Maria Inés. *O destino, o acaso e a coincidência*. Curitiba: SESI/PR, 2018.
- JOHAN, Ana. *Os que se veem*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- KAMIS, Patrícia. *(Em) Branco*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- KAMIS, Patrícia. *Fractal*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- KAMIS, Patrícia. *Tempestade de areia*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- KARAS, Eliane. *Longe de casa*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- LEAL, Pagu. *A casa da praia*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- LOPES, Sabrina. *Quantos?* Curitiba: SESI/PR, 2010.
- LOPEZ, Marta. *Oyo*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- MELLO, Mariana. *1,5 miligramas*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- MELLO, Mariana. *A pequena sereia*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- MELLO, Mariana. *Mommy*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- MELLO, Mariana. *Noche de navidad o La Familia*. Curitiba: SESI/PR, 2017.
- MONTEIRO, Silvia. *A sopa*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- MONTEIRO, Silvia. *Normal*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- OLIVEIRA, Lígia Souza. *Alguns caracteres*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- OLIVEIRA, Lígia Souza. *Pneumático*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- OLIVEIRA, Lígia Souza. *Reflexos*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- PLAHTYN, Milena. *Torrente insensata*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- POPIEL, Irene. *Lembranças*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- RICETTI, Vanessa. *A máscara de Anastácio*. Curitiba: SESI/PR, 2018.
- RODRIGUES, Angélica. *A noite se foi ou o celibato do Superman*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- RODRIGUESIS, Nana. *Para consumo imediato*. Curitiba: SESI/PR, 2010.
- SCHAEDLER, Raquel. *Ela*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- SCHAEDLER, Raquel. *Nebula*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- SOAR, Giovana. *Sobre o dia em que eu nasci*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- SOUZA, Claudia. *A mais estúpida de todas as batalhas*. Curitiba: SESI/PR, 2018.
- VALÉRIO, Ana e PEREIRA, Rodrigo. *Ninguém vai reparar*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- VALÉRIO, Ana. *A menina que não podia amar*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- VALÉRIO, Ana. *O mundo da lona*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
- VALÉRIO, Ana. *Parede azul*. Curitiba: SESI/PR, s/d.

VALÉRIO, Ana. *Sonho de Sofia*. Curitiba: SESI/PR, s/d.
VASCONCELOS, Beatriz Ávila de. *Peça número 40*. Curitiba: SESI/PR, 2018.

Textos cedidos para esta pesquisa, pelas autoras, por e-mail, em fevereiro de 2020.

KAMIS, Patrícia. *Atman*. Curitiba: s/d.
LEAL, Pagu. *Edifício Amor*. Curitiba: 2011.
LEAL, Pagu. *Foi como se fosse*. Curitiba: 2008.
OLIVEIRA, Lígia Souza. *Outros sons*. Curitiba: s/d.
OLIVEIRA, Lígia Souza. *Para ler aos trinta*. Curitiba: s/d.
OLIVEIRA, Lígia Souza. *P*. Curitiba: s/d.
OLIVEIRA, Lígia Souza. *O nome das coisas*. Curitiba: s/d.
OLIVEIRA, Lígia Souza. *Personne*. Curitiba: s/d.
PARTYKA, Juliana. *Desterra*. Curitiba: 2016.
PARTYKA, Juliana. *Krio*. Curitiba: s/d.
PARTYKA, Juliana. *O velho*. Curitiba: s/d