

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ADRIANA LOBO MARTINS

*DRAMATURGIA "DE MARIAS": INVISIBILIDADES, RESISTÊNCIAS E FEMINISMOS
NA DRAMATURGIA DAS MULHERES E A NOVA GERAÇÃO, EM TRÊS
PRODUÇÕES PAULISTANAS.*

São Paulo
2020

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ADRIANA LOBO MARTINS

*DRAMATURGIA "DE MARIAS": INVISIBILIDADES, RESISTÊNCIAS E FEMINISMOS
NA DRAMATURGIA DAS MULHERES E A NOVA GERAÇÃO, EM TRÊS
PRODUÇÕES PAULISTANAS.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Artes Cênicas, sob orientação da Prof.^a. Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano.

São Paulo
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

M386d Martins, Adriana Lobo, 1987- .
 Dramaturgia "de Marias": invisibilidades, resistências e
 feminismos na dramaturgia das mulheres e a nova geração, em três
 produções paulistanas/ Adriana Lobo Martins. - São Paulo, 2020.
 152 f. : il. color.

 Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano.
 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
 Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

 1. Dramaturgia - Brasil. 2. Teatro brasileiro. 3. Feminismo.
 I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual
 Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Defesa da dissertação de Mestrado de Adriana Lobo Martins, intitulada: *DRAMATURGIA "DE MARIAS": INVISIBILIDADES, RESISTÊNCIAS E FEMINISMOS NA DRAMATURGIA DAS MULHERES E A NOVA GERAÇÃO, EM TRÊS PRODUÇÕES PAULISTANAS*, orientada pela Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano, apresentada à banca examinadora designada pelo Conselho do Programa de Pós Graduação em Artes da UNESP, em 05 de junho de 2020, às 10h15, por videoconferência.

Os participantes da Banca Examinadora consideraram a candidata: APROVADA.

Banca Examinadora:

(Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano, UNESP)

(Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate, UNESP)

(Prof^a. Dr^a. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, UERJ)

A todas as mulheres que ousaram pousar a pena sobre o papel, na esperança de fazer
de suas palavras uma janela para o mundo;
especialmente, àquelas que desejaram fazê-lo, e foram impedidas.

AGRADECIMENTOS

À Lúcia Romano pela paciência, dedicação e orientação, e por saber a exata medida das coisas.

À Luciana Lyra e Alexandre Mate, pela generosa contribuição e sincero interesse.

À Maria Gabriela dos Santos e Mariana Valentim Soares, que acompanharam de perto o início e o fim deste trabalho, como ninguém mais.

À Patrícia Castilho, pela inspiração e observações sopradas do outro lado do Atlântico.

À Marcela Ferrato e alunas do Colégio Espírito Santo, que convidaram-me a falar sobre essa pesquisa pouco antes da defesa.

Às amigas e amigos que compreenderam minha ausência prolongada.

Aos familiares e parentes, especialmente, às mulheres professoras, exemplos desde cedo.

Às mestras e mestres que ensinaram a acender uma vela em um quarto escuro.

Às pesquisadoras cujos trabalhos foram imprescindíveis para que eu desenvolvesse este texto.

Às escritoras e dramaturgas que vieram antes de mim, por desbravarem o caminho.

Às artistas que dedicaram um tempo de suas vidas para conversarem pessoalmente comigo durante esta jornada: Dulce Muniz, Vana Medeiros e Regi Ferreira.

Especialmente, às dramaturgas que escreveram os textos analisados nesta pesquisa, disparadores de uma longa trajetória que aqui encontra seu fim: Maria Fernanda de Barros Batalha, Maria Shu e Maria Giulia Pinheiro.

Muito obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa parte da expressão *dramaturgia feminista* para investigar a relação entre mulheres, texto e cena nas artes cênicas, com o objetivo de culminar na análise de três produções dramáticas contemporâneas. Visando trilhar este caminho, realiza breve panorama histórico das mulheres na arte teatral e na literatura, encontrando dramaturgas pontuais, em solo nacional e estrangeiro, cujos nomes permanecem invisibilizados pela historiografia oficial, e cujas trajetórias estiveram ligadas, direta ou indiretamente, ao movimento feminista - e comentando o reflexo de tal envolvimento em suas peças. Ainda, recupera nomes de dramaturgas contempladas em três premiações nacionais e observa mais atentamente ações e eventos ocorridos na cidade de São Paulo cuja finalidade direciona-se a evidenciar mulheres dramaturgas, suas obras e epistemologias. Por fim, analisa mais detalhadamente a obra de três dramaturgas contemporâneas: Maria Fernanda de Barros Batalha, Maria Shu e Maria Giulia Pinheiro para discutir desdobramentos da expressão *dramaturgia feminista* no Brasil atual.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia. Dramaturgia Brasileira. Feminismo. Mulheres Dramaturgas. Dramaturgia Feminista.

ABSTRACT

This study starts from the expression *feminist dramaturgy* to investigate the relation between women, text and scene in theater, culminating in the analyzis of three contemporary dramaturgical productions at the end of the work. Aiming to follow this path, it performs a brief historical overview of women in theatrical art and literature, encountering occasional playwrights, on national and foreign ground, whose names remain invisible by official historiography, and whose trajectories were linked, directly or indirectly, to the feminist movement - and commenting on the reflection of such involvement in their plays. It also retrieves names of playwrights contemplated in three national awards and closely observes actions and events that took place in the city of São Paulo, whose purpose is to highlight women playwrights, their works and epistemologies. Lastly, it analyzes the work of three contemporary playwrights: Maria Fernanda de Barros Batalha, Maria Shu and Maria Giulia Pinheiro, to discuss developments of the expression *feminist dramaturgy* currently in Brazil.

KEY WORDS

Dramaturgy. Brazilian dramaturgy. Feminism. Women Playwrights. Feminist dramaturgy.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	11
INTRODUÇÃO – SOBRE MULHERES QUE ESCREVEM, E AS HISTÓRIAS QUE PRECISAM SER CONTADAS.	12
1 ADVENTO DAS DRAMATURGAS FORA DO BRASIL E O PAPEL ESTÉTICO-SOCIAL DAS MULHERES: DOS PRIMÓRDIOS AO PROJETO DOS MOVIMENTOS FEMINISTAS.	19
1.1 "Por que não houve grandes mulheres dramaturgas?".	20
1.2 Brevíssimo panorama histórico das mulheres nas Artes Cênicas.	22
1.3 Dramaturgas anteriores ao século XVIII.	26
1.3.1 Rosvita de Gandersheim (935 - 973/1002)	27
1.3.2 Aphra Behn (1640-1689)	30
1.3.3 Juana Inés de la Cruz (1648-1695)	33
1.4 Primeira Onda do Movimento Feminista, a partir de Virginia Woolf.	36
1.4.1 <i>Um teto todo seu</i>	40
1.4.2 <i>Freshwater, a comedy</i>	44
1.5 Segunda Onda do Movimento Feminista e as contribuições francesas.	46
1.5.1 Simone de Beauvoir (1908-1986)	47
1.5.2 Hélène Cixous (1937-)	50
1.6 Escrita feminina e desdobramentos contemporâneos para pensar a dramaturgia.	53
2 AS DRAMATURGAS NO BRASIL, ENTRE INVISIBILIDADE E RESISTÊNCIA.	57
2.1 Escrevendo para teatro no século XIX.	57
2.1.1 Maria Angélica Ribeiro (1829-1880)	58
2.1.2 Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913)	61
2.1.3 Maria Eugênia Celso (1886-1963)	66
2.2 Dramaturgia e Feminismo no século XX.	69
2.2.1 Maria Jacintha (1906-1994)	70
2.2.2 Edy Lima (1924-)	72
2.2.3 A "explosão" de 1969	74
2.3 Dramaturgas nas Premiações Nacionais.	80
2.3.1 APCA	81
2.3.2 Prêmio Molière	85
2.3.3 Shell	87

3 DRAMATURGIA FEMINISTA CONTEMPORÂNEA: QUANDO A AÇÃO EMANCIPATÓRIA MUDA A CENA EM SÃO PAULO.	95
3.1 Dois eventos em São Paulo pensam dramaturgia a partir das mulheres.	96
3.1.1 Concurso 'Feminina Dramaturgia' - Prêmio Heleny Guariba	97
3.1.2 Zona lê Dramaturgia	100
3.2 Duas iniciativas <i>online</i> para/pelas dramaturgas.	104
3.2.1 "As DramaturgAs" no <i>Facebook</i>	105
3.2.2 Lista de dramaturgas no <i>site</i> da SP Escola de Teatro	108
3.3 Dramaturgia de Marias: Maria Fernanda de Barros Batalha, Maria Shu e Maria Giulia Pinheiro escrevem.	111
3.3.1 Primeira Maria escreve: <i>Sobre as Baleias</i>	114
3.3.2 Segunda Maria escreve: <i>Ar Rarefeito</i>	121
3.3.3 Terceira Maria escreve: <i>Alteridade</i>	128
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	140
ANEXO A	145
ANEXO B	149
ANEXO C	152

NOTA INTRODUTÓRIA

Neste trabalho, utilizei como referência quase que exclusivamente pesquisas e obras produzidas por mulheres. Embora esta não fosse uma proposta levada a cabo desde o início, percebi a predominância das autoras após organizar pela primeira vez a bibliografia consultada. Desde então, o que era "acidental" tornou-se proposta consciente. Ao longo deste trabalho, ficou evidente que a recuperação da participação das mulheres na história oficial é uma ação fundamentalmente feminista e, como tal, desenvolvida, em sua maioria, embora não exclusivamente, por mulheres; de modo que a chance de esbarrar com referências produzidas por elas era infinitamente superior. Apesar de ser possível consultar outras fontes, decidi, após a primeira organização bibliográfica, manter a predominância majoritária de fontes produzidas por mulheres para consultas realizadas daquele momento em diante, a fim de colaborar com a visibilidade dessas pesquisas e oferecer continuidade aos seus esforços¹.

Gostaria de acrescentar que no corpo do texto, todas as vezes em que precisei referir-me a escritoras ou pesquisadoras, o fiz escrevendo seus nomes completos, ou o primeiro e último nomes. Cumprindo à risca as regras da ABNT, deveria ter indicado apenas o sobrenome. Mesmo correndo o risco de tornar-me repetitiva em alguns parágrafos, mantive a proposta, em razão de uma conhecida problemática feminista: as mulheres costumavam ser referenciadas pelo sobrenome da família, oriundo da linhagem paterna e, posteriormente, pelo sobrenome do marido, caracterizando um apagamento da linhagem materna². Manter nome e sobrenome de todas elas foi uma tentativa de individualizá-las em suas teias de subjetividades. O sistema autor-data utilizado nas citações segue corretamente as normas da ABNT, assim como as referências ao final da dissertação, para que a localização dos trabalhos citados possa ser realizada sem maiores dificuldades.

¹ A única exceção está representada por SARRAZAC, citado no último capítulo; ainda, há algumas citações de autores em *apud*.

² LAKOFF, 1973.

INTRODUÇÃO – SOBRE MULHERES QUE ESCREVEM, E AS HISTÓRIAS QUE PRECISAM SER CONTADAS.

Percebi que estava interessada nas histórias que não foram contadas. Queria saber a história das mulheres, especialmente das mulheres artistas, das escritoras e das dramaturgas. Confirmar se não haviam mesmo sido contadas; por que não o foram; a quem interessaria que não tivessem sido; ou, se foram, por que elas não chegaram até mim. Eram muitas perguntas. Mas, meu interesse surgiu após uma longa trajetória, e o melhor jeito de compartilhá-la seria narrar alguns caminhos percorridos, na esperança que, além de mim, eles falem um pouco de vocês também.

Tinha por volta de cinco anos quando minha avó contou sobre o nascimento do meu tio. A questão toda, sem se caracterizar em espanto, era que meu avô queria um filho homem. E a minha avó pariu três meninas. Depois de uma gravidez nas trompas que quase a levou a óbito, decidiram parar por ali. Não sei dizer exatamente a quais métodos contraceptivos minha avó tinha acesso, ou se tinha, mas ela engravidou novamente, terminando por nascer um menino, fato este só descoberto na hora do nascimento. Após alguma dúvida por parte do meu avô em relação à paternidade do garoto, acabou convencendo-se, por falta de evidências contrárias, que o menino era seu filho. Batizou-o com o mesmo nome que o seu, acrescido de “Júnior”. Ouvir esta narrativa foi uma tomada de consciência para minha versão de cinco anos. Assim que tive oportunidade de encontrar meu pai, após ter ouvido a conversa que ficou em minha mente durante dias, dirigi a ele a única pergunta que eu, como filha mais velha de um casal que havia tido duas meninas, poderia lançar: “Pai, você preferia ter tido um filho homem?”.

Na infância, tive a oportunidade de estudar em um colégio com a oferta de intensas atividades culturais e esportivas: olimpíadas, concursos, gincanas e *shows* de talentos. Foi muito cedo que percebi onde me localizava no universo escolar: enquanto as crianças exibiam suas medalhas em jogos de todo tipo, eu voltava para casa com o primeiro lugar no concurso de redação. Não apenas isso, mas frequentemente encontrava-me persuadindo as professoras a selecionar outra criança para representar a turma no jogo de perguntas e respostas que eu não aguentava mais participar. Percebi

de forma relativamente rápida que minhas vitórias não carregavam o mesmo *glamour* de outras modalidades, mas a sabedoria infantil me permitiu desenvolver a habilidade de ostentar minhas conquistas com um orgulho sincero.

Fora da escola, dentre as distrações disponíveis na era pré-digital, eu passava horas preenchendo páginas de diários com histórias, além de ensaiar as mais conhecidas com minha irmã e primos para apresentar aos adultos. Redescobri estes interesses na adolescência e anos mais tarde escolhi cursar Artes Cênicas na universidade. Não é, portanto, espantoso que a dramaturgia me chamasse a atenção.

Durante o tempo em que estudei teatro na universidade e no curso técnico buscando profissionalizar-me, algo me incomodava, sem que eu pudesse apontar com precisão. Hoje, buscando na memória, confirmo que, de todas as peças cujas encenações participei durante aquele período, nenhuma delas havia sido escrita por uma mulher. Ainda, todos os diretores dessas montagens eram homens. De certa forma, não me sentia representada no campo de estudos que havia escolhido, mas ainda não tinha plena consciência do fato.

Paralelamente aos meus estudos profissionais, em um movimento mais intuitivo que plenamente consciente, comecei a me interessar pelo feminismo. Contemporânea da chamada Quarta Onda³ do Movimento Feminista e do advento da era digital, tive acesso, principalmente pela *internet* - mas não exclusivamente -, a debates que desconhecia. Percebi as "questões de gênero" como uma lente que, ao ser colocada diante dos olhos, muda completamente a maneira de ver o mundo.

Foi em choque que um dia, rememorando os textos que li durante minha formação, incluindo as peças de teatro, decidi separar na minha estante os livros escritos por autoras mulheres daqueles escritos por homens, e ao terminar de movê-los sentei para observar a disparidade gritante. Afinal, o teatro e a dramaturgia não estavam apartados do resto do mundo e, portanto, denunciavam suas bases patriarcais. As

³ As chamadas Ondas do Movimento Feminista são fases históricas do movimento político das mulheres, e serão citadas e contextualizadas nos capítulos seguintes. Para complemento à leitura, sugere-se acessar o verbete *Movimentos Feministas*, no *Dicionário Crítico de Feminismo*, obra que consta nas referências deste trabalho.

questões agora eram: O que fazer dali em diante? Quem já havia observado isso, quem já escrevera sobre isso? Qual parte poderia caber a mim para colaborar com a diminuição de tal disparidade?

Iniciei uma pesquisa, movida por meu desejo e curiosidade, ainda sem a pretensão de que ela desaguasse no mestrado acadêmico. Não demorou para descobrir que o diálogo entre o movimento feminista e as artes da cena não é exatamente novidade, nem fora do país, nem no Brasil. Por que não ouvira falar sobre isso em nenhum momento da minha formação, talvez fosse a pergunta mais adequada. Firmei o compromisso de colaborar com o preenchimento dessa lacuna com minhas observações, tanto quanto possível, como percebi outras mulheres fazendo.

Posteriormente à formação superior, trilhando o caminho da docência teatral, entre trabalhos, pesquisas e lutas feministas, encontrei a quarta edição do *Concurso Feminina Dramaturgia - Prêmio Heleny Guariba* (iniciativa de Dulce Muniz à frente do Núcleo 187 de Teatro), que desde edições anteriores premiava peças contemporâneas escritas por mulheres. Inscrevi uma peça experimental no concurso, e em março de 2016, compareci ao anúncio das vencedoras, em uma noite que reuniu a maior quantidade de mulheres discutindo teatro e dramaturgia que já havia visto. Um debate se instaurou após a fala das juradas e contempladas, do qual recordo uma frase, dita calorosamente por uma das mulheres da plateia: “A forma é masculina!”, disse ela, somando sua voz à conversa sobre as dramaturgias recebidas, que pareciam afastadas de um modelo dramático tradicional. A fala teve tal impacto por apresentar, pela primeira vez para mim, o direcionamento de um olhar feminista para a área da dramaturgia, sugerindo que os modelos sobre os quais vínhamos trabalhando tinham bases patriarcais. Senti que desejava pesquisar mais sobre o assunto, que era instigante demais para ser deixado de lado; porque aquela questão era minha também, porque era, de certa forma, de todas nós.

Os episódios narrados anteriormente foram gatilhos que culminaram no trabalho que hoje apresento.

Cabem ainda algumas considerações introdutórias: *dramaturgia*, neste trabalho, indica o texto desenvolvido para a cena, ainda que o conceito de dramaturgia tenha ganhado amplitude na contemporaneidade. Embora seja possível questionar princípios de uma encenação feminista, por exemplo, como fez Gay Gibson Cima⁴, ou analisar termos difundidos também nacionalmente, como *teatro feminista*, discutido em nosso país por Lúcia Romano⁵, Priscila Mesquita⁶, Maria Brígida de Miranda⁷, Verônica Fabrini⁸, Luciana Lyra⁹, entre outras; e embora seja vasta a literatura em outros idiomas sobre direcionamentos da pedagogia feminista às artes da cena, nesta pesquisa estes olhares serão comentados com menor profundidade, dado o foco central estar no texto teatral produzido pelas autoras selecionadas.

Não posso deixar de comentar que a pesquisa tem um recorte estabelecido por conta dos idiomas que tenho condições de compreender neste momento, no caso das referências às dramaturgas estrangeiras e suas obras: a língua dominante das fontes, além do português, é o inglês e o espanhol, estando ausentes estudos encontrados apenas em francês, italiano, alemão e todas as línguas árabes e orientais... Ainda, no caso das dramaturgas brasileiras, fica evidente que a proximidade geográfica restringiu minha pesquisa à região sudeste, mais especificamente à minha cidade (São Paulo), no caso das produções contemporâneas. A pesquisa histórica de dramaturgas brasileiras de séculos anteriores conta com maior participação de outros estados.

Um dos critérios para a escolha das dramaturgas apresentadas nesta dissertação, portanto, foi assumir o recorte segundo o acesso às fontes, em especial, às obras originais produzidas pelas autoras, assim como a estudos realizados por outras pesquisadoras. Outro critério foi a relação das autoras, direta ou indiretamente, com os

⁴ CIMA, 1993.

⁵ ROMANO, 2009.

⁶ MESQUITA, 2012.

⁷ Professora da UDESC e coordenadora do GT Mulheres da Cena da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas), onde apresentei este trabalho em 2019.

⁸ Professora da UNICAMP e coordenadora do GT Mulheres da Cena da ABRACE, o mesmo citado na nota anterior.

⁹ Professora da UERJ, coordenadora do GT Mulheres da Cena da ABRACE citado nas notas anteriores, e generosa contribuidora como membro da banca examinadora deste trabalho.

movimentos feministas, suas pautas e questões centrais, de acordo com o momento histórico em que viveram. Não apenas isto: a seleção final apresenta escritoras que desenvolveram pelo menos uma obra para teatro e que, de algum modo, utilizam da dramaturgia para manifestar seus desejos de emancipação e conquista de direitos.

Esta observação é importante, porque há muitos caminhos possíveis e importantes para o direcionamento da crítica feminista ao universo teatral, mesmo considerando que a área em questão seja a dramaturgia. Uma abordagem possível seria, por exemplo, a revisão das personagens femininas nos textos teatrais escritos por homens, como fez Marta Baião Seba¹⁰, para citar um exemplo nacional, além das referências estrangeiras que serão analisadas adiante, como Hélène Cixous. Novamente, aqui foi preciso optar por um caminho, que neste trabalho não analisa textos escritos por dramaturgos homens, mas preocupa-se em recuperar trajetórias e analisar as obras das dramaturgas aqui apresentadas, exclusivamente mulheres.

Outra questão importante diz respeito ao uso dos termos *feminino(a)* ou *feminista*. Nem sempre há concordância entre as autoras com respeito à utilização de um ou de outro. Contudo, é imprescindível considerar que o Movimento Feminista sofreu difamações ao longo da história e muitas mulheres recusaram-se (e recusam-se) a serem chamadas de feministas, por medo ou desconhecimento do seu sentido, ainda que seu trabalho revele uma preocupação com a emancipação das mulheres. Em outros casos, "feminista" foi uma qualificação atribuída posteriormente à vida e obra de uma autora. Saliento a escolha pelo termo *feminista*, empregado neste trabalho com objetivo de confrontar interpretações equivocadas (ou intencionalmente distorcidas) disseminadas em relação ao movimento e suas militantes. Entendo que este tipo de ação preconceituosa colaborou para que muitas autoras evitassem tal identificação e, desse modo, retomar suas implicações positivas faz justiça ao feminismo e suas conquistas.

¹⁰ SEBA, 2006. Este trabalho intitula-se *Personagens femininas no teatro: perpetuação da ordem patriarcal* e, embora não seja citado diretamente no corpo do texto, foi leitura importante durante o processo de pesquisa; portanto, consta nas referências deste trabalho. Na pesquisa, Marta Baião comenta as obras: *Medeia*, de Eurípedes; *Hamlet*, de Shakespeare; *Casa de Bonecas*, de Ibsen; e algumas obras de Nelson Rodrigues, com a perspectiva feminista e procurando analisar as personagens femininas em tais obras.

Finalmente, a pesquisa transita em torno de uma questão fundamental: é possível falar em "dramaturgia feminista"? Seria um conceito apropriado para designar as obras analisadas? Ou, contrariamente, a expressão seria um equívoco, ao pressupor um tipo específico de dramaturgia, possuidor de determinadas características, correndo o risco de tornar-se um modelo a ser utilizado fora de contexto? Um dos grandes objetivos deste trabalho é responder - ou, ao menos, tecer considerações sobre - esta questão, após percorrer o caminho de análise das obras e referências selecionadas.

Tal caminho, levado a cabo durante as páginas seguintes, pode ser sintetizado através do resumo que se segue, sobre a estrutura desta pesquisa. O Capítulo 1 aproxima uma importante referência nos estudos de arte feminista para a área da dramaturgia; em seguida, apresenta-se nele breve panorama histórico da trajetória de parte das mulheres nas Artes Cênicas; e comenta-se algumas das escritoras que produziram obras teatrais em épocas passadas, fora do país. São análises que, podemos dizer, efetuam uma espécie de "herstory" (ou, história delas)¹¹. Encerra com o estudo de referências que discutem a *escrita feminina*, pensando sua proximidade com a produção dramática. O Capítulo 2 apresenta vida e obra de importantes dramaturgas brasileiras, além de desenhar uma tabela da participação de mulheres em três prêmios de dramaturgia realizados em território nacional (APCA, Molière e Shell), a fim de demonstrar a afinidade das dramaturgas brasileiras com as pautas feministas, suas tentativas dramáticas com o objetivo de divulgar tais questões e o reconhecimento de suas trajetórias e obras nas premiações nacionais. O Capítulo 3 está reservado para comentar ações feministas mais recentes, que têm por objetivo ampliar a visibilidade para as dramaturgas, discutindo como a dramaturgia extrapola a simples escrita do texto, e implica em outras instâncias do fazer teatral. Neste capítulo, ainda, analisa-se três textos contemporâneos selecionados para estudo de caso: *Sobre as Baleias*, de Maria Fernanda de Barros Batalha; *Ar Rarefeito*, de Maria Shu, e *Alteridade*, de Maria Giulia Pinheiro.

¹¹ O termo será examinado mais detalhadamente no Capítulo 1.

Meu intuito é que este trabalho colabore com o preenchimento de algumas das inúmeras lacunas no que diz respeito à história das mulheres na arte teatral e, mais especificamente, na área da dramaturgia. Como as demais, esta é uma história que precisa, continuamente, ser contada.

1 ADVENTO DAS DRAMATURGAS FORA DO BRASIL E O PAPEL ESTÉTICO-SOCIAL DAS MULHERES: DOS PRIMÓRDIOS AO PROJETO DOS MOVIMENTOS FEMINISTAS.

Dentre todas as histórias pouco contadas ou bastante mal contadas, percebi que estava interessada na história das dramaturgas. Queria confirmar o que intuía: elas existiram, elas produziram, elas estavam lá (e ainda estão). Por que o conhecimento de suas trajetórias e obras não havia chegado até mim, mesmo durante minha formação acadêmica? Que processos estariam escondidos por trás dessa aparente ausência? A fim de sanar tais lacunas, retornei à universidade para cursar uma disciplina como aluna especial no Programa de Pós-Graduação, ministrada por quem hoje é orientadora deste trabalho. No curso encontrei grande parte das referências que buscava e a oportunidade de levar adiante a pesquisa que tomava forma. Aprendi com minha orientadora a desconfiar dos silenciamentos promovidos historicamente, indagando sempre a quem interessa que tais processos sejam naturalizados: "[...] nenhuma invisibilidade artística é meramente ocasional. Nas escolhas da história oficial, reside uma dose maciça de ideologia [...]" (ROMANO, 2009, p. 3-4).

Foi também em uma das aulas deste curso da Pós-graduação que li pela primeira vez o termo *herstory*, bastante comum em historiografias feministas¹². O conceito faz alusão ao fato de a história oficial ter uma perspectiva androcêntrica: 'his', em inglês, é pronome masculino, e juntamente com 'story' (história) parece mesmo apontar para uma "história deles". A troca pelo pronome oposto, 'her', sinalizaria a história contada a partir de uma perspectiva feminista, enfatizando a participação das mulheres e o ponto de vista das mesmas. Embora etimologicamente a palavra *history* derive do grego (*ἱστορία*, *história*) e não tenha relação com o pronome masculino, a analogia faz todo sentido, já que as mulheres permanecem excluídas de grande parte da historiografia oficial.

¹² É difícil apontar com precisão quem teria fundado o termo. O dicionário *Oxford* sugere que o mesmo foi cunhado por militantes feministas por volta de 1970, durante a Segunda Onda nos Estados Unidos. É, portanto, um termo norte americanizado, criado em um contexto específico. Mais em: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095933417>>. Acesso em 26 mar. 2020.

No mesmo curso ministrado por minha orientadora, estudamos uma obra que é referência para a crítica feminista voltada ao campo das artes. Trata-se do artigo *Por que não houve grandes mulheres artistas?* [*Why have there been no great women artists?*] (1971), escrito pela historiadora estadunidense Linda Nochlin, e recentemente traduzido no Brasil. Apesar de contar mais profundamente com exemplos oriundos das Artes Visuais, o embasamento teórico deste trabalho ganha amplitude e aplicabilidade para outras áreas artísticas, conforme a própria autora sugere ao final do texto. A partir deste trabalho realizarei aproximações para pensarmos a participação das mulheres na dramaturgia.

1.1 "Por que não houve grandes mulheres dramaturgas?".

Antes de comentar as dramaturgas, porém, retomarei o artigo que serviu de base para a reflexão desenvolvida neste item. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* [*Why have there been no great women artists?*] (1971) é referência nos estudos feministas direcionados ao campo das artes. Escrito pela professora e historiadora de arte estadunidense Linda Nochlin, o texto tem como título uma pergunta, propositalmente; a mesma será problematizada no decorrer do artigo. Para a autora, esta não é uma pergunta inocente, mas insidiosa, pois camuflaria um pressuposto; tal pressuposto seria o de, supostamente, não ter havido grandes mulheres artistas.

A autora aponta a armadilha da questão, que dispara tentativas de respondê-la antes de colocar a pergunta em xeque. Para ela, é uma reação comum "morder a isca", levantando nomes de mulheres artistas invisibilizadas em registros oficiais. Embora este seja um exercício importante de ser feito, falha por não desconfiar da pergunta. A pressa em respondê-la acentua suas implicações negativas e não evidencia as pressuposições que a suportam (NOCHLIN, 2016, p. 3-4).

Outra reação comum ao tentar responder à pergunta diz respeito ao exercício de qualificar a arte feita por mulheres como possuidora de características estilísticas próprias e distintas daquela feita por homens. Esta abordagem é um equívoco, na argumentação da autora, pois não há um consenso sobre o que seria qualquer traço de

"feminilidade" nato; procurar características similares em obras de mulheres localizadas em contextos culturais diferentes, com recortes de classe, etnia e sexualidade diferentes, fatalmente tenderia ao fracasso. Com esta abordagem, o que ficaria evidente é que o trabalho das pintoras e escritoras parecerá mais próximo de pintores e escritores que compartilharam com elas determinados períodos ou estilos, do que das obras de outras mulheres (NOCHLIN, 2016, p. 5-6).

Qual seria, então, a melhor maneira de responder à questão? A primeira, dedutivamente, seria não respondê-la, mas denunciar às pressuposições que sustentam o contexto em que tal pergunta é formulada. Uma delas, segundo Linda Nochlin, trata-se do "mito do grande artista": a ideia hegemônica de que as artes sejam a expressão individual de uma subjetividade, de certa forma inata em alguns "gênios", que só precisaram ser encontrados. Esta concepção é problemática, porque não considera as artes como linguagens específicas, cujas habilidades necessárias para produzi-las são adquiridas através de estudo, aperfeiçoamento técnico e um longo período de experimentação - ainda que seja para quebrar paradigmas, posteriormente (NOCHLIN, 2016, p. 7).

Abordar a questão por este ponto de vista nos levaria a indagar o que tornou às mulheres o acesso ao aprendizado de qualquer linguagem artística tão dificultoso, e qual a contribuição das instituições e sistemas educacionais nesta disparidade. Para a autora, ao estudar o contexto em que as mulheres viveram e as circunstâncias oferecidas a elas em diferentes épocas, países e culturas, configura-se espantoso que algumas tenham conseguido levar a cabo uma carreira artística (NOCHLIN, 2016, p. 9).

A partir deste estudo, devolverei a reflexão à área da dramaturgia, agora não mais preocupada em responder "Por que não houve grandes mulheres dramaturgas?", mas procurando entender o cenário que esteve durante muitos séculos como pano de fundo para as mulheres que demonstrassem interesse pela escrita cênica.

1.2 Brevíssimo panorama histórico das mulheres nas Artes Cênicas.

A partir do exposto previamente, notando que a história do teatro não escapa às ponderações apresentadas, é compreensível que mesmo a breve revisão a se desenvolver neste item desvie das historiografias oficiais; foi preciso escolher outro tipo de abordagem para revisar a história das mulheres nas artes cênicas, já que seus nomes não figuram na maioria dos registros conhecidos. A escolha metodológica consistiu em selecionar autoras que se debruçaram sobre tal questão e trazer seus apontamentos, sem pretender constituir um panorama cronológico e geográfico completo, mas unindo seus comentários em um painel que permita visualizar parte das lacunas deixadas pela historiografia oficial.

A primeira fonte consultada a fim de preencher tais lacunas são escritos da atriz e dramaturga italiana Franca Rame. Casada com o diretor e dramaturgo italiano Dario Fo, seus textos são mais acessíveis no idioma original, embora existam algumas traduções ao português. Ainda que seja preciso ler seus escritos com certo cuidado, pois não são textos de teoria, mas sim sobre a prática da cena, sem referências explícitas às fontes históricas, é notável a angústia da autora em relação ao tratamento destinado às mulheres que compartilharam com ela o ofício da arte teatral.

Segundo Franca Rame, na Antiguidade, as únicas mulheres autorizadas a "estar em cena", provavelmente no interior das tabernas, eram as jogralesas¹³. Também, afirma existirem registros de moças acrobatas na ilha de Creta, três mil anos a.C. - embora não revele tais fontes no texto consultado (RAME, 1997, p. 341-58).

Quanto ao teatro na Grécia, sabe-se que as mulheres não podiam atuar, tampouco escrever peças. Tal proibição, segunda Franca Rame, decorre de um veto imposto a partir do século VII a.C. (RAME, 1997, p. 358). Não há referências suficientes no texto da autora para inferir a origem desta informação, mas, pelo menos no que diz respeito às tragédias, as personagens eram tanto masculinas quanto femininas, ambas

¹³ Mulheres que declamavam canções acompanhadas de instrumento; termo feminino de um jogral. Já "jogralesca" seria o termo que define a cantiga de jogral. Fonte: Dicionário *Online* de Português <www.dicio.com.br>. Acesso em 26 mar. 2020.

interpretadas por homens. As máscaras e os adereços compunham o conjunto de signos que ofereciam ao público a leitura do gênero da personagem.

A presença das mulheres enquanto público costuma gerar controvérsias: "Não há um acordo entre os especialistas se as mulheres atenienses podiam ir ao teatro. Tudo indica que não eram excluídas, na medida em que se tratava de uma cerimônia religiosa da qual todos participavam por direito" (BELTRÃO e HOVART, 2010, p. 202). Aqui, é preciso lembrar que as mulheres não tinham liberdade de ir e vir na Grécia Antiga, tampouco eram consideradas cidadãs com direitos semelhantes ao dos homens de origem grega. Cabe adicionar uma distinção entre as comédias e tragédias, pois que as primeiras eram consideradas pelo poder local como um gênero inferior. Algumas fontes¹⁴ sugerem que as mulheres eram proibidas de assistir às comédias, mas poderiam assistir às tragédias.

Analisando as tragédias gregas, por exemplo, tendo conhecimento de que as mulheres não podiam escrever peças, decorre que a experiência das mulheres no mundo grego foi imaginada no teatro oficial a partir do ponto de vista masculino. De considerações como esta, organizam-se investigações da crítica feminista voltadas para a dramaturgia, sobre a revisão das personagens femininas em textos clássicos - dos quais as tragédias gregas são parte, somadas a textos posteriores, como as peças de Shakespeare ou os dramas burgueses¹⁵.

Outro apontamento significativo nos comentários de Franca Rame diz respeito à associação entre a presença das mulheres e o elemento cômico. A comédia, considerada um gênero inferior (não apenas) por Aristóteles¹⁶, mas com forte apelo popular, permaneceu à margem do chamado teatro erudito e, desse modo, manteve certa permissividade em relação às proibições do estado para as formas cênicas. Provavelmente por isso a presença de mulheres seria possível no território cômico-

¹⁴ Fonte: <<https://www.ancient-origins.net/history-ancient-traditions/greek-theater-0010462>>. Acesso em: 23 abr. 2020. É possível complementar a leitura com *Female Acts in Greek Tragedy*, de Helene P. Foley, e *Women in Greek Tragedy Today: A Reappraisal*, de Steve Wilmer.

¹⁵ Como em SEBA, 2006, citada anteriormente.

¹⁶ Filósofo grego que estabeleceu as bases da teoria dramática em uma obra intitulada *A Poética*.

popular, inclusive enquanto atuantes, mas a ausência de registros dificulta uma confirmação mais precisa. No século XVI, o advento da *commedia dell'arte* na Itália confirma a presença de atrizes profissionais interpretando as personagens femininas e, não apenas isso, mas registros apontam uma participação ativa delas na construção e desenvolvimento das cenas. É importante salientar que as mulheres em tal contexto podem ser chamadas de dramaturgas, se considerado o termo em larga abrangência, entendendo que pode-se falar em dramaturgia da cena, no caso do teatro popular (ainda que nesta pesquisa o objetivo tenha se concentrado nas mulheres produtoras de textos escritos, cabe a observação).

Franca Rame também comenta brevemente o teatro na Idade Média, em que as representações estiveram muito associadas aos rituais cristãos; mistérios e dramas litúrgicos eram encenados na frente de igrejas e em praças públicas. Acrescenta a curiosa presença de mulheres nas peças realizadas nos conventos: espetáculos escritos, dirigidos e encenados pelas freiras, para serem apresentados a um público exclusivo de mulheres, dada a ausência de homens nestes locais (RAME, 1997, p. 347).

Para comentar brevemente o período elisabetano do teatro, recorri à outra referência, desta vez da professora britânica da Universidade de Lancaster, Elaine Aston. Em artigo intitulado *Encontrando uma tradição: Feminismo e história do teatro* [Finding a tradition: Feminism and theatre history] (2003) a autora comenta o período de maior expressão das obras do dramaturgo William Shakespeare, no qual a proibição de mulheres atuantes permanecia. Para ela, é impossível realizar uma análise das obras de Shakespeare considerando apenas o texto, sem levar em conta o contexto totalmente excludente de mulheres nos quais aquelas peças eram encenadas. Desse modo, temos de perguntar em que personagens femininas "fortes" interpretadas por homens poderiam de fato ter colaborado com a representatividade das mulheres de sua época (ASTON, 2003, p. 36-7).

Na Inglaterra, papéis femininos continuaram a ser interpretados por homens até o século XVII, "[...] quando Charles II, vindo da França, em 1660, traz para Londres a novidade francesa de mulheres interpretando papéis femininos" (ROMANO, 2009, p.

126). É importante observar que a chegada das mulheres aos palcos não significou necessariamente uma mudança em sua condição social; impedidas de ocupar posições decisórias dentro dos grupos (o que refletia, de certa forma, a posição restrita que elas ocupavam na sociedade, condição que batalhavam para mudar), sua função enquanto atrizes acabava muitas vezes servindo às expectativas e olhares masculinos, intensificando o fetichismo já estabelecido na sociedade. Após o advento de atrizes na França e Inglaterra neste período, a presença das mesmas nos palcos foi crescente e ganhou outros países, embora nunca de forma horizontal e equilibrada, muitas vezes tornando a sofrer retrocessos, até ser verdadeiramente garantida.

Outro artigo importante para a revisão da presença das mulheres no teatro é o trabalho da pesquisadora britânica Jane de Gay, intitulado *Nomeando Nomes: um panorama das mulheres no teatro, 1500-1900* [*Naming Names: An overview of women in theatre, 1500-1900*] (2003). A autora lista nomes de mulheres presentes na história do teatro entre os séculos XVI e XVIII, dividindo-as por categorias, de acordo com a função desempenhada dentro de um grupo teatral: atrizes, produtoras ou dramaturgas (apenas estas três categorias são citadas no artigo, possivelmente pela inexistência de registros que permitam localizar mulheres em outras ocupações).

De acordo com este estudo, a categoria que permanece mais obscura é a da dramaturgia; as poucas peças escritas por mulheres que chegaram até nós foram produzidas e distribuídas anonimamente, de forma a dificultar sua identificação (GAY, 2003, p. 27-8). A lista de mulheres dramaturgas parece ganhar maior representatividade somente a partir do século XVIII, como a autora observa, mas esta é a realidade nos limites internacionais. Em território brasileiro, tal representatividade acontece um século mais tarde, conforme comentarei no próximo capítulo.

A partir do apresentado, pode-se inferir que o ingresso das mulheres nas artes cênicas, na produção hegemônica ocorreu, primeiramente, em outras funções, que não as de dramaturgas. Dentre muitos fatores, acrescento o fato de que a existência das dramaturgas também estaria atrelada ao nível de alfabetização e letramento de determinada sociedade e, logicamente, do acesso das mulheres a esse tipo de instrução.

Nesse sentido, é compreensível observar um certo "atraso" no aparecimento de nomes de dramaturgas historicamente, em comparação, por exemplo, ao de atrizes.

Na carona do trabalho de Jane de Gay, em sua recuperação de nomes de dramaturgas, e entendendo que oferecer visibilidade às mulheres e suas obras é ação fundamental da crítica feminista, comentarei algumas escritoras estrangeiras cujas obras para teatro despontaram em diferentes momentos históricos. Ainda que algumas tenham dedicado a maior parte de seus textos a outros gêneros, todas as autoras citadas desenvolveram pelo menos uma obra dramática, na qual expressaram, à sua maneira, e influenciadas pelo contexto em que viviam, questões caras às mulheres.

1.3 Dramaturgas anteriores ao século XVIII.

Retomando a observação de Jane de Gay, no artigo *Nomeando Nomes*: um panorama das mulheres no teatro, 1500-1900 [*Naming Names: An overview of women in theatre, 1500-1900*] (2003), a lista de mulheres dramaturgas ganha maior representatividade somente a partir do século XVIII (GAY, 2003, p. 27-8). De fato, este é o século em que, no contexto internacional, a lista dos nomes ganha amplitude, mas é possível encontrar presenças significativas de dramaturgas em períodos anteriores.

Antes de comentar as três mulheres que figuram neste item, é importante salientar que tais escritoras não costumavam ser consideradas, na maioria das bibliografias, como feministas. Tais mulheres encontravam-se em contextos bastante específicos: o convento ou a vida pública na corte; mas estudos recentes de pesquisadoras feministas direcionam outro olhar para seus feitos, sugerindo que tais mulheres, embora com poder de ação limitado em função do contexto em que viviam, e também influenciadas pelo papel social que lhes cabia, ainda assim, de forma diversa das dramaturgas posteriores, e de maneira sutil, reivindicaram em algumas de suas obras um destino diferente àquelas que compartilhavam seu gênero.

1.3.1 Rosvita de Gandersheim (935 - 973/1002)¹⁷

Fig. 1 - Rosvita de Gandersheim.



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hrotsvitha#/media/File:Roswitha_of_Gandersheim.jpg>. Acesso em: 27 mar. 2020.

Para comentar brevemente vida e obra da dramaturga saxã, recorri especialmente à pesquisa da professora estadunidense Tara A. Bonds, *Vozes nos Dramas de Rosvita de Gandersheim [Voice in the Dramas of Hrotsvit of Gandersheim]* (2014). No início do texto, a autora anuncia que estudará os seis dramas escritos pela dramaturga, olhando atentamente o trabalho sobre as "vozes" (são dramaturgias compostas por canções), tendo por objetivo demonstrar que Rosvita de Gandersheim ofereceu às personagens femininas de suas peças subjetividades inéditas, ausentes nas tradições clássicas ou medievais deste tipo de composição (BONDS, 2014, p.iv).

Antes da análise dos textos, Tara Bonds oferece uma biografia da dramaturga pesquisada, cujo nome pelo qual é conhecida indica o local em que viveu: o monastério de Gandersheim, construído em 852 na cidade de mesmo nome, durante o império saxão (em território que hoje é alemão). Apesar de seus dados biográficos serem de difícil

¹⁷ É possível encontrar o primeiro nome da freira grafado como Hrotsvit, Hrotsvitha, Roswitha, Hrotsvita, Hrosvit, Hrowitha etc., ao que tudo indica, por tratar-se de nome próprio que encontra correspondência em diversos idiomas. Os anos de nascimento e falecimento também são aproximados, pela dificuldade de confirmação das fontes. Gandersheim, por tratar-se do nome do mosteiro da cidade, é mantido no original.

confirmação, a pesquisadora preenche as lacunas que são possíveis de inferir; dentre as quais, que a dramaturga era uma interna beneditina, e que, ao que tudo indica, não havia tomado votos, provavelmente ingressando no mosteiro por outros motivos, que permanecem obscuros (embora possam ser inferidos) (BONDS, 2014, p.6-7).

Nasceu em algum ano da década de 930, sendo 935 mais comumente aceito, e faleceu por volta de 1002 (algumas fontes apresentam o ano de 973). Sua entrada em Gandersheim, possivelmente no início dos seus vinte anos, indica uma origem nobre e saxã. É possível deduzir que ela teve grande contato com a corte imperial, posto que o complexo de Gandersheim também funcionava como escola, hospital, biblioteca, além de local de concentração política e destino de peregrinos. Para a autora, a condição de interna da dramaturga oferecia maior liberdade a ela do que às freiras com quem convivia. Por este motivo, ela teria acesso privilegiado a uma educação pouquíssimo acessível às mulheres de seu tempo (BONDS, 2014, p.7-14).

Analisando suas obras, tem-se confirmação de que Rosvita de Gandersheim conheceu os autores clássicos, bem como as escrituras da igreja católica e histórias dos santos. Não satisfeita apenas com as leituras, aventurou-se também na escrita. Seu objetivo inicial, como a própria dramaturga revela no início de uma de suas obras, era desenvolver um texto de qualidade igual ao superior às obras de Terêncio, comediógrafo e poeta romano a quem ela admirava. Rosvita de Gandersheim explica em um prefácio que, embora não acreditasse superar Terêncio em termos de grandiloquência, pretendia fazê-lo no que diz respeito ao conteúdo, e dedica a ele o conjunto de suas peças (BONDS, 2014, p. 20-2). A pesquisadora Tara Bonds acredita que a dramaturga atingiu seu objetivo, pois sua retórica nada deixa a desejar ao poeta romano e, ainda, supera não apenas este mas todos os seus antecessores no que diz respeito à configuração das personagens femininas conforme eram vistas até então nas hagiografias (BONDS, 2014, p. 25).

Tal avanço é preciso ser visto com cautela. As peças são religiosas e, portanto, o papel das mulheres sempre será limitado por este contexto. O que a pesquisadora observa diz respeito à presença mais significativa de vozes femininas em tais textos do

que nos de autores anteriores; e as subjetividades das personagens femininas estarem melhor construídas, de forma que, ainda que não fosse possível a elas escolher outro destino, as mesmas demonstram algumas opiniões que, mesmo em menor escala, não existiam em textos nos quais elas eram projeções das vontades masculinas.

A obra de Rosvita de Gandersheim tem sido agrupada em três conjuntos. O primeiro volume consiste nas oito lendas, sendo sete de inspiração hagiográfica. O segundo volume, o mais conhecido, é composto pelos seis dramas, escritos em versos. O último volume apresenta dois poemas épicos (BONDS, 2014, p. 17-20).

Como o segundo volume é o que mais nos interessa, descreveremos brevemente seu conteúdo. As seis peças que compõem o volume II são: *Gallicanus*, história da conversão e martírio do general romano; *Dulcitius*, sobre o martírio de três jovens donzelas; *Callimachus*, sobre o pecado e a conversão da personagem do título; *Paphnutius*, sobre a conversão de santa Thaïs do Egito; *Abraham*, comumente referida como ascensão e arrependimento de Maria e *Sapientia*, sobre o martírio de três jovens virgens (WILSON apud BONDS, 2014).

A obra de Rosvita de Gandersheim ainda é pouco conhecida. Ao que tudo indica, seus escritos foram perdidos ou escondidos após sua morte, até serem redescobertos, quase quinhentos anos após seu falecimento (BONDS, 2014, p. 5). É de costume considerá-la umas das primeiras - senão a primeira que os registros alcançam - dramaturga da Europa, posto que Hildegarda Von Bingen, outra religiosa e dramaturga precursora, nasceu na Alemanha anos depois (1098).

1.3.2 Aphra Behn (1640-1689)

Fig. 2 - Aphra Behn.



Fonte: <<http://www.eonimages.com/media/dcab7298-3ded-11e0-bba9-45f2fb4acaa2-aphra-behn>>.
Acesso em: 26 mar. 2020.

Aphra Behn nasceu em Canterbury, na Inglaterra, no ano de 1640, e o mais notável em sua trajetória é que, embora tenha escrito romances e poesias, produziu, ao que tudo indica, uma quantidade mais significativa de textos dramáticos (embora nem todos tenham chegado aos nossos tempos). A pesquisadora Jane de Gay, em *Nomeando Nomes: um panorama das mulheres no teatro, 1500-1900* [*Naming Names: An overview of women in theatre, 1500-1900*] (2003), lista quatro peças de Aphra Behn: O casamento forçado [*The Forced Marriage*] (1670), O vagabundo [*The Rover*] (1677 e 1681), A herdeira da cidade [*The City Heiress*] (1682) e Golpe de sorte [*The Lucky Chance*] (1686)¹⁸ (GAY, 2003, p. 28).

¹⁸ As traduções ao português são livres, os nomes originais são em inglês. É possível encontrar, em pesquisas online, nomes de outras peças da dramaturga, além das citadas no artigo de Jane de Gay.

Para conhecer a trajetória e obra desta escritora, recorri especialmente ao trabalho da pesquisadora estadunidense Amanda J. Thompson, intitulado *Peças e Punks; ou, Aphra Behn e as Mulheres da Restauração [Plays and Punks; or, Aphra Behn and the Restoration Woman]* (2016). Aqui, a pesquisadora lembra a importância da escritora britânica: é considerada a primeira mulher a garantir seu sustento com a escrita naquele país; estima-se que tenha estado somente atrás do dramaturgo John Dryden em número de peças encenadas durante o período da Restauração Inglesa; e que este período é particularmente significativo para os palcos britânicos pois, pela primeira vez, as mulheres estavam atuando nos papéis femininos (THOMPSON, 2016, p. 6).

Tal contexto certamente favoreceu o ingresso da escritora no ramo da dramaturgia. Sua biografia, assim como a de Rosvita de Gandersheim, é de difícil confirmação. Provavelmente foi casada, mas é possível que tenha se separado, ou que o marido tenha falecido jovem, já que posteriormente, sozinha, viu-se obrigada a prover o próprio sustento. Não fosse a proximidade com a corte e sua habilidade com as letras, a prostituição provavelmente teria sido seu destino. Este, inclusive, é um tema caro à escritora, aparecendo em mais de uma de suas peças (THOMPSON, 2016, p. 14).

Segundo Amanda Thompson, fica evidente nas obras de Aphra Behn o desejo pela libertação das mulheres, embora reconheça, de acordo com seu tempo, que o casamento ofereceria segurança social e estabilidade financeira. A dramaturga posiciona-se contra o casamento forçado, entendendo-o como um tipo de prostituição. Ela não aponta como uma alternativa viável ao final de suas peças, Muitas personagens femininas de suas peças cogitam a vida de cortesã como uma alternativa ao casamento, mas ao final dos textos nenhuma parece de fato ter tomado este caminho. Esta informação reflete a própria vida de Aphra Behn e as dúvidas e tensões sociais com as quais ela era obrigada a conviver (THOMPSON, 2016, p. 12-3).

Seja pelas ideias libertadoras divulgadas em seus textos, seja por sua própria trajetória de vida, frequentemente Aphra Behn era apontada como prostituta e libertina, de forma a ser difícil inferir se a prostituição não tenha sido atividade praticada, pelo menos em algum momento, pela escritora - por vezes também cogita-se que ela tenha

sido amante de algum membro da corte, justificando sua proximidade com aquela classe (THOMPSON, 2016, p. 21). De qualquer forma, o teatro de Aphra Behn era extremamente popular entre os ingleses; suas peças, encenadas e prestigiadas; e a escritora aventurou-se também por outros gêneros literários, de modo a garantir, do modo que podia e a seu tempo, sua sobrevivência.

Aphra Behn faleceu em 1689 deixando dívidas. Embora muitas circunstâncias de sua vida permaneçam um mistério, Amanda Thompson não acredita que confirmar detalhes de sua biografia sejam uma chave imprescindível para a leitura de sua obra; mas que as questões apontadas pelas personagens femininas nas suas peças não são mero exercício intelectual, e sim questionamentos existenciais diretamente ligados à vida da autora e ao lugar social das mulheres naquele momento (THOMPSON, 2016, p. 59).

Cabe acrescentar um breve comentário sobre a questão da prostituição, um tópico bastante caro ao movimento feminista. A escritora francesa e expoente significativa do movimento feminista, Simone de Beauvoir, dedica um item do segundo volume da obra *O segundo Sexo* (2016) à situação de Prostitutas e Cortesãs. No que diz respeito à história das mulheres artistas, a prostituição é tema que não pode passar despercebido. Franca Rame, na obra analisada no item anterior, comentou que as jogralesas atuantes nas tabernas tinham dupla função: de jogralesas e de prostituta. Ainda, no século XVII, as mulheres que atuavam em teatros eram consideradas prostitutas; quando não, com ironia, eram chamadas de "cortesãs honradas" (RAME, 2004, p. 346).

Tal necessidade decorria do fato de às mulheres não ser permitido trabalhar, nem possuir bens, posses ou propriedade privada, de modo que o destino delas era o casamento, o convento ou a prostituição. Não é difícil imaginar que as artistas fossem tão veementemente apontadas como prostitutas, porque muitas delas realmente o eram, já que suas possibilidades de existência fora do casamento, e existência enquanto artistas - ainda que vinculadas a uma trupe teatral - não lhes oferecia outras possibilidades. Esta realidade perdura por muitos séculos, de modo que mesmo após a regulamentação da profissão das atrizes, a atividade de atuação para as mulheres

permaneceu, para o senso comum, associada à vida desregrada, à exposição do corpo e ao sexo pago.

1.3.3 Juana Inés de la Cruz (1648-1695)

Fig. 3 - Juana Inés de la Cruz.



Fonte: <https://myhero.com/Sor_Juana_whitworth_07>. Acesso em: 27 mar. 2020.

A rota de fuga trilhada por Rosvita de Gandersheim, que a conduziu ao convento, é partilhada pela mexicana Juana Inés de la Cruz, embora em um contexto diferente. A primeira viveu no monastério, ainda que, ao que tudo indica, não tenha tomado votos; a segunda realmente era freira, sendo que seu nome aparece muitas vezes precedido da palavra "Sor" que, em espanhol, significa "Irmã". A freira viveu no México no período posterior à colonização, quando o território era conhecido por Nova Espanha (1521-1821).

Para recuperar parte de sua biografia, acessei a dissertação de Danielli Pedrosa, intitulada *Los empeños de una casa: o barroco, o amor e a mulher no teatro de sor Juana Inés de la Cruz* (2016). O estudo da vida de Juana Inés indica que desde a infância era

excepcionalmente habilidosa com as letras e com uma profunda sede de conhecimento, embora não pertencesse à nobreza. Nascida em 1648, foi enviada pelos tios à corte de Doña Leonor Carreto e do Marquês de Mancera, e como rapidamente chamou atenção pela erudição, permaneceu no local para prestar serviços à vice-rainha (Doña Leonor Carreto). Aos 19 anos e sem promessa de casamento (muito provavelmente por não ter origem nobre e ser considerada uma "serviçal" dentro da corte), Juana Inés ingressa como noviça no convento de San José de las Carmelitas Descalzas, no qual permanece pouco tempo e não toma votos; dois anos depois, definitivamente, entra para a Ordem de San Jerónimo, onde permanecerá até o fim de seus dias (PEDROSA, 2016, p. 116-17).

O destino de Sor Juana Inés de la Cruz foi favorável às suas aspirações; se, dentre as possibilidades oferecidas às mulheres do século XVII, tivesse encontrado o casamento, a despeito de sua condição social, suas chances de escrever e aperfeiçoar-se intelectualmente seriam reduzidas drasticamente. Os conventos eram um dos poucos centros de conhecimento abertos às mulheres - embora, certamente, permanecessem seletivos em relação ao tipo de obra a ser mantida entre suas paredes. Ainda assim, permitiu a Juana Inés ter contato com livros e escrituras e, mais importante, algumas horas para se dedicar ao exercício da escrita (horas que o trabalho doméstico teria usurpado, caso seu destino fosse outro). De acordo com as fontes comentadas, tudo indica que teria abraçado de livre e espontânea vontade a vida religiosa, mesmo sem possuir inclinações para tal, com intuito de exercer a atividade intelectual (PEDROSA, 2016, p. 116).

Quanto à obra de Juana Inés, o mais interessante é que se compõe majoritariamente de peças teatrais. Assim como aconteceu, em diferentes graus, com as dramaturgas anteriormente citadas, a proximidade com a corte foi culturalmente vantajosa. O convento era frequentado pelas vice-rainhas e vice-reis, e não raro as peças eram encenadas ali, para o deleite das mesmas e dos mesmos; quando não, os textos eram encomendados e posteriormente enviados à corte. Juana Inés experimentou fama ainda em vida, contando com uma legião de admiradores, incluindo os vice-reis posteriores aos Mancera, os marqueses de la Laguna. Ambas as mulheres, a vice-rainha

anterior (Doña Leonor Carreto) e a nova marquesa (María Luísa Manrique de Lara y Gonzaga, conhecida como Marquesa de Laguna ou Condessa de Paredes) foram protetoras de Juana Inés: a elas muitos de seus versos são dedicados, e graças à última sua obra foi publicada. Segundo a pesquisa de Danielli Pedrosa, o confessor de Juana Inés, Padre Núñez de Miranda, "[...] mostrou-se francamente aliviado ao vê-la optar pelos votos, pois temia que tanto sua espantosa erudição, quanto sua louvada beleza a tornassem a personalidade do século na Nova Espanha, o que de toda forma acabou por acontecer" (PEDROSA, 2016, p. 77).

A pesquisadora cita, dentre a obra dramática de Juana Inês, os autos sacramentais *O cetro de José* [*El cetro de José*], *São Hermenegildo* [*San Hermenegildo*] e *O narciso divino* [*El divino narciso*]; ainda, as comédias profanas *Os peões de uma casa* [*Los empeños de una casa*] e *Amor é mais um labirinto* [*Amor es más laberinto*]¹⁹. É difícil precisar a data de produção de cada texto, pois que os mesmos não foram escritos, a princípio, para serem publicados. A primeira publicação das obras de Juana Inés, realizada próxima ao ano de seu falecimento, é de 1689, sendo que as peças constam apenas no terceiro volume, publicado em 1700, em Madrid (PEDROSA, 2016, p. 149).

Embora tenha se dedicado a um número extenso de gêneros, e ainda que o volume de suas obras não seja superior a outros escritores do seu tempo, "[...] do ponto de vista do número de versos escritos, sor Juana foi mais dramaturga que poeta" (CASTAÑEDA apud PEDROSA, 2016, p. 150). Não apenas a extensão de sua obra para teatro é relevante como, segundo a pesquisadora, exibem uma linguagem altamente sofisticada desde as primeiras tentativas, além do tratamento das personagens femininas e temas relevante às mulheres: "Seus versos representam a reivindicação por uma lógica relacional mais justa e equilibrada, onde a mulher possa ser contemplada e tratada com mais respeito e onde seu real valor seja estabelecido e mantido" (PEDROSA, 2016, p. 123).

¹⁹ Traduções livres ao português; os títulos aparecem na pesquisa em espanhol, como no original.

Tal ousadia para uma mulher do século XVII atraiu inúmeras inimizades. Em 1690, o bispo Manuel Fernández, sem autorização de Juana Inês, publica a *Carta Atenagórica*, um escrito de Juana Inés na qual ela rebate um dos sermões do Padre Antonio Vieira. Posteriormente à publicação não autorizada, Juana Inês escreve uma réplica que, esta sim, autoriza a publicar. A partir daquele momento, a escritora é levada a julgamento; a sentença exige que a mesma desfaça-se dos livros de sua biblioteca particular, além de ser proibida de continuar a escrever. Poucos anos depois, veio a falecer (PEDROSA, 2016, p. 95-104). À Marquesa de Laguna, sua última protetora e mecenas, é atribuída a recuperação de suas obras e primeira publicação, realizada na Espanha.

1.4 Primeira Onda do Movimento Feminista, a partir de Virginia Woolf.

Fig. 4 - Virginia Woolf.



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf#/media/Ficheiro:George_Charles_Beresford_-_Virginia_Woolf_in_1902.jpg>. Acesso em: 27 mar. 2020.

Ainda que exista um espaço de tempo considerável entre as dramaturgas mencionadas no item anterior e a que será comentada neste item, reitero que o objetivo deste panorama não é o de comentar todas as dramaturgas estrangeiras, tarefa impossível de ser realizada, mas selecionar, dentre elas, as que colaboraram para a emancipação das mulheres e, a seu modo, refletiram esse desejo em pelo menos um texto teatral.

A escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941) teve importante papel não apenas para a literatura, sendo considerada fundadora do romance moderno, mas também nas contribuições que suas obras adicionaram ao Movimento Feminista. Não fosse suficiente, desenvolveu uma obra dramática, embora sem intenção de publicá-la, (e até onde tenho conhecimento, sem tradução no Brasil). Esses feitos, tão significativos, serão cuidadosamente examinados a seguir.

Antes de iniciar o estudo sobre a escritora, contudo, cabe uma brevíssima explicação sobre o Movimento Feminista, posto que Virginia Woolf foi contemporânea à chamada Primeira Onda do Movimento. É importante pontuar que não há um momento inaugural na história da luta pela emancipação das mulheres, ou uma localização geográfica única; certamente, antes da chamada Primeira Onda, é possível encontrar diversas mulheres, desde a Antiguidade clássica, comprometidas em mudar a realidade daquelas que compartilhavam o gênero feminino (o que podemos considerar atitudes feministas, ainda que não usassem este termo). Em linhas gerais, convencionou-se como Primeira Onda²⁰ a organização social e política das mulheres em fins do século XIX e início do século XX, principalmente em torno da reivindicação pelo o direito ao voto. Tal demanda é chamada sufrágio, e suas representantes, sufragistas; é neste contexto que viveu a escritora britânica.

Inserida, então, em um contexto de luta sufragista levada adiante por muitas mulheres de seu país, Virginia Woolf reverberou em suas obras muitas pautas do movimento feminista. É preciso reconhecer que a escritora tinha uma posição

²⁰ Momentos posteriores da história e diferentes territórios serão caracterizados como Segunda Onda, Terceira Onda por fim, Quarta Onda Feminista (contemporânea à escrita desta dissertação). Nos próximos itens e capítulos as Ondas posteriores serão comentadas.

privilegiada na sociedade, como mulher branca, de classe alta, que recebia uma herança exclusivamente sua, além do casamento e das posses do marido. Ainda, dedicou-se majoritariamente ao romance e tinha a saúde frágil. Tais condições levaram a crer, em muitos estudos, que sua militância feminista tenha sido de pouca relevância. Outras pesquisas, no entanto, adicionam novo olhar à questão.

Gwen T. Anderson, em sua tese *Interrogando Virginia Woolf e o Movimento Sufragista Britânico* [*Interrogating Virginia Woolf and the British suffrage movement*] (2009), explora a relação de Virginia Woolf com o sufrágio. Este estudo procura demonstrar que a participação moderada da escritora nos eventos públicos da época não elimina seu apoio à causa; visto que a autora procurou concentrar suas forças naquilo que sabia fazer melhor - escrever:

Algumas de suas amigas, como Ethel Smyth e as Pankhursts, estavam convencidas de que apenas a agitação militante forçaria a extensão do sufrágio às mulheres e todos os homens adultos²¹. Woolf prestou seu apoio público a essas atividades participando de uma manifestação e perguntando a Janet Case, em uma carta datada de 1º de janeiro de 1910, se seria "de alguma utilidade se eu passasse uma ou duas tardes por semana panfletando pelo sufrágio adulto?" (L1 421). Mas sua natureza não a levou ao confronto militante, mas à retórica interrogativa de desafio, subversão e paródia. Seu apoio deu credibilidade à causa do sufrágio e também forneceu subsídios importantes para o debate político²² (ANDERSON, 2009, p. 3, trad. nossa).

Na opinião da pesquisadora, a "natureza" de Virginia Woolf, referindo-se, possivelmente, à sua personalidade introvertida, sua fragilidade física e emocional, e sua

²¹ Além da organização em prol do sufrágio feminino, da qual Ethel Smyth, Emmeline Pankhurst e suas filhas eram participantes e fundadoras (chamada *União Social e Política das Mulheres* [*Women's Social and Political Union*]), havia também, no mesmo período, a *Sociedade do Sufrágio Adulto* [*Adult Suffrage Society*], que exigia a extensão do voto a toda pessoa maior de 21 anos.

²² "Some of her friends, such as Ethel Smyth and the Pankhursts, were convinced that only militant agitation would force the extension of suffrage to women and all adult men. Woolf did lend her public support to these activities by attending a rally and asking Janet Case in a letter dated January 1, 1910, if it would be "any use if I spent an afternoon or two weekly in addressing envelopes for the Adult Suffragists?" (L1 421). But her essential nature did not lead her toward militant confrontation, but rather toward the interrogative rhetoric of challenge, subversion, and parody. Her support lent credence to the suffrage cause and also provided a thoughtful background to the political debate."

habilidade com as palavras e desejo de escrever, configuram combinação de fatores que fizeram da autora uma contribuição muito mais efetiva ao Movimento Feminista trabalhando em seus livros, do que militando nas ruas e praças. Nas ruas, estaria exposta a confrontos diretos com a polícia, como era comum acontecer às suas companheiras (muitas delas foram presas mais de uma vez por quebrar vidraças, e outras "perturbações públicas", no intuito de chamar atenção para as reivindicações do movimento)²³.

Ainda, a pesquisadora Gwen Anderson analisa o apoio que Virginia Woolf destina às pautas feministas em suas obras, selecionando três romances comumente considerados explorações sutis do tema (*Noite e Dia*, *O quarto de Jacob* e *Os Anos*), e os únicos ensaios da autora, defesas mais explícitas do feminismo (*Um teto todo seu* e *Três Guinéus*). O argumento sustentado por Gwen Anderson contraria estudos que encaram o posicionamento engajado da autora como diluído nos romances, sugerindo que nas escolhas da autora em tais obras (por exemplo, o uso das cores do movimento sufragista - branco, roxo e verde), bem como, mais explicitamente, a subjetividade e complexidade das personagens femininas, são maneiras encontradas pela autora de endereçar seu recado. Algumas obras ficcionais são excelentes documentos de cultura. Nesse sentido, para Gwen Anderson, as obras ficcionais da autora britânica devem ser consideradas tão importantes para o movimento feminista quanto os ensaios (ANDERSON, 2009, p. 133).

Das obras citadas, comentarei a seguir o ensaio *Um teto todo seu*, pela reflexão que a autora desenvolve em relação às mulheres escritoras, da qual muitos paralelos podem ser traçados em relação às dramaturgas; e acrescento comentários sobre seu único texto para teatro, a peça *Freshwater* (ainda sem tradução no Brasil).

²³ Para aprofundar o assunto, consultar o famoso discurso de Emmeline Pankhurst, *Liberdade ou morte* [Freedom or Death]. O original, em inglês, pode ser encontrado em <<https://www.theguardian.com/theguardian/2007/apr/27/greatspeeches1>>. Acesso em 27 mar. 2020. Desconheço tradução ao português do discurso completo, embora haja trechos disponíveis online.

1.4.1 *Um teto todo seu*

Traduzido no Brasil como *Um teto todo seu* [*A Room of one's own*] (1929), o texto é um dos ensaios de Virginia Woolf que, ao lado de *Três Guinéus* [*Three Guineas*] (1938), compõe sua contribuição na escrita de não-ficção; ainda, ambos constituem defesas veementes da emancipação das mulheres.

Convidada a realizar uma palestra com o tema "As mulheres e a ficção", na Universidade de Cambridge, em 1928, Virginia Woolf produziu um artigo em duas partes que, um ano mais tarde, foi expandido e publicado na forma do ensaio que conhecemos hoje. Em *Um teto todo seu*, o mérito da escritora está em fazer as perguntas certas, ainda que não tenha sido a primeira mulher a questionar o tratamento oferecido a seu gênero na sociedade. É importante notar que Virginia Woolf compartilha o país de nascimento de Aphra Behn, e conhecia seu trabalho. Em uma das páginas do ensaio, escreve: "Todas as mulheres reunidas deveriam jogar flores sobre a sepultura de Aphra Behn [...] por ter sido quem conquistou para elas o direito de dizerem o que pensam" (WOOLF, 2014, p. 96). Conforme dito anteriormente, Aphra Behn é considerada a primeira mulher a ganhar seu sustento com a escrita; este fato certamente foi notório para Virginia Woolf, para quem a independência financeira das mulheres é uma das reivindicações principais.

No início do ensaio, a autora comenta as reflexões originadas a partir do convite para ministrar a palestra *As mulheres e a ficção*. De pronto, ela localiza pelo menos três pontos de vista para abordar este tema: a vida das mulheres, em si; a ficção que as mulheres escrevem; ou a ficção que é escrita sobre elas - no caso, por autores homens, como ela discutirá mais adiante -, e acrescenta que uma abordagem que considere as três possibilidades como inextricavelmente emaranhadas parece a mais interessante (WOOLF, 2014, p. 11-2). Nesta breve observação inicial, anuncia os dois caminhos mais comuns que a crítica feminista costuma adotar, ou seja, estudar as mulheres enquanto autoras, ou as mulheres enquanto personagens nos textos.

Prosseguindo seu relato, Virginia Woolf dirige-se à Universidade de Oxbridge para acessar a biblioteca, decidida a realizar uma pesquisa mais detalhada para sua palestra. Enquanto descreve a trajetória pelo campus, comenta situações diretamente ligadas ao

tema da pesquisa, mesmo antes de conseguir realizá-la. Dentre elas, que enquanto caminhava perdida em pensamentos, um bedel repreendeu-a pedindo que movesse para o caminho de cascalho: apenas aos homens era permitido caminhar na grama (WOOLF, 2014, p. 15); em seguida, compartilha a informação de que uma mulher só poderia acessar a biblioteca acompanhada de um estudante ou munida de uma carta de apresentação (WOOLF, 2014, p. 17).

Algumas páginas são gastas pensando a relação das mulheres com a pobreza. Com lucidez, observa que "[...] não se pode pensar direito, amar direito, dormir direito, quando não se jantou direito" (WOOLF, 2014, p. 32). Comenta que somente nos últimos anos na Inglaterra uma mulher poderia ter um centavo todo seu, posto que antes, qualquer dinheiro que ela teria ganho seria propriedade do marido (WOOLF, 2014, p. 37). E acrescenta, relacionando a reflexão financeira com o tema da palestra que precisava ministrar: "Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?" (WOOLF, 2014, p. 41).

Inserindo sua trajetória pessoal na reflexão que conduzia, comenta a herança que recebeu de uma tia falecida e a liberdade que quinhentas libras anuais significaram para ela e para sua escrita (WOOLF, 2014, p. 56-7). Assim, sedimenta as bases para o argumento com o qual conduzirá o ensaio: uma mulher precisa ter um teto todo seu e um rendimento mínimo, se quiser escrever ficção.

Adiante, descreve o momento em que se encontra na biblioteca observando as prateleiras, percebendo que a maioria dos livros sobre mulheres eram escritos por homens e que, quanto às autoras, havia uma imensa lacuna em qualquer seleção anterior ao século XVIII, quando as poetisas e escritoras de romances começaram a aparecer.

Aventura-se, então, a imaginar o que teria acontecido a uma mulher talentosa no século XVI. Inventava uma irmã para o dramaturgo William Shakespeare, a qual dá o nome de Judith, caracterizando-a tão talentosa quanto o irmão. Descreve em algumas páginas a trajetória da personagem, as dificuldades, recusas e exposição ao ridículo que teria sofrido tentando desenvolver suas habilidades e, por fim, seu final trágico. Impedida de

realizar-se plenamente, Judith suicida-se ainda jovem (WOOLF, 2014, p. 70-2). Impossível não ler com assombro esse exercício aparentemente imaginário, sabendo que Virginia Woolf tiraria sua vida anos mais tarde, em 1941, afogando-se no rio Ouse. Ainda que tenha vivido três séculos depois de sua personagem imaginária, é possível que muitas das dificuldades enfrentadas por Judith também perturbassem sua criadora:

Qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento no século XVI certamente teria enlouquecido, atirado em si mesma ou terminado seus dias em um chalé nos arredores da vila, meio bruxa, meio feiticeira, temida e escarnecida [...] Ainda que sobrevivesse, qualquer coisa que tivesse escrito seria torcida e deturpada (WOOLF, 2014, p. 74).

Retornando à observação das prateleiras, Virginia Woolf lembra que muitas escritoras utilizavam pseudônimos para assinar suas obras, cientes da dificuldade que encontrariam em publicá-las ou do escárnio a que seriam submetidas se mantivessem seu nome verdadeiro (certamente tal trabalho seria descredibilizado). Dessa forma, pode-se inferir que a dificuldade de recuperar os nomes das dramaturgas deve-se também à anonímia dos textos, já que muitas publicaram anonimamente, ou sob pseudônimos masculinos.

Continuando a pesquisa nas prateleiras da biblioteca, observa o aumento significativo no número de obras escritas por mulheres a partir da virada do século XVIII para o século XIX, especialmente com o advento das romancistas. Pondera a condição de vida dessas autoras: Jane Austen não se casou, Emily Brontë tampouco; as casadas, como Charlotte Brontë e George Eliot, não tiveram filhos. A maioria escrevia escondida, em uma sala de estar comum dividida com os membros da família, pois não tinham "um quarto para chamar de seu". Tem por opinião que, nessas circunstâncias, era mais fácil escrever prosa e ficção do que poesia ou uma peça de teatro (WOOLF, 2014, p. 98), e imagina o quão difícil deve ter sido para estas mulheres manter sua visão de mundo neste contexto patriarcal e excludente:

Quanta genialidade, quanta integridade devem ter sido necessárias diante de toda aquela crítica, em meio àquela sociedade puramente patriarcal, para se apegarem às coisas como as enxergavam sem se encolher [...] elas eram as únicas que ignoravam as admoestações perpétuas do eterno

professor - escreva assim, pense assado [...] aquela voz que não deixa as mulheres em paz [...] arrastando para a crítica da poesia a crítica do sexo (WOOLF, 2014, p. 108).

O "professor" citado pela autora no trecho é um exercício fictício realizado em páginas anteriores, nas quais conta que estivera desenhando um rosto, uma silhueta do "professor Von X", e imagina-o ocupado na redação de seu grandioso trabalho intitulado "A inferioridade mental, moral e física das mulheres" (WOOLF, 2014, p. 48). Com um tom de ironia, Virginia Woolf observa a quantidade de livros escritos sobre as mulheres por autores homens, e o conteúdo da maioria desses trabalhos, que se preocupava excessivamente em atestar a inferioridade do sexo feminino, muito provavelmente, conclui ela, para assegurar a superioridade de seu próprio (WOOLF, 2014, p. 53).

Ainda, a escritora reflete sobre os efeitos de tal interferência para o exercício literário, lançando as bases para pensarmos a estrutura androcêntrica da linguagem.

Um livro não é feito de frases colocadas lado a lado até o fim, mas de frases construídas, se a imagem ajuda, como arcadas ou domos. E essa construção também foi determinada pelos homens a partir de seus próprios desejos e para seu próprio uso [...] todas as formas antigas de literatura já estavam arraigadas e estabelecidas quando ela se tornou uma escritora (WOOLF, 2014, p. 111).

A autora prossegue, sugerindo que existam dois sexos na mente, correspondentes ao sexo do corpo, e que seria preciso uma reconciliação de ambos para a satisfação e a felicidade completa (WOOLF, 2014, p. 138). Dessa forma, alguns escritores teriam essa conciliação harmonizada, enquanto outros não teriam "[...] sequer um lampejo da mulher dentro de si" (WOOLF, 2014, p. 144).

A autora finaliza dirigindo conselhos às mulheres que ouviriam sua palestra, relembrando a irmã imaginária de Shakespeare:

[...] essa poeta que nunca escreveu uma linha e foi enterrada no cruzamento²⁴ ainda está viva. Ela está viva em você e em

²⁴ Essa expressão está relacionada ao costume de enterrar as pessoas que haviam se suicidado próximas ao muro do cemitério, no limite do terreno; acreditava-se que o interrompimento da vida não deveria garantir a essas pessoas o compartilhamento do espaço interno com as demais.

mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça ou colocando os filhos na cama (WOOLF, 2014, p. 158).

E profetiza, por assim dizer, o advento de mulheres escritoras, possivelmente em um futuro no qual a sociedade estivesse mais justa e equilibrada, favorável à independência das mulheres e suas aspirações profissionais: "Dê a ela mais cem anos, concluí [...] dê-lhe um espaço, um teto todo seu e quinhentas libras por ano, deixe que ela diga o que lhe passa na cabeça [...] e ela escreverá um livro melhor algum dia" (WOOLF, 2014, p. 134).

1.4.2 *Freshwater, a comedy*²⁵

Para comentar brevemente a única obra teatral de Virginia Woolf, ainda sem tradução no Brasil, recorri especialmente ao prefácio da edição em inglês, de 2019, que traz diversas informações sobre o contexto em que a peça foi escrita.

O texto da peça tem duas versões, respectivamente datadas de 1923 e 1935, e ao que tudo indica, Virginia Woolf nunca teve intenção de publicá-los. A peça tampouco foi escrita para ser encenada profissionalmente. A primeira versão do texto, deixada de lado durante alguns anos, foi revisada para ser apresentada no estúdio de Vanessa Bell, irmã da autora, prática comum entre o grupo de intelectuais²⁶ do qual a escritora fazia parte. Ambas as versões são acompanhadas do subtítulo: "uma comédia".

"Freshwater" é o nome de um povoado da ilha de Wight, no Reino Unido, localização importante que será cenário para a peça. A escolha deve-se ao fato de que a tia-avó de Virginia Woolf, Julia Margaret Cameron, viveu no local. A dramaturga precisou fazer extensa pesquisa entre os arquivos da família, pois tanto sua tia-avó quanto as pessoas relacionadas a ela que viveram em Freshwater tornaram-se

²⁵ A tradução de *Freshwater* seria algo como "Águas Frescas" ou "Águas Doces", mas há dois motivos pelos quais optou-se por manter o título no idioma original: primeiro, por se tratar de peça ainda sem tradução no Brasil; segundo, por que o título faz alusão a um povoado homônimo localizado na Ilha de Wight, no Reino Unido. O subtítulo "a comedy" indica que a peça é uma comédia, demonstrando que Virginia Woolf fez questão de deixar o gênero do texto em evidência desde o princípio.

²⁶ O grupo era conhecido como Bloomsbury, mesmo nome da região de Londres onde a maioria dos participantes vivia, trabalhava ou estudava.

personagens da peça. O texto é, portanto, uma homenagem da escritora ao grupo de artistas que circundava sua tia-avó (a própria, uma fotógrafa) e, ao mesmo tempo, uma sátira daquela geração, que ainda carregava costumes e valores da era vitoriana (risíveis para a geração de Virginia Woolf). Não obstante, também demonstra o respeito e admiração da dramaturga por sua parente distante que havia logrado uma carreira artística, ainda que limitada por sua época (RUOTOLO apud WOOLF, 2019, p. v-ix).

Para comentar brevemente o enredo e a relação entre as personagens, acessei como referência o artigo de Kristine Swenson *Saunas Vitorianas: Arte e Agenciamento em Freshwater*²⁷ [*Hothouse Victorians: Art and Agency in Freshwater*] (2017), que acrescenta comentários a respeito de outra personagem importante da peça: Ellen Terry, mulher mais jovem que Julia Margaret Cameron, atriz, cujo desejo é escapar de um casamento arranjado com um homem mais velho. Para a pesquisadora, através das duas mulheres e dos eventos envolvendo as demais personagens, Virginia Woolf explora, com leveza e humor, as temáticas de emancipação feminina de cada geração. Ao final da trama, a mais velha entrega sua câmera de presente à mais nova (SWENSON, 2017, p. 185).

Assim como Julia Margaret Cameron e as demais personagens da trama, Ellen Terry também foi uma pessoa real. Na segunda versão da peça, "Ellen" encontra-se algumas vezes com "John" (personagem acrescentado entre a primeira e segunda versão do texto), rapaz jovem com quem ela pretende fugir. Apesar do tratamento ficcional, Ellen Terry, quando viva, casou-se com John Craig. Ambos seguiram suas aspirações artísticas e tiveram dois filhos: Edith Craig e Gordon Craig, figuras importantes na história do teatro e das artes cênicas. O filho foi cenógrafo, ator, diretor e teórico teatral. Edith Craig foi diretora, figurinista, produtora e participante ativa do movimento sufragista britânico; ainda, inaugurou um teatro em homenagem à mãe. É possível que Virginia Woolf tenha-os conhecido, segundo a pesquisadora, pois há registros de que tenha estado pelo menos uma vez neste teatro, para assistir uma apresentação (HOLROYD apud SWENSON, 2017, p. 188).

²⁷ Tradução livre ao português do título original, em inglês.

O restante da trama gira em torno do desejo de Julia Margaret Cameron e seu marido de saírem de Freshwater, algo que ela deseja e que, ao que tudo indica, ele não endossa com vontade. Toda a situação pode ser lida como uma metáfora para o desejo de emancipação das mulheres; fica evidente a sátira aos costumes vitorianos e os desapontamentos de novas reivindicações das mulheres "modernas". Com essas informações, é possível dizer que, embora sua inegável contribuição à literatura, Virginia Woolf também teve proximidade com as artes cênicas, e não apenas isto, mas que o tratamento das personagens femininas de sua peça, assim como o desejo de imortalizar suas inspiradoras reais, refletem a preocupação da escritora em colaborar com a emancipação das mulheres²⁸.

1.5 Segunda Onda do Movimento Feminista e as contribuições francesas.

Convenciona-se a Segunda Onda do Movimento Feminista como o período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980 nos Estados Unidos, embora as bases para tal acontecimento tenham sido firmadas na década anterior, especialmente na França, por intelectuais e teóricas como Simone de Beauvoir - cuja publicação de *O Segundo Sexo*, em 1949, causou verdadeira revolução e é considerada obra fundadora do feminismo contemporâneo.

Com o advento da Segunda Onda, as reflexões feministas expandem para diversas áreas e compreendem um número mais amplo de pautas em relação ao período anterior, em que a conquista do voto era tema central (embora não único). O número de escritoras aumenta consideravelmente; e o número de dramaturgas também. Foi necessário adotar uma abordagem que, longe de compreender toda a complexidade da Segunda Onda Feminista, poderia, ainda assim, canalizar os aspectos mais interessantes para este trabalho. Comentarei as contribuições de duas escritoras francesas para as reflexões feministas, e como elas exploraram temas centrais ao movimento em suas obras teatrais.

²⁸ É possível aprofundar as contribuições de Virginia Woolf para as Artes Cênicas em ROMANO, 2009, especialmente no que diz respeito à sugestão de androginia que a escritora britânica desenvolve em *Um teto todo seu* (explorado pela pesquisadora em formato cênico).

1.5.1 Simone de Beauvoir (1908-1986)

Fig. 5 - Simone de Beauvoir.



Fonte: <<https://www.todamateria.com.br/simone-de-beauvoir/>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

A escritora francesa Simone de Beauvoir costuma ser reconhecida por sua obra teórica, ligada, especialmente, à corrente filosófica existencialista, mas também por seus romances e ensaios; ainda, por sua contribuição ao movimento feminista. Mas pouco conhecida, certamente, é sua aventura dramática, ao que tudo indica única (e sem tradução no Brasil).

Para comentar a peça, cujo texto não foi possível acessar, tomarei emprestado, em especial, as considerações de Judith Jones e Janelle Reinelt no artigo *Simone de Beauvoir Dramaturga: Bocas Inúteis*²⁹ [*Simone de Beauvoir as Dramatist: Les Bouches*

²⁹ Tradução livre ao português. "Bocas" refere-se tanto à parte física do corpo, quanto metaforicamente pode referir-se à "vozes", pois a peça tratará daquelas e daqueles silenciados pela sociedade.

Inúteis] (1983), publicado quando a peça ainda não havia sido traduzida ao inglês³⁰. Para levar a cabo o estudo, as pesquisadoras traduzem os trechos da peça que serão comentados.

No início do artigo, as autoras explicam que o escritor e historiador francês Jean Charles Sismondi comenta em sua obra *Crônicas Italianas* sobre as "bocas inúteis", prática de batalha quando guerreiros dispõe daqueles considerados mais "dispensáveis" na sociedade (mulheres, idosos e crianças) para as posições mais vulneráveis, por exemplo, no caso de uma cidade sitiada. Sugerem que Simone de Beauvoir utiliza do dado para desenvolver a peça (JONES and REINELT, 1983, p. 528).

O curioso para as pesquisadoras é que o texto reflete a preocupação de Simone de Beauvoir com a situação social das mulheres antes mesmo que a autora viesse a desenvolver suas obras mais marcantes sobre o feminismo (a primeira publicação da peça, em francês, é de 1945 - quatro anos antes da publicação de *O Segundo Sexo*, por exemplo). Acreditam que o texto revele imbricamentos entre as perspectivas existencialista e feminista de Simone de Beauvoir. A escritora francesa creditou Jean-Paul Sartre (principal expoente da corrente filosófica existencialista, além de parceiro amoroso - embora não exclusivo - da escritora) por tê-la chamado atenção para a questão das mulheres, disparando nela o desejo de pesquisar o tema profundamente e desenvolver a pesquisa que culminou na publicação de *O Segundo Sexo*. As pesquisadoras insistem que essas questões já eram caras à escritora anteriormente, e demonstram, desde a escolha do tema da peça, e posteriormente com exemplos do texto, que Simone de Beauvoir já estava atenta à situação das mulheres desde muito cedo (JONES and REINELT, 1983, p. 528).

É possível, pelo artigo, compreender em linhas gerais o enredo da peça: há um cerco fictício ocorrendo na cidade de Vaucelles (França), e o local encontra-se com seus recursos praticamente exauridos, posto que nenhum de seus habitantes pode ultrapassar os limites da cidade sitiada. Uma comissão é montada para discutir possíveis

³⁰ Atualmente é possível encontrar traduções para o inglês, com os títulos de *The Useless Mouths* ou *Who Shall Die* ("Quem deve morrer").

soluções. A peça intercala cenas da vida pública (os debates a respeito do que pode ser feito, no qual comparecem apenas os homens adultos) com a vida privada de uma família importante da cidade. A primeira sugestão do conselho para solucionar a crise é expulsar mulheres, idosos e crianças para fora dos muros, e o desenvolvimento do enredo irá explorar a reação desta família diante de tal decisão (homens e mulheres emitem sua opinião a respeito de tal medida). No final esperançoso, os homens da família que tem acesso ao conselho convencem os demais a revogar a decisão (JONES and REINELT, 1983, p. 529).

As pesquisadoras observam que o tratamento das personagens trabalhado por Simone de Beauvoir antecipa aspectos que a escritora explorará posteriormente nas obras teóricas, e apontam alguns paralelos entre duas personagens de *Bocas Inúteis* e exemplos anônimos de *O Segundo Sexo*: "O tratamento de Clarice por de Beauvoir antecipa sua análise da adolescente em *O Segundo Sexo*" (JONES and REINELT, 1983, p. 531, trad. nossa); ainda: "Louis é o trabalhador produtivo descrito por de Beauvoir em *O Segundo Sexo*" (JONES and REINELT, 1983, p. 532, trad. nossa).

Ainda, fica evidente para as pesquisadoras que pontos principais da corrente existencialista estão presentes no texto (por exemplo, a relação entre controle e liberdade; o tema de transcendência do indivíduo, fomentado pela proximidade da morte, entre outros). Ao final da peça, as personagens, ao optarem por não dispor das mulheres, idosos e crianças, mas sim lançarem-se a uma arriscada tentativa de fuga, quebram divisões de gênero estabelecidas anteriormente, bem como limites entre público e privado. As pesquisadoras sublinham que o desfecho da peça é uma demonstração evidente de que, para Simone de Beauvoir, existencialismo e feminismo estão interconectados, pois "não são apenas sistemas compatíveis, mas encadeamentos lógicos" (JONES and REINELT, 1983, p. 533, trad. nossa).

1.5.2 Hélène Cixous (1937-)

Fig. 6 - Hélène Cixous.



Fonte: <<http://criticaltheorylibrary.blogspot.com/2010/12/who-is-helene-cixous.html>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

Hélène Cixous tem papel significativo no desenvolvimento da reflexão sobre gênero e escrita, cujas bases haviam sido plantadas pelas escritoras mencionadas anteriormente (embora não exclusivamente por elas). Também de origem francesa, desenvolveu não apenas obras teóricas, como mais de um texto para teatro. No Brasil, ficou conhecida pela colaboração com a diretora francesa Ariane Mnouchkine na elaboração da dramaturgia do espetáculo *Os naufragos da louca esperança*. A peça do grupo francês Théâtre du Soleil foi apresentada em algumas cidades brasileiras no ano de 2011. Comentarei um artigo de Hélène Cixous intitulado *Rumo ao Mar*³¹ [*Aller à la mer*] (1984), e a peça *Retrato de Dora* [*Portrait of Dora*] (1975). Hélène Cixous também é responsável por cunhar o termo *escrita feminina* [*écriture féminine*], que tem implicações para a área da dramaturgia, conforme comentarei adiante.

³¹ Tradução livre ao português, realizada a partir de uma versão em inglês. Além do título, o artigo completo pode ser encontrado, em livre tradução ao português, no Anexo B desta dissertação.

No artigo *Rumo ao Mar*, pequeno texto de três páginas, Hélène Cixous solicita o direcionamento da crítica feminista ao universo teatral. Lembra quatro personagens femininas marcantes da dramaturgia (Electra, Antígona, Ofélia e Cordélia - as duas primeiras, personagens de tragédias de Sófocles; as duas últimas, personagens Shakespearianas), questionando se haveria outro final para elas a não ser a morte ou o isolamento. Ao observar que a dramaturgia reproduz o sistema patriarcal, pergunta como é possível assistir a uma peça sem oferecer sua cumplicidade ao tratamento destinado às mulheres.

Com ainda mais violência que ficção, o teatro, que é construído de acordo com a fantasia masculina, repete e intensifica o horror da cena de assassinato que reside na origem de todas as produções culturais. É sempre necessário que uma mulher morra para que a peça comece. Somente quando ela desaparece, pode-se abrir a cortina; ela é relegada à repressão, à cova, ao asilo, ao esquecimento e ao silêncio. Quando de fato ela aparece, está condenada, ensimesmada ou aguardando na sala de espera. Ela é amada apenas quando ausente ou abusada, um fantasma ou uma tentação. Apartada de sua subjetividade, "fora de si". É por isso que eu parei de ir ao teatro; era como ir ao meu próprio funeral; ele não produz uma mulher viva ou (e isto não é acidente), seu corpo ou sequer seu inconsciente³² (CIXOUS, 1984, p. 546, trad. nossa).

Prosseguindo a reflexão, adverte que a partir daquele momento irá ao teatro como um gesto político, com uma visão de mudança, em companhia de outras mulheres, com o objetivo de fomentar seus meios de produção e expressão. Realizando um apontamento à encenação, sugere livrar-se de todo aparato de teatralidade, revelando a atriz, seu corpo, no instante real, e de preferência próximo ao público (CIXOUS, 1984, p. 547).

³² "With even more violence than fiction, theatre, wich is built according to the dictates of male fantasy, repeats and intensifies the horror of the murder scene wich is at the origins of all cultural productions. It is always necessary for a woman to die in order for the play to begin. Only when she has disappeared can the curtain go up; she is relegates to repression, to the grave, the asylum, oblivium and silence. When she does make an appearance, she is doomed, ostracized or in a waiting-room. She is loved only when absent or abused, a phantom or a fascinating abyss. Outside and also beside herself. That is why I stopped going to the theatre; it was like going to my own funeral, and it does not produce a living woman or (and this is no accident) her body or even her unconscious".

A partir de tais inquietações, Hélène Cixous experimenta desenvolver uma peça que mais tarde seria referência em estudos feministas voltados para a área teatral. Retrato de Dora [*Portrait of Dora*] (1975) foi, segundo a autora, o primeiro passo em uma longa jornada, mas um passo que precisava ser dado para que a voz de uma mulher "[...] pudesse ser ouvida pela primeira vez" (CIXOUS, 1984, p. 547).

O comentário tem razão de ser. A personagem central da peça, Dora, é inspirada em uma mulher real, a jovem Ida Bauer. A moça foi uma das pacientes do psicanalista austríaco Sigmund Freud, que registrou seu caso em um estudo publicado em 1905, intitulado *Fragmentos da análise de um caso de histeria* [*Fragments of an Analysis of a Case of Hysteria*]. Nele, Freud refere-se à paciente pelo pseudônimo de "Dora", e investiga o principal sintoma demonstrado pela paciente: a afonia.

No enredo da peça, Dora é levada ao consultório do psicanalista pelo pai, após uma crise desencadeada pelo assédio que sofreu por parte de um amigo da família. O texto realiza este percurso épico através de fragmentos não-lineares que apresentam a história como um mosaico, com o diferencial de que, inversamente ao texto de Freud, em cujas páginas Dora não se pronuncia, na peça a personagem adquire posição central e possui diversas falas. As projeções fictícias das falas de Dora não deixam de ser um recurso absolutamente relevante na tentativa de conferir à figura real de Dora uma subjetividade usurpada no parecer original. Ainda, a personagem da peça possui agenciamento: deliberadamente, a moça decide pela alta, e deixa o consultório de Freud, acontecimento que levou o psicanalista a considerar o caso como um fracasso terapêutico.

A peça foi traduzida para o inglês e teve a primeira encenação dirigida pela escritora e diretora teatral franco-argelina Simone Benmussa em 1979, em Londres. Com elenco majoritariamente feminino, era importante para a equipe que a maioria das profissionais envolvidas na produção, montagem e concepção também fossem

mulheres. A encenação foi um marco na história do teatro feminista, e alvo de estudos a partir de então³³.

Foi possível notar até aqui que escritoras importantes para o movimento feminista debruçaram-se, ao menos um vez, sobre o gênero dramático. Estranho ser tão pouco usual referir-se a algumas destas escritoras como dramaturgas. Possivelmente, a falta de tradução da maioria destas obras dificulta o conhecimento de suas aventuras dramatúrgicas.

1.6 Escrita feminina e desdobramentos contemporâneos para pensar a dramaturgia.

Escrita feminina [*Écriture féminine*] é um termo cunhado e explorado por Hélène Cixous em suas obras, sendo a mais representativa delas o manifesto *O riso da Medusa* (1976). Observando a quantidade de livros escritos sobre mulheres pelos homens, a autora faz um convite às mulheres para que escrevam cada vez mais, pois, segundo ela, praticamente tudo ainda está para ser dito sobre as mulheres - dessa vez, por elas mesmas (CIXOUS, 1976, p. 878).

O mito grego de Medusa é revisto em alguns parágrafos deste texto. Na versão original, Medusa, sacerdotisa do templo de Atena, é violada por Poseidon dentro do templo. Atena considera uma afronta e castiga Medusa com uma maldição, transformando-a em um monstro com serpentes no lugar dos cabelos. Ainda, Medusa passa a transformar em pedra todos que a mirem. Afastada do convívio social, posteriormente é decapitada por Perseu. O mito é a escolha de Hélène Cixous para sugerir, no manifesto, a retomada de posse do discurso das mulheres pelas mulheres, que também seria um exercício de linguagem capaz de inscrever a sexualidade feminina, devolvendo a elas um corpo, vida e desejo que lhes fora negado (CIXOUS, 1976, p. 885).

Porém, quando se trata de *escrita feminina*, é preciso escolher cuidadosamente a abordagem. Identificar, por exemplo, características estilísticas próprias da escrita das

³³ As referências para a elaboração deste trecho podem ser encontradas ao final da dissertação, em BENMUSSA, 1979 e FORTE and SUMPTION, 1993.

mulheres seria "um tiro no pé", se considerarmos o que já foi comentado no início do capítulo por Linda Nochlin: inevitavelmente descobriríamos que alguns autores utilizam técnicas literárias semelhantes, enquanto algumas autoras não se enquadrariam nas características levantadas, sejam quais forem.

Por outro lado, não podemos deixar de apontar para a distinção social, cultural e material a que as mulheres foram submetidas, bem como para a estrutura androcêntrica da linguagem (como Virginia Woolf mencionou, todas as formas antigas de literatura já estavam arraigadas e estabelecidas quando as mulheres começaram a escrever - portanto, logicamente, essa estrutura não foi criada por elas, posto que não tinham acesso à escrita). Nesse sentido, não é espantoso perceber que, quando as mulheres passaram a escrever, tanto em relação à organização estrutural, ao encadeamento de ideias quanto, talvez principalmente, em relação ao conteúdo, especialmente no que diz respeito à subjetividade, agenciamento e complexidade das personagens femininas, parecia de certa forma bastante inaugural (o que não significa que escritores não tenham experimentado características semelhantes, tampouco que todas as mulheres fossem "naturalmente" aptas a revelar tais características em sua escrita).

Outras teóricas e pesquisadoras debruçaram-se sobre a questão. A professora portuguesa Isabel Allegro de Magalhães adiciona uma abordagem interessante, que considera as marcas de gênero que os idiomas (latinos, especialmente) gramaticalmente carregam:

Poder-se-á dizer que os textos têm sexo? E se os têm, o que dizer sobre a identidade dos seus autores? Aparentemente, só os autores têm sexo; não os textos. No entanto, se repararmos, os textos são tecidos linguísticos e a matéria da língua - em particular a das línguas latinas, no Ocidente - é toda ela sexuada. Artigos, pronomes, algumas flexões verbais, substantivos concretos e abstratos, adjetivos, são em grande número marcados por um gênero gramatical, possuem uma forma para o feminino e outra para o masculino. É certo que se trata de uma convenção, mas como nasceu, ou quem determinou essa convenção? Não refletirá ela, como constituinte do código simbólico que a língua é, o sexo masculino dominante, desde sempre, em quase todas as sociedades? (MAGALHÃES, 1995, p. 9).

A observação é especialmente relevante para a língua portuguesa, em que a flexão no masculino é utilizada como universal, ou supostamente neutra. Para referir-se a um grupo de pessoas composto de cinco mulheres e um homem, o pronome correto seria "eles". Tal convenção colabora com o apagamento do gênero feminino e evidencia uma relação desigual, que sustenta a escolha de um pronome dominante sobre o outro.

Maria Irene Santos e Ana Luísa Amaral, duas pesquisadoras brasileiras, comentam o estudo da professora portuguesa, direcionando-o para a arte poética; ainda, como referência para pensar a utilização dos termos *feminino(a)* e *feminista*:

Sendo certo que, como diz Isabel Allegro, todos os textos estão "à partida condicionados pela perspectiva masculina presente no interior do código da língua", por outras palavras, que o convencionalmente masculino tem largamente passado, na arte também, pelo 'neutro universal', a identificação do sexo dos textos não pode deixar de ser uma desmistificação. Ora, neste caso, teria de falar-se, não de uma poética feminina, mas de uma poética feminista [...] Uma concepção de literatura atenta à estrutura patriarcal de privilégios e opressões inscrita também no discurso dominante, e sensível aos diversos modos como a desigualdade sexual se projeta nas formas simbólicas do fenómeno poético (SANTOS e AMARAL, 1997, p. 3-4).

Nesta perspectiva, os termos *feminino* e *feminina* poderiam ser enquadrados na problemática apontada por Linda Nochlin, ao pressupor determinadas características que fatalmente não seriam comuns a todas as mulheres. Já o termo *feminista* apontaria para uma abordagem preocupada em evidenciar o ponto de vista das mulheres e/ou outras questões que dizem respeito a elas, motivo pelo qual, acrescido ao que foi dito na Introdução, optou-se por utilizá-lo nesta dissertação.

Ainda, a reflexão das brasileiras, direcionada à poesia, poderia, também, ser direcionada à dramaturgia. Considerando o que foi conversado até aqui, opto por chamar as peças analisadas neste trabalho de dramaturgias *feministas*, em vez de dramaturgias *femininas*. A palavra *feminina* é utilizada nesta dissertação somente nos casos em que é preciso evidenciar que o que está sendo analisado não é masculino (por exemplo, ao citar as personagens *femininas* de uma peça, evidenciando que refiro-me às mulheres presentes no texto, não aos homens).

Nesse sentido, não caberia perguntar o que caracteriza uma dramaturgia feminista. Seria recorrer ao erro de levantar uma lista de características que logo se tornariam "receita de bolo". Mas outras abordagens são possíveis. Por exemplo, reconhecer que as cenas que produzimos fatalmente evidenciam a estrutura patriarcal em que estamos tod@s inseridos, e pensar estratégias de transformação dessa realidade, tanto no que diz respeito ao modelo dramático tradicional³⁴, sedimentado em bases patriarcais, quanto em relação à encenação, aos signos que colocamos em cena e mesmo à organização, produção e distribuição de funções dentro de um grupo de teatro. Estas ações estão no centro do debate feminista direcionado ao teatro e a perspectiva feminista, se disseminada no campo teatral, pode colaborar com a transformação deste cenário.

³⁴ Aqui cabe acrescentar que não foi possível, por conta da finalização desta dissertação coincidir com a quarentena imposta pelo coronavírus em São Paulo, acessar bibliotecas a fim de sanar possíveis dúvidas quanto à terminologias como esta; tampouco foi possível finalizar a dissertação como eu gostaria. Falta algum aprofundamento que especifique e defina o modelo dramático tradicional (aqui assim denominado com referência à base Aristotélica), permitindo ser possível um contraponto mais estruturado ante às propostas feministas disruptivas. Tal análise é uma possibilidade para futura pesquisa. Deixo aqui indicação das teóricas e historiadoras Margareth Rago, Mary Renault, Anne Ubersfeld e Ágnes Heller, sugeridas pela banca examinadora, para complemento da leitura.

2 AS DRAMATURGAS NO BRASIL, ENTRE INVISIBILIDADE E RESISTÊNCIA.

No que diz respeito à história das mulheres, especialmente das mulheres artistas, escritoras e dramaturgas, o contexto brasileiro guarda especificidades; de modo que não seria possível aproximar o panorama internacional ao território nacional. Com o processo de colonização, são raros os registros de mulheres escrevendo qualquer tipo de literatura nos séculos XVI a XVIII, quando o Brasil ocupava a posição de colônia de Portugal. As mulheres alfabetizadas neste período eram imigrantes portuguesas (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 42). O desejo, portanto, de pesquisar dramaturgas e escritoras brasileiras precisa levar tal dado em consideração, e entender que, diferentemente do contexto internacional, os registros iniciam a partir do século XIX.

Não obstante, as brasileiras, especialmente escritoras e artistas, estavam sintonizadas à Primeira e Segunda Ondas do Movimento Feminista estrangeiro, ainda que com um pequeno atraso (devido à velocidade de circulação de informação naquele período); e lograram, à sua maneira, promover avanços em prol das mulheres, muitas vezes utilizando o teatro para colaborar na conquista de tal objetivo.

2.1 Escrevendo para teatro no século XIX.

Neste item apresento três escritoras brasileiras em atividade no século XIX, todas conhecidas por desenvolverem pelo menos um texto teatral e outras, curiosamente, tendo dedicado a maior parte de suas obras a este gênero. A escolha destas mulheres, em detrimento de outras, levou em conta o acesso a pesquisas realizadas com a preocupação em recuperar parte de suas trajetórias e obras; além da relação de tais dramaturgas com o movimento feminista.

Contudo, é preciso considerar que tal escolha, lamentavelmente, deixa de fora outras mulheres cujas trajetórias mereceriam destaque. No intuito de preencher tais lacunas, duas pesquisadoras referenciadas neste item lograram realizar uma lista de nomes de mulheres que produziram peças teatrais em território brasileiro³⁵, com objetivo

³⁵ Acessar SOUTO-MAIOR, 1995, p. 49-70; e RODRIGUES, 2006, p. 50-63.

de fornecer informações básicas para que pesquisas futuras possam ser elaboradas. Deixo como sugestão a leitura atenta de tais listas.

2.1.1 Maria Angélica Ribeiro (1829-1880)

Fig. 7 - Maria Angélica Ribeiro.



Fonte: <<http://mulhereshistoriadobrasilcsc2cp2.blogspot.com/2015/10/maria-angelica-ribeiro-escritora-de.html>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

Maria Angélica Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX (1988) é artigo escrito pela pesquisadora Maria Stella Orsini. O texto sugere que Maria Angélica Ribeiro teria sido a primeira dramaturga brasileira (ORSINI, 1988, p. 75). Tal suposição é subsidiada pelas seguintes informações:

Foram suas as primeiras obras encontradas em número razoável e sobre as quais pode-se afirmar terem sido escritas por uma mulher que realmente percorreu os caminhos da criação teatral. É possível que tenham existido algumas teatrólogas anteriores à aqui analisada; todavia, devem ter sido casos extremamente incomuns e, provavelmente, de

mulheres que se dedicaram a essa atividade não como profissionais, mas como amadoras (ORSINI, 1988, p. 76).

Em relação ao trecho, cabe uma observação no que diz respeito a "profissionais" e "amadoras": a profissionalização da carreira teatral, em termos legais, acontece apenas no século XX; mas a companhia de João Caetano Ribeiro, futuro marido de Maria Angélica Ribeiro, é considerada em alguns estudos como a primeira companhia teatral brasileira (posto que o até então o teatro em solo nacional era realizado pelas missões jesuítas, por membros da igreja ou por companhias estrangeiras)³⁶.

Sobre a biografia de Maria Angélica Ribeiro, o artigo de Maria Stella Orsini traz algumas informações. Nascida em Parati, no estado do Rio de Janeiro, ficou órfã com um ano de idade, sendo então educada por um tutor. Desde cedo alfabetizada, também teve contato com as tarefas destinadas à educação das meninas das classes dominantes (francês, piano e bordado); além do acesso à vida cultural, de modo que sua formação não foi, de maneira alguma, compartilhada pelas mulheres de seu tempo (ORSINI, 1988, p. 77).

Não há dados, no artigo, do encontro de Maria Angélica Ribeiro com João Caetano Ribeiro, nem a idade que teria quando casou-se; mas é certo que tornou-se esposa deste que já era um homem ligado às artes cênicas, especialmente, à cenografia. A pesquisadora afirma que, enquanto parte da vida de Maria Ribeiro Ribeiro adequou-se às expectativas e padrões sociais da época, como o casamento e a maternidade, em outra parte, era bastante ousada. Deduz-se que a proximidade com a vida profissional do marido e sua habilidade com as letras colaboraram para que ela arriscasse escrever as primeiras peças (ORSINI, 1988, p. 77-8).

Mas o mérito de Maria Angélica Ribeiro não está apenas na realização de sua obra dramática; a dramaturga logrou utilizar palavras para denunciar a opressão sofrida pelas mulheres, especialmente no que diz respeito à restrição de suas atividades intelectuais e ao descrédito com que suas obras eram recebidas:

³⁶ Fonte: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-a-profissionalizacao-do-teatro-brasileiro/>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

O que sai de lavra feminina, ou *não presta*, ou é *trabalho de homem*. E nesta última suposição, vai uma ideia oculta e desonesta. E para que compraríamos, nós mulheres, a fama de sermos autoras de trabalhos que não fossem nossos, se com ela nada ganhamos, nem temos possibilidade de obter lugar ou emprego pelos nossos méritos literários? Valem-nos eles de coisa alguma? (RIBEIRO apud ORSINI, 1988, p. 78).

Dentre as dramaturgas apresentadas neste item, Maria Angélica Ribeiro é, provavelmente, aquela cuja obra dramática é mais extensa. Escreveu por volta de vinte peças, embora muitas não estejam acessíveis. Maria Stella Orsini faz um levantamento dos títulos de dramas e comédias, escritos entre 1856 e 1879: *Guite ou a feiticeira dos desfiladeiros negros*; *Paulina*; *A aventureira de Vaucloix*; *O anjo sem asas*; *D. Sancho em Silves*; *As luvas de pelica*; *Gabriela*; *Cancros Sociais*; *Cenas da vida artística*; *Um dia na opulência*; *Ressurreição do primo Basílio*; *A cesta da tia Pulquéria*; *O poder do ouro*; *Cancros domésticos*; *Opinião pública*; *Os anjos do sacrifício*; *As proezas do Firmino*; *Ouro, ciência, poesia e arte* e *Deus, pátria e honra* (ORSINI, 1988, p. 78-9). Tal lista é um fenômeno admirável, diante das circunstâncias oferecidas às mulheres do século XIX.

Das peças listadas, confirma-se que três delas - *Gabriela*, *Cancros Sociais* e *Opinião Pública* - foram encenadas no Rio de Janeiro pouco depois de finalizadas. Ao que tudo indica, apenas *Cancros Sociais* foi publicada, estando o texto acessível à pesquisadora. Nesta peça, a dramaturga junta sua voz à dos escritores que se pronunciavam contra a escravidão. No entanto, o faz de uma maneira singular, discutindo a exploração do homem branco sobre a escrava negra. Não foi a primeira vez que o tema surgiu no debate público, mas provavelmente foi a primeira realizada pelas mãos de uma mulher (ORSINI, 1988, p. 80).

No enredo, descrito pela pesquisadora, tem-se uma família constituída de Eugênio, sua esposa Paulina e a filha do casal, Olympia. Por ocasião do décimo sexto aniversário da filha, o pai presenteia a garota com uma escrava chamada Martha. A trama prossegue até descobrir-se que a escrava é mãe de Eugênio, o qual desconhecia seus progenitores. Martha havia sido abusada por um homem branco, que havia lhe prometido casamento e posteriormente abandonou-a (ORSINI, 1988, p. 81).

Fortemente centrada nas questões da maternidade e da escravatura, a autora faz uma defesa das crianças nascidas das relações entre homens brancos e escravas, posto que na sociedade da época essas pessoas sofriam imenso preconceito: "Se nasceste escravo, não deixas por isso de ser honrado! Não é a condição que desonra o homem, são os seus próprios atos!" (RIBEIRO apud ORSINI, 1988, p. 81).

Maria Angélica Ribeiro faleceu aos 50 anos de idade, deixando uma contribuição significativa para a dramaturgia brasileira (ORSINI, 1988, p. 79).

2.1.2 Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913)

Fig. 8 - Josephina Álvares de Azevedo.



Fonte: <http://amoreternopodeacontecer.blogspot.com/2010/03/personalidade-frente-da-sua-epoca_3323.html>. Acesso em: 30 mar. 2020.

As informações sobre Josephina Álvares de Azevedo foram acessadas principalmente na dissertação da professora Valéria Andrade Souto-Maior, *O florete e a máscara: Josephina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* (1995). Neste trabalho, a pesquisadora recupera o nome de cinquenta e quatro mulheres que

escreveram para teatro no Brasil do período, mais tarde centrando a pesquisa em Josephina Álvares de Azevedo e sua única obra dramática, *O voto feminino* (1890).

Na introdução do trabalho, a pesquisadora explica a decisão de focar o estudo em Josephina Álvares de Azevedo: como jornalista, foi bastante conhecida por divulgar artigos sobre a emancipação feminina, dos quais muitos estavam acessíveis para pesquisa. Ainda, seu texto dramático, apesar de única expressão deste gênero no conjunto de obras da autora, teve importância fundamental no debate público à época em que foi encenado. Soma-se o fato de o texto também estar acessível, permitindo que a pesquisadora o anexasse à dissertação.

Antes de relatar a biografia de Josephina Álvares de Azevedo, a pesquisadora expõe o contexto das brasileiras vivendo no século XIX: o analfabetismo era condição entre as mulheres, sendo que a primeira legislação relativa à educação delas data de 1827; ainda assim, restringia sua presença à escola primária (o ensino superior só seria permitido a elas em 1879) (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 14-5).

No que diz respeito à atividade profissional, no teatro uma ordem de D. Maria I imperava desde 1780, proibindo a presença de mulheres nos palcos. Enquanto público, sua presença ficava restrita aos camarotes, realidade que perduraria por pelo menos um século (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 15-23). Embora no teatro popular existissem intérpretes, essas não eram alfabetizadas; e as mulheres aristocratas, com maior acesso à educação, estavam restritas ao espaço privado. É evidente, neste cenário, que a interdição das mulheres em relação ao espaço público; ainda, a restrição que tinham para acessar as apresentações de teatro; e o baixo nível de letramento da maioria, desencadeia que aquelas que lograram desenvolver habilidades como escritoras dedicaram-se, majoritariamente, a gêneros que não o dramático.

É o caso de Josephina Álvares de Azevedo. Pouco se sabe sobre sua infância e instrução educacional; tampouco se foi casada - embora seja possível deduzir que sim, pois considera-se que tenha tido dois filhos. A data de seu falecimento aponta para os anos 1905 ou 1913, sendo o último mais aceito. Seu sobrenome também foi motivo de dúvidas, em relação ao parentesco que a unia ao poeta Manoel Antônio Álvares de

Azevedo. A defesa de Valéria Souto-Maior, a partir de estudos nos documentos e registros oficiais, é que Josephina era meia-irmã do poeta (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 73-4).

Nascida em Recife, veio depois a residir no Rio de Janeiro. Sintonizada com a Primeira Onda Feminista em territórios estrangeiros, colaborou com o avanço das pautas no Brasil. Foi fundadora, diretora e redatora de importante jornal direcionado às mulheres na segunda metade do século XIX: *A Família*³⁷. Ela encarava o impresso como meio de instrução às mulheres, de forma a elevar seus conhecimentos em relação ao que lhes era oferecido nas escolas primárias, habilidades que basicamente as preparavam para o cuidado do lar, e que considerava "uma espécie de polimento de espada que não se destina a ferir, senão a brilhar ingloriamente" (AZEVEDO apud SOUTO-MAIOR, 1995, p. 82).

As colaboradoras do jornal compartilhavam dos objetivos de sua fundadora. Eram escritoras, jornalistas e educadoras que enviavam suas matérias de outros estados e, inclusive, outros países. Uma rede de mulheres comprometidas com a divulgação das pautas feministas e dos avanços conquistados em outras terras, fazendo d'A *Família* "[...] uma espécie de caixa de ressonância do movimento feminista brasileiro" (SOARES apud SOUTO-MAIOR, 1995, p. 86). Mas não foi sem resistência que lograram tal feito, e as colaboradoras do jornal recebiam muitas críticas, inclusive de mulheres:

A missão que tomamos sobre nossos ombros é mais que árdua, é espinhosa. Muitas senhoras temos encontrado, que nos dizem ser o jornal de modas, o verdadeiro jornal da família!... Nessas ocasiões (confessamos), temos vergonha de sermos [sic] mulher!... Não enfraqueceremos contudo, e iremos demonstrando sempre à luz da ciência, que a mulher ignorante não pode ser feliz [...] (AZEVEDO apud SOUTO-MAIOR, 1995, p. 88-9).

³⁷ A imprensa foi importante meio de divulgação para as pautas feministas naquele período, e ainda durante o próximo século. Além de *A Família*, a pesquisadora também cita *O Sexo Feminino*, de D. Francisca Senhorinha da Motta Diniz. Poderíamos acrescentar nesta lista o *Nós, Mulheres* e o *Brasil, Mulher*; todos impressos com objetivos semelhantes.

A transição dos governos Imperial para Republicano foi um momento significativo para a história do país, algo que não poderia deixar de ser abordado no jornal. As autoras, especialmente sua diretora, encontraram no evento a oportunidade perfeita para questionar o lugar que estava sendo pensado para as mulheres ocuparem na nova sociedade. Era o gatilho para fomentar a campanha sufragista, pedindo que as mulheres tivessem o direito de eleger e serem eleitas no novo regime.

[...] À mulher como ao homem deve competir a faculdade de preponderar na representação da sua pátria. Queremos o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições. Ou estaremos fora do regime das leis criadas pelos homens, ou teremos também o direito de legislar para todas. Fora disso, a igualdade é uma utopia, senão um sarcasmo atirado a todas nós (AZEVEDO apud SOUTO-MAIOR, 1995, p. 96).

O sufrágio foi principal tema de luta para Josephina Álvares Azevedo, e as páginas do jornal eram, edição após edição, preenchidas com apelos à causa, que a escritora entendia poder ser atingido com a instrução das mulheres, campanha principal do jornal.

[...] O direito do voto é um direito de escolha; e todos que possuem o necessário critério de escolha devem possuir o direito de voto [...] A primeira condição essencial de emancipação das pessoas é a instrução [...] Mulher instruída é mulher emancipada. Instruí-la porém e conservá-la atada a todas as peias da ignorância, da superstição e da inferioridade social é absurdo preconceito que não pode senão produzir males sociais (AZEVEDO apud SOUTO-MAIOR, 1995, p. 97).

Antenada aos acontecimentos sociais da época, manifestava-se com fervor em relação às decisões públicas das quais discordava. Em 1890, o então Ministro dos Correios e Instrução, Benjamin Constant, assina um decreto proibindo a entrada de mulheres nas escolas de nível superior, revogando permissão concedida anos antes (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 98). No mesmo ano o ministério emite um parecer negando a extensão do direito ao voto às mulheres. É em resposta a este parecer que Josephina Álvares de Azevedo escreve sua única obra dramática: *O voto feminino* (1890). Desenvolvida rapidamente, para que pudesse ser encenada naquele mesmo ano, a

autora considera que faltou o capricho e profundidade que tal assunto demandava, devido à urgência da produção. Ainda assim, o texto e a encenação tornaram-se um marco na luta do movimento sufragista brasileiro (SOUTO-MAIOR, 1995, p.105).

A peça tem enredo simples: no tempo que antecede o jantar em uma residência, três casais discutem a pauta do direito feminino ao voto, enquanto aguardam o posicionamento de um ministro que se pronunciaria sobre o assunto. As mulheres - a dona da casa, sua filha e uma trabalhadora doméstica. Os homens, pares românticos das respectivas mulheres, mostram-se contrários. A introdução de uma sétima personagem é estratégica para o desfecho da peça: o doutor, amigo da família, é um homem culto e favorável à causa, servindo como "mediador" para a plateia menos instruída (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 130-32).

O desfecho apresenta uma derrota momentânea para as mulheres, pois tem-se a notícia de que o parecer não foi favorável à causa do voto feminino. Toda a situação espelha o acontecimento real: o parecer que havia sido rebatido por Josephina Álvares de Azevedo meses antes, no jornal. Um trecho parecer original é incluído *ipsis litteris* na peça. Ainda assim, as mulheres não desanimam, aguardando a aprovação da lei no Congresso Constituinte. Desse modo, a peça finaliza com uma mensagem de ânimo e esperança (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 105).

O *voto feminino* foi publicado em forma de folhetim nas edições do jornal e, três meses após a encenação no Rio de Janeiro, a autora enviou o manuscrito às suas correspondentes francesas, juntamente com autorização para a tradução do texto e sua encenação em Paris. Essa atitude revela o quão sintonizadas as sufragistas brasileiras estavam em relação ao movimento na Europa. Apesar dos inúmeros esforços de Josephina Álvares de Azevedo, entretanto, ela não veria em vida seu sonho realizado: faleceu, ao que tudo indica, em 1913, quase vinte anos antes de a lei que garante o voto feminino ser aprovada (SOUTO-MAIOR, 1995, p. 175-77).

2.1.3 Maria Eugênia Celso (1886-1963)

Fig. 9 - Maria Eugênia Celso.



Fonte: <<https://tokdehistoria.com.br/tag/maria-eugenia-celso/>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Para comentar vida e obra da última dramaturga analisada nesta seção, recorri à dissertação de 2015 desenvolvida por Carla Bispo de Azevedo, *Maria Eugenia Celso: Entre o impresso feminino, a casa e o espaço público (1920-1941)*. Embora mais direcionada às obras de outros gêneros da autora, o trabalho é fonte de dados no que diz respeito à sua vida e militância; ainda, comenta brevemente sua aventura dramática.

Nascida em São João Del Rey, Minas Gerais, em 1886, era filha do Conde Affonso Celso e neta do Visconde de Ouro Preto. A família, com forte prestígio político e intelectual, e a carreira do pai, participante da Academia Brasileira de Letras e presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, colaboraram para seu ingresso no meio educacional. Mais tarde, ficou conhecida em diversos estados do Brasil por suas colaborações intelectuais e militância a favor das mulheres (AZEVEDO, 2015, p. 12-25).

Passou a residir no Rio de Janeiro por volta de 1908 e, em 1917, casou-se com Adolpho Carneiro de Mendonça. Também foi mãe, embora os dados sobre sua privada sejam raros. Na década de 1920, surgem colaborações suas em diversos jornais e revistas, com destaque para o *Jornal do Brasil*, a revista *Fon-fon* e a *Revista da Semana* (AZEVEDO, 2015). A pesquisadora analisa mais cuidadosamente a participação de Maria Eugênia Celso na coluna *Página de Eva*³⁸ e na publicação *Diário de Ana Lúcia*³⁹. Também comenta algumas correspondências entre a autora e os escritores Monteiro Lobato e José Olympio, escritores que publicariam algumas obras da autora em suas editoras.

No que diz respeito à sua aventura dramática, a pesquisadora informa que Maria Eugênia Celso:

Produziu três peças: *Amores de Abat-jour*, ato em uma cena, representada no Teatro Municipal de São Paulo a 20 de novembro de 1925 e no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, de 16 a 23 de outubro de 1926; *O Segredo das Asas*, ato em duas cenas, de que não se tem notícias de ter sido encenada; e, finalmente, *Por Causa D'Ella*, peça em dois atos, representada no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, de 3 a 10 de agosto de 1927. Peças reunidas em livro em 1931 sob o título de *Ruflos de Asas* (AZEVEDO, 2015, p. 28).

A peça *Amores de Abat-jour*, única cujo enredo é citado, trata-se de:

[...] diálogo entre um Abat-jour, uma Almofada, uma bonequinha e um Retrato de mulher que se encontram na sala de visitas de uma casa refinada num final de tarde. A peça focaliza o tema do amor. O ponto culminante acontece no momento em que a dama do retrato interfere na discussão para explicar que as mulheres têm alma. A ideia básica é que a beleza da mulher está na alma, mas que esta só pode ser captada por homens enamorados (BEZERRA apud AZEVEDO, 2015, p. 28).

³⁸ Coluna da *Revista da Semana*, cuja autoria era compartilhada com Rosalina Coelho Lisboa.

³⁹ Impresso publicado em 1941 pela editora José Olympio.

Merece destaque, ainda, sua atuação em favor das mulheres. Maria Eugênia Celso foi integrante da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, entidade civil fundada em 1922 por Bertha Lutz⁴⁰. A autora foi vice-presidente desta organização, cuja principal luta era o sufrágio feminino. Suas ações durante a Primeira Onda Feminista são mais conhecidas: escreveu o hino da Federação, em 1922, juntamente com a compositora Joanidia Sodré; organizou conferência no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (presidido por seu pai, Afonso Celso), no qual proferiu a palestra *O espírito e o heroísmo da mulher brasileira*, em 1928; foi indicada a representar o país no II Congresso Internacional Feminista em 1931; e, no mesmo ano, proferiu na Rádio Sociedade um discurso intitulado *Cinco Minutos de Feminismo* (AZEVEDO, 2015, p. 30-123).

A Federação foi a entidade nacional mais expressiva no que diz respeito à colaboração para obtenção da extensão do direito ao voto às mulheres. Devido à incansável atuação de suas representantes e à repercussão de seus escritos na imprensa, somados aos esforços das militantes anteriores, o presidente Getúlio Vargas sanciona, em 1932, o novo Código Eleitoral, que estabelece o direito ao voto a todos os cidadãos acima de 21 anos, independente do sexo (AZEVEDO, 2015, p. 123-24). Das três escritoras citadas neste item, apenas Maria Eugenia Celso estava viva. Contudo, a autora tinha clareza de que o voto não era a única conquista necessária à emancipação das mulheres. No discurso de abertura do III Congresso Nacional Feminista, em 1936, a autora anuncia:

[...] graças à dilligencia infatigável da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, são incluídas varias emendas propostas por Bertha Lutz nas sugestões ao Ante-Projecto constitucional, concernente todas as questões femininas de mais premência: exercícios de cargo publico sem distincção de sexo ou de estado civil, licença remunerada para fins de maternidade, prohibição de differença de salário por motivo de sexo, escolha feminina preferencial em assumptos referentes às assistências, infância, trabalho da mulher, etc [...] Na realidade, o feminismo só venceu no Brasil, até agora,

⁴⁰ Cientista, ativista e escritora brasileira, figura de destaque para o movimento sufragista nacional. Mais sobre ela em AZEVEDO, 2015, p. 104-07.

a primeira de suas batalhas, a do direito de voto [...] o voto porém é apenas um instrumento. É o caminho aberto e nunca os objetivos de um programma. A Constituição reconheceu à mulher, ao lado do direito politico, uma capacidade civil de que ella fará uso. Cumpre defini-la em novas conquistas [...] (CELSO apud AZEVEDO, 2015, p. 128).

Ainda, no mesmo discurso, faz uma defesa extremamente lúcida do movimento feminista e de suas atuantes:

[...] mesmo aquellas que usufruindo os privilégios que ele lhes proporcionou tem até hoje a incongruência de se declararem ante feministas, nada se foi obtido senão mercê do trabalho pertinaz das feministas militantes, no desinteressado afan de servir e garantir a collectividade feminina [...] ainda há muita gente que lhe ignora os princípios, desvirtuando-lhe o espirito, interpreta-lhe mal a actuação. Urge, portanto explicarlo mais intensamente, provar o que tem de elevado, de dignificador e de humano (CELSO apud AZEVEDO, 2015, p. 128).

A autora faleceu em 1963, deixando contribuições significativas às áreas jornalística, educacional e cultural brasileiras. Seu teatro, contudo, ainda está por ser melhor estudado; em especial, nos aspectos da relação entre texto e encenação.

2.2 Dramaturgia e Feminismo no século XX.

Comentarei apenas duas dramaturgas nascidas no início do século XX, dando continuidade ao desenho do chão histórico aqui pretendido, por meio de figuras destacadas. Após este momento, dada a amplitude do número de mulheres escrevendo para teatro nos registros, a abordagem sofrerá mudanças; passarei a comentar grupos de dramaturgas, ações coletivas, presença das mesmas em premiações etc., (não mais trajetórias individuais), a fim de direcionar a pesquisa para a análise dos três textos contemporâneos nos quais este trabalho culmina.

2.2.1 Maria Jacintha (1906-1994)

Fig. 10 - Maria Jacintha Trovão da Costa Campos.



Fonte: <<https://www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=2922&equ=solar>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Maria Jacintha Trovão da Costa Campos é figura que merece destaque por sua contribuição ao teatro - e à dramaturgia - nacionais. Foi crítica, ensaísta, tradutora, diretora teatral e dramaturga, e uma participante ativa do movimento de modernização do teatro brasileiro⁴¹.

Antes de iniciar experiências autorais, já era conhecida intelectual de Niterói (RJ), professora do Liceu daquela cidade, ministrando aulas de francês e de literatura. Traduziu peças do francês e do russo, incluindo *Estado de Sítio*, de Albert Camus, e *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, a última garantindo-lhe uma medalha do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Investiu o conhecimento oriundo das traduções para desenvolver peças autorais, muitas escritas no formato de rádio-teatro; as mesmas foram ao ar pela Rádio Nacional. Foi intensa colaboradora em revistas e periódicos, aparecendo como

⁴¹ Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359435/maria-jacintha>>.

fundadora e diretora da revista *Esfera*, juntamente com Silvia Leon Chalreo e Áureo Otoni de Mendonça, escrevendo também críticas teatrais⁴².

Seu nome aparece com maior destaque para as artes cênicas em 1940, ao assumir a direção do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), quando seu então diretor, Paschoal Carlos Magno, havia viajado à Inglaterra. Permaneceu dois anos na direção do TEB, encenando espetáculos onde atores e atrizes, dentre eles Cacilda Becker, iniciaram suas carreiras. Mais tarde, aproximou-se de Dulcina de Moraes, fundando, em 1947, junto a ela e Odilon Azevedo, o Teatro de Arte do Rio de Janeiro. Ressurge, anos depois, como fundadora do Teatro Fluminense de Arte. Suas peças foram encenadas por essas e outras companhias durante a vida da autora⁴³.

A pesquisadora Marise Rodrigues recupera parte da trajetória de Maria Jacintha em *Ressonâncias & Memórias: Maria Jacintha, dramaturga brasileira do século XX - história de uma pesquisa* (2006). Na tese, narra o processo de organização e catalogação do acervo da dramaturga e sua transferência para a Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ). Ainda, descreve o conteúdo do acervo em categorias; traça o perfil biográfico de Maria Jacintha e analisa, cuidadosamente, duas de suas peças: *O gosto da vida* (1937) e *Um não sei quê que nasce não sei onde* (1968). O primeiro, texto de estreia de Maria Jacintha, recebeu o 1º Prêmio de Teatro da Academia Brasileira de Letras (ABL), e o segundo, marcou seu retorno à escrita dramática, após um longo período de produções de outros gêneros. A pesquisa cita ainda as peças *A doutora Magda* (1937), *Conflito* (1939/1942), *Convite à vida* (1944/1969), *Já é manhã no mar* (1947/1968) e *Intermezzo da imortal esperança* (1973) (RODRIGUES, 2006).

Marise Rodrigues narra a prisão de Maria Jacintha durante a ditadura civil-militar brasileira, juntamente com seis outras mulheres, no ano do Golpe (1964). A dramaturga permaneceu um mês detida no quartel da Polícia Militar de Niterói e teve suas peças censuradas, no Brasil e em Portugal. Maria Jacintha precisou requerer, mais de uma vez, a certidão de "nada consta" às suas obras (RODRIGUES, 2006, p. 86-7). A peça *Um não*

⁴² Idem.

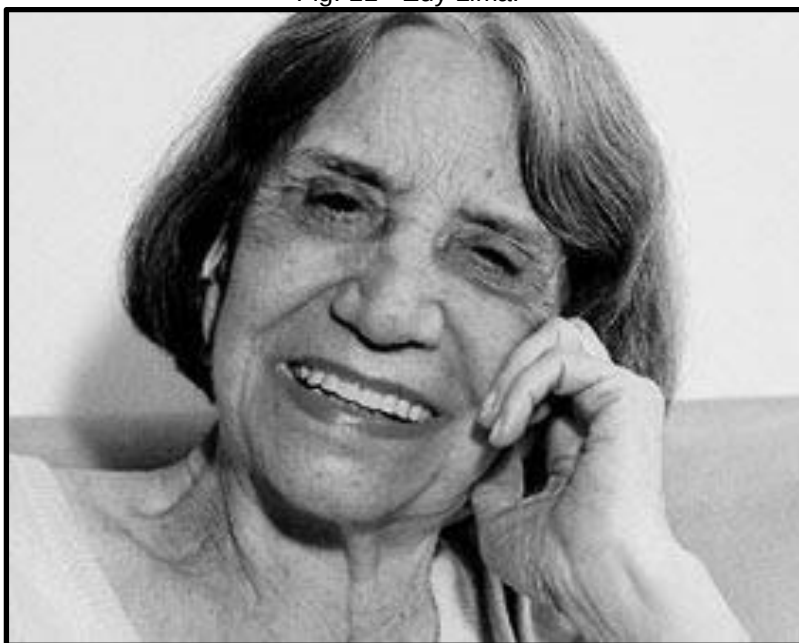
⁴³ Ibidem.

sei quê que nasce não sei onde (1968) é descrita como uma ficcionalização sobre o período em que a autora passou na prisão, relacionando personagens, cenário e ações com o acontecimento real (RODRIGUES, 2006, p. 141-59).

Maria Jacintha faleceu aos 87 anos. Para a pesquisadora, sua obra, especialmente a peça *Um não sei quê que nasce não sei onde*, apresenta um caráter duplamente político: no tratamento de questões caras às mulheres, e no posicionamento contra a ditadura. Lamenta seu nome não figurar em antologias das peças produzidas por mulheres na década de 1960, e atribui essa lacuna ao fato de a peça ter sido publicada, mas impedida de ser encenada (RODRIGUES, 2006, p. 151-61). De fato, todas as dramaturgas deste período produziram suas peças em uma relação tensa e constante com a ditadura civil-militar, entre a perseguição e a censura. Os textos evidenciam, ainda que nem sempre de maneira explícita, parte desse enfrentamento.

2.2.2 Edy Lima (1924-)

Fig. 11 - Edy Lima.



Fonte: <<https://barquinhabiblogando.wordpress.com/2015/02/12/edy-lima-uma-autobiografia/>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

Edy Lima é mais conhecida por sua carreira jornalística e livros escritos em gêneros que não o dramático. Mas, para interesse desta pesquisa, gostaria de comentar

uma experiência significativa da autora gaúcha com o texto voltado para a cena: trata-se da peça *A farsa da esposa perfeita* (1959).

A começar pelo título, tem-se a sugestão de dois pontos importantes: o primeiro indica que a peça pertence ao gênero farsesco, ou seja, inspirado na comédia de costumes; mas "farsa" também pode significar ação ou comportamento ardiloso, mentira, engano. Temos que o título sugere que uma "esposa perfeita" não existe; ou, pelo menos, que a ideia de esposa perfeita será posta em xeque no decorrer da peça.

A historiadora Valquíria Gonsales comenta o enredo da peça no artigo *A outra face da moeda: Uma análise da peça teatral A farsa da esposa perfeita* (2010): Olalia, personagem central da peça, ao descobrir que o marido encontra-se com uma grande dívida, envolve-se em uma rede de intrigas, iniciada com objetivo de auxiliar o marido a quitar seus débitos, mas que termina por aproximá-la de outros dois homens com quem ela acaba por trair o marido (GONSALES, 2010).

Há uma crítica, segundo a autora do artigo, à figura da "prenda", como era chamada, na tradição gaúcha, a mulher preparada para o casamento e os deveres do lar (GONSALES, 2010). A princípio Olalia não só enquadra-se no estereótipo, como o motivo que a leva à rede de intrigas poderia ser considerado "nobre". A quebra deste paradigma evidencia para o público a ilusão que a aposta em tal costume está amparada, além de conferir humanidade à Olalia.

Porém, o mérito de Edy Lima está na construção de um desfecho ainda mais interessante. Embora durante toda a peça o foco tenha sido a traição realizada por Olalia, o que poderia levar a uma vexação da figura feminina por parte de um público conservador, no desfecho descobre-se que o marido de Olalia, Sirvano, tinha uma relação com a curandeira da cidade (GONSALES, 2010). Tal inversão equilibra a balança entre as personagens femininas e masculinas, além de criticar o casamento mantido por aparências e transmitir a mensagem de que ao homem as traições são facilmente perdoadas, quando não encorajadas; cabendo à mulher na mesma condição o escárnio e perseguição social.

A peça, escrita em 1958, foi encenada pelo Teatro de Arena, em São Paulo, em 1959, com direção de Augusto Boal. A esta altura, a gaúcha Edy Lima já havia se estabelecido na capital paulista. Suas obras mais conhecidas são livros para o público infantil e infanto-juvenil. Além de *A farsa da esposa perfeita*, Edy Lima também é conhecida, no teatro, por ter realizado a adaptação da obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, para os palcos. A peça foi interpretada por Ruth de Souza no Teatro Bela Vista, em São Paulo, em 1961. *A farsa da esposa perfeita* é o único texto escrito por uma mulher que constou do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena⁴⁴, realizado entre 1958 e 1961, com o intuito de estudar obras importantes da dramaturgia nacional.

2.2.3 A "explosão" de 1969

A palavra entre aspas no subtítulo, "explosão", trata-se de termo utilizado para caracterizar a profusão de textos teatrais escritos por dramaturgas no ano de 1969, no Brasil; tal denominação foi utilizada por Elza Cunha de Vincenzo, no estudo *Um teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992). Investigando a dramaturgia produzida por mulheres a partir da década de 1960, a pesquisadora observa que as dramaturgas passam a constituir um conjunto de nomes, e não mais exemplos isolados; interessa-lhe investigar como aconteceu tal fenômeno e que bases o sustentavam.

De fato, a dramaturgia vinha sofrendo uma renovação oriunda de transformações na campo teatral desde a década anterior; tal mudança foi nomeada pelo crítico e pesquisador Sábato Magaldi de *Nova Dramaturgia*. Elza Cunha de Vincenzo procura analisar a colaboração das mulheres em tal transformação, "questionando os aspectos particulares que a ela trouxe a participação feminina" (VINCENZO, 1992, p. XX).

Denunciando uma certa "cegueira de gênero" de Sábato Magaldi ao analisar a *Nova Dramaturgia*, a autora evidencia que as discussões da Segunda Onda Feminista

⁴⁴ Mais em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

sobre a condição das mulheres despontam nos textos produzidos pelas autoras neste período, alcançando o debate público (exemplo do caráter político da discussão). Para a autora, é possível associar o levante da "dramaturgia feminina", como nomeia no livro, à força com que o movimento feminista retorna ao Brasil na década de 1960, "[...] manifestações distintas, mas associáveis, de um mesmo e amplo movimento mundial" (VINCENZO, 1992, p. XV). A partir desse ponto de vista, as dramaturgas e o feminismo foram colaborações imprescindíveis para a renovação da dramaturgia nacional, e seria um erro analisar o fenômeno da *Nova Dramaturgia* sem considerar a mudança no cenário das mulheres brasileiras.

A pesquisadora acrescenta uma crítica ao posicionamento de que os textos produzidos pelas mulheres do período seriam "pouco políticos". Tal afirmação ampara-se em uma comparação equivocada entre os textos das dramaturgas e aqueles produzidos pelo dramaturgos da década anterior (de grupos como o Arena ou Oficina, comprometidos com o que se convencionava chamar de "teatro político"); ainda, que tal observação ignora o caráter político que a discussão de gênero carrega em seu âmago, ainda que a cena aconteça no ambiente privado (não é à toa que "O privado é político" torna-se um dos lemas da Segunda Onda Feminista).

[...] se trata aí, mais uma vez, de um teatro de cunho político, embora diverso do que vinha sendo feito anteriormente, não só no tocante à forma dramática adotada, como ao processo de produção teatral. Político, se por político se pode também entender um teatro que, utilizando-se de uma forma próxima do tradicional, ainda assim põe em questão a condição existencial dos indivíduos que integram determinada sociedade, salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque em tais os transformou o conjunto do sistema e o regime político em que vivem. Desse ponto de vista, a dramaturgia de um José Vicente, de um Antonio Bivar, tanto quanto a de Leilah Assumpção ou a de Consuelo de Castro, constitui uma resposta tão adequadamente política ao momento histórico quanto a do Arena ou do Oficina (VINCENZO, 1992, p. 12).

Outro dado importante que a pesquisadora fornece é que 1969 é o ano que sucede a instauração do Ato Institucional Número 5 (AI-5), decreto assinado por ditadura

civil-militar brasileira que configurou um endurecimento da censura instaurada anteriormente. Autoras e autores precisavam driblar conteúdos que sugerissem qualquer tipo de posição política, o que de certa forma influenciou o tratamento de assuntos e personagens nos textos do período. Nem por isso, de acordo com a pesquisadora, devemos considerar tais obras como despolitizadas.

Adiante na pesquisa, após elucidar as bases que sustentaram a profusão das dramaturgas no ano de 1969, Elza Cunha de Vincenzo analisa diversas obras das dramaturgas selecionadas. Em seguida, observa que nem todas apresentavam-se como feministas, embora reconhecessem com maior ou menor grau a proximidade de suas obras com as pautas do movimento. Mas isso não impede que o conjunto seja visto dessa maneira, insiste a pesquisadora:

[...] independentemente do fato de haver ou não da parte das autoras algum propósito consciente, seria difícil negar o *caráter feminista* de que se reveste o fenômeno como um todo, seja quanto às possibilidades de seu surgimento, seja quanto ao essencial no sentido de sua existência (VINCENZO, 1992, p. 278).

A autora reitera que é indissociável a proliferação de dramaturgas daquele período com o advento da Segunda Onda do Movimento Feminista em território nacional:

[...] podemos perceber que um tipo de manifestação de mulheres, como a que ocorreu na dramaturgia brasileira, surge e se desenvolve necessariamente sob o influxo de ou vinculado a um fenômeno mais amplo e abrangente como o movimento feminista, um movimento que é, por outro lado - e por sua própria natureza - *extraordinariamente apto a infiltrar-se sutilmente, ainda que tal fato nem sempre seja visível para os envolvidos no processo* (VINCENZO, 1992, p. 280).

Se um dos objetivos do movimento feminista durante a Segunda Onda era, justamente, garantir ampliação de espaços sociais para a atuação das mulheres, fossem elas simpáticas à alcunha de feministas ou não, o conjunto de mulheres que logra desenvolver seus textos nesse período representam a luta e as conquistas da ação feminista, ainda que não vissem desta maneira (VINCENZO, 1992, p. 280).

Outra análise das obras produzidas por dramaturgas do período é a tese de Ana Lúcia Vieira de Andrade, *Margem e Centro: A dramaturgia de Leilah Assunção*, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião (2006). Partindo da ideia de marginalidade e centralidade como posições ocupadas por autores e autoras no que diz respeito à inclusão no cânone teatral, Ana Lúcia Andrade analisa a obra das três dramaturgas em destaque no título, refletindo sobre a participação do mercado e da crítica na seleção de textos a ocupar lugar de destaque num dado cenário cultural, bem como os processos que suportam a exclusão de outros e, ainda, a particularidade das produções das mulheres em tal processo.

Para analisar tal fenômeno de marginalidade e centralidade, é preciso olhar tanto a recepção da crítica quanto a recepção do público, pois ambas estão interligadas de maneira complexa: "[...] em alguns casos, o sucesso de bilheteria alcançado por um texto acaba despertando o interesse do crítico/historiador, exigindo uma nova orientação acerca da direção do cânone" (ANDRADE, 2006, p. X). O que a pesquisadora observa é que, no caso das dramaturgas e de textos que tratam da condição social das mulheres, a carga de antipatia que grande parte da crítica (em sua maioria composta por homens brancos) carrega em relação ao movimento feminista influencia o insucesso das obras. Por outro lado, muitas vezes o sucesso inesperado de bilheteria em determinada peça obriga críticos e historiadores a reverem critérios e posicionamentos (ANDRADE, 2006, p. XIX).

Para a autora, a crítica teatral entre os anos de 1969 e 1990 era desfavorável à temática feminista, e as práticas centrais ou discursos predominantes possuíam um bom controle do mercado teatral brasileiro. Desse modo, a "margem" se configura não apenas por obras ousadas em termos formais e estéticos, mas principalmente por espectros temáticos - nesse caso, as que apresentam uma posição contrária aos valores da sociedade capitalista e patriarcal -, sob acusação de que o interesse do tema era restrito (ANDRADE, 2006, p. XXII-XXIV).

Nesse contexto, algumas autoras, cujos conteúdos e temáticas pareciam mais "sutis", encontrariam maior sucesso e reconhecimento dentro do cânone da época,

enquanto outras permaneceriam à margem, ou oscilariam de posição, a depender da obra. O que fica evidente para a pesquisadora é o fato de que as dramaturgas mais excluídas pela crítica eram as que mais diretamente trabalhavam as temáticas feministas em suas obras, portanto, obtiveram recepção menos calorosa por parte da crítica. Ainda, tais dramaturgas evidenciam a inabilidade dos críticos em compreender suas obras:

A afirmação de que os textos escritos por mulheres possuem qualidade inferior ao dos homens é questionável. O que realmente ocorre em alguns casos é o fato de esses textos demonstrarem um comprometimento menor com determinados valores dominantes, o que certamente os torna menos comerciais (ANDRADE, 2006, p. 22).

Felizmente, para a autora, os critérios de produção e recepção das obras variam nos arcos geográfico e temporal, e o cânone deve estar sempre sujeito à revisão. Assim, a dramaturgia produzida pelas autoras brasileiras do século XX pode ampliar e reconfigurar o lugar que elas ocupam na arte teatral.

No sentido de colaborar com o reconhecimento da presença marcante e resistente das dramaturgas, apresento uma lista com os nomes e obras daquelas analisadas pelas pesquisadoras citadas neste item.

Hilda Hilst (1930-2004)

O rato no muro (1967)

A Possessa ou A Empresa (1967)

O Auto da Barca do Camiri (1967)

O visitante (1967)

O novo sistema (1968)

As Aves da Noite (1968)

O Verdugo (1969)

A morte do patriarca (1969)

Renata Pallottini (1931-)

A lâmpada (1960)

Sarapalha (1961)

O exercício da justiça (1962)

Nu para Vinicius (1964)

O crime da cabra (1965)

O escorpião de Numância (1968)

Pedro Pedreiro (1968)

João Guimarães, Veredas (1969)

A história do juiz (1971)

Enquanto se vai morrer (1973)

Serenata cantada aos companheiros (1974)

Melodrama (1977)

O País do Sol (1982)

Colônia Cecília/Um pouco de Ideal e de Polenta (1984)

Tarantella (1986)

Isabel Câmara (1940-2006)

Os viajantes (1968)

As moças (1969/1970)

O beijo final (1973)

Maria Adelaide Amaral (1942-)

Bodas de Papel (1978)

A Resistência (1979)

Ossos d'Ofício (1981)

Cemitério sem Cruzes (1978)

Chiquinha Gonzaga (1983)

De braços abertos (1984)

Salve-se quem puder (1983)

Querida mamãe (1994)

Leilah Assumpção (1943-)

Fala baixo senão eu grito (1969)

Jorginho, o machão (1970)

Roda cor-de-roda (1975)

Sobrevividos (1978)

Seda pura e alfinetadas (1981)

Kuka de Kamaiorá (1983)

Boca molhada de paixão calada (1984)

Lua Nua (1986)

O momento de Mariana Martins (1968/1999)

Consuelo de Castro (1946-2016)

À prova de fogo ou Invasão dos Bárbaros (1968)

À for da pele (1969)

O porco ensanguentado (1972)

Caminho de volta (1974)

A Cidade Impossível de Pedro Santana (1975)

Ao Sol do Novo Mundo (1976)

O Grande Amor de Nossas Vidas (1978)

Louco Circo do Desejo (1985)

Script-tease (1985)

Ísis Baião (1941-)

Instituto Naque de Quedas e Rolamentos (1978)

As chupetas do Senhor Refém (1981)

As bruxas estão soltas (1989)

O cabaré da Crise: As da vida também votam (1982)

Essas mulheres ou She by three of them (1993)

2.3 Dramaturgas nas Premiações Nacionais.

Ainda que a ditadura civil-militar tenha interferido substancialmente na produção artística nacional, a segunda metade do século XX marcou a profissionalização de mulheres e homens que dedicam suas carreiras às artes da cena, em diferentes funções. O reconhecimento profissional, garantido pela Lei 6.533 de maio de 1978, foi tardio;

àquela altura, muitas companhias já estavam ativas em território nacional, e premiações haviam sido criadas com direcionamento para a área.

Os prêmios têm por objetivo contemplar uma artista ou um artista que obteve destaque em determinada categoria no ano de referência. A pesquisa levada a cabo neste item diz respeito a destacar a presença das mulheres na categoria reservada à dramaturgia, em três premiações: o Troféu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), o Prêmio Molière de Teatro e o Prêmio Shell, desde o ano inaugural dos mesmos, até o ano de 2018.

Antes de analisar a tabela de cada prêmio, cabe uma observação importante que tem relação com o tema desta pesquisa: a categoria que nos interessa aparece denominada como "autor", grafada no masculino, nas três premiações. Uma única vez, aparece como "dramaturgia". As palavras *autora* ou *dramaturga* não aparecem até o ano que a pesquisa alcança. É possível que mudanças tenham ocorrido em 2019, pois pelo menos uma das dramaturgas premiadas em 2018 levantou tal questão e pediu a alteração do nome⁴⁵.

2.3.1 APCA

O Troféu APCA é o mais antigo dos três analisados, com sua primeira edição datada de 1956. A sigla remete à Associação Paulista de Críticos de Arte, entidade mantenedora do prêmio. O histórico de vencedoras e vencedores encontra-se em uma publicação da Imprensa Oficial⁴⁶, facilitando o acesso no que diz respeito ao período entre a primeira edição e o ano de 2005. Esta consulta foi realizada acessando o exemplar disponível na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, e os demais anos foram pesquisados *online*.

⁴⁵ Fonte:

<https://open.spotify.com/episode/6wu2lzR27MRhvLurCa4AD5?context=spotify%3Ashow%3A2fkryujVMj3OVtzZgn36yn&si=Tu9IPfjBQpS9ltozYU8ziw&fbclid=IwAR1un6G1L_3ZhjZ0QOmEp_N9XYd5vAej2Mu4uAGhURorlG8am5yiUGgRn58>. Acesso em: 31 mar. 2020.

⁴⁶ ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTE, 2006, p. 1-158.

O Prêmio é exclusivo deste estado (SP). A categoria "Teatro" possui troféu para "Autor" desde sua primeira edição. Mas, no caso deste prêmio, é preciso incluir outra categoria, a de "Revelação", que muitas vezes premiou novas autoras, acrescentando um número significativo à lista. A tabela só considera as categorias de teatro direcionadas ao público adulto, ainda que o APCA tenha incluído, no ano de 1979, a categoria de Teatro Infantil.

Por fim, há uma quantidade significativa de textos escritos em co-autoria; os mesmos estão sinalizados na tabela com uma barra (/). As linhas em branco podem indicar tanto os anos em que a Premiação não aconteceu, como a ausência da categoria destinada à dramaturgia numa premiação específica. Os nomes dos textos com os quais cada artista venceu o prêmio também estão ausentes das tabelas, já que esta informação não está disponível em todos os anos.

A seguir, encontra-se a tabela referente ao histórico de vencedoras e vencedores do Prêmio APCA, nos anos de 1956 a 2018, nas categorias "Autor" e "Revelação", com os nomes das autoras mulheres em destaque:

	APCA: "Autor"	
1956	Maria Clara Machado	
1957	Ariano Suassuna	
1958	Jorge Andrade	
1959	Ariano Suassuna	
1960	Dias Gomes	
1961	Jorge Andrade	
1962	Dias Gomes	
1963	Jorge Andrade	
1964	Jorge Andrade	
1965	Nelson Rodrigues	
1966	Bráulio Pedroso	revelação
1967	Plínio Marcos	

1968	Antonio Bivar	
1969	Leilah Assunção	
	José Vicente	
	Consuelo de Castro	revelação
1970	César Vieira	
	Timochenco Wehbi	revelação
1971	Gianfrancesco Guarnieri	
	Nery Gomide	revelação
1972	Carlos Queiroz Telles	
	Paulo Pontes	revelação
1973	Gianfrancesco Guarnieri	
1974	Consuelo de Castro	
	Roberto Athayde	revelação
1975	Carlos Queiroz Telles	
	Flávio Márcio	revelação
1976	Gianfrancesco Guarnieri	
	Marcílio Moraes	revelação
1977	Paulo Pontes/Chico B. de Hollanda	
	Naum Alves de Souza	revelação
1978	Augusto Boal	
	Maria Adelaide Amaral	revelação
1979	Carlos Alberto Soffredini	
	Carlos Vereza	revelação
1980	Plínio Marcos	
	Luís Alberto de Abreu	revelação
1981	Naum Alves de Souza	
	Alcides Nogueira	revelação
1982	Luís Alberto de Abreu	
1983	Alcides Nogueira	
	Celso Luiz Paulini	revelação

1984	Mario Prata	
	Zeno Wilde	revelação
1985	Luís Alberto de Abreu	
	Paulo César Coutinho	revelação
1986	Zeno Wilde	
1987	José Rubens Siqueira	
	Renato Borghi	
1988	Flávio de Souza	
1989	Plínio Marcos	
	Edla van Steen	revelação
1990	Antonio Bivar/Celso Luiz Paulini	
1991	Carlos Alberto Soffredini	
1992	Jandira Martini	
1993	Marcos Caruso/Jandira Martini	
1994	Leilah Assunção	
1995	Maria Adelaide Amaral	
1996	Felipe Miguez	
1997	José Vicente de Paula	
1998		
1999	Sandra Louzada	
2000	Mário Bortolotto	
2001	Leilah Assunção	
2002	Bosco Brasil	
2003		
2004	Newton Moreno	
2005	Grace Passô	
2006	Rudifran Pompeu	
2007	Fauzi Arap	
2008	Jandira Martini	
2009	Fábio Mendes	

2010	Samir Yazbec	
2011	Rudifran Pompeu	
2012	Newton Moreno	
2013	Kiko Marques	
2014	Newton Moreno/Alessandro Toller	
2015	Silvia Gomez	
2016	Vinicius Calderoni	
2017	Rudifran Pompeu	
2018	Vinicius Calderoni	

A contagem final aponta que as autoras foram premiadas individualmente 11 vezes, enquanto os autores, individualmente, 47 vezes. A categoria "revelação" conta com a presença de mulheres 3 vezes, e de homens, 14 vezes. No que diz respeito à co-autoria, tem-se uma única autora, enquanto autores em co-autoria, são 7.

2.3.2 Prêmio Molière

O Prêmio, teve a primeira edição em 1963, e foi batizado em homenagem ao dramaturgo francês Jean-Baptist Poquelin, conhecido pelo nome artístico de Molière. Diferentemente do APCA, não estava restrito ao estado de São Paulo. Originalmente patrocinada pela empresa aérea Air France, oferecia às vencedoras e aos vencedores uma viagem à Paris⁴⁷. As edições do Prêmio ocorreram até 1994, ano em que o patrocínio deixou de acontecer.

Após um hiato de 25 anos, foi anunciado um retorno da Premiação em 2018, desta vez com incentivo do jornal *O Estado de São Paulo*. Até a escrita deste capítulo, não estava disponível o histórico de contemplados da nova edição, de modo que a tabela compreende o período da inauguração do prêmio até sua extinção. O histórico de vencedores(as) destes anos está disponível *online*⁴⁸.

⁴⁷ Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,brasil-volta-a-realizar-o-premio-Molière-de-teatro,70002337493>. Acesso em 14 ago. 2019.

⁴⁸ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Moli%C3%A8re. Acesso em: 13 ago. 2019.

	Molière: "Autor"
1965	
1966	Bráulio Pedroso
1967	Plínio Marcos
1968	Antonio Bivar
1969	Leilah Assunção
1970	Oduvaldo Vianna Filho
1971	Gianfrancesco Guarnieri
1972	Carlos Queiroz Telles
1973	Gianfrancesco Guarnieri
1974	Consuelo de Castro
1975	Carlos Queiroz Telles
1976	Gianfrancesco Guarnieri
1977	Fauzi Arap
1978	Maria Adelaide Amaral
1979	Lauro César Muniz
1980	Oduvaldo Vianna Filho
1981	Naum Alves de Souza
1982	
1983	Maria Adelaide Amaral
1984	Maria Adelaide Amaral
1985	Plínio Marcos
1986	
1987	Mauro Rasi
1988	
1989	
1990	
1991	Mauro Rasi
1992	

1993	
1994	Bosco Brasil

Aqui, temos mulheres premiadas 5 vezes, em relação às 17 vezes em que a categoria contemplou um autor.

2.3.3 Shell

O Prêmio Shell, um pouco mais recente, também tem seu histórico *online*⁴⁹, premiando as categorias teatrais desde 1988, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. A categoria "Autor" existe desde a primeira edição, de modo que foi necessário incluir uma coluna na tabela para especificar em qual estado foi premiada ou premiado cada pessoa. Nesta tabela também aparecem prêmios recebidos em co-autoria, grafados com barras (/).

	SHELL: "Autor"	
1988	Ana Maria Nunes	RJ
	Flavio de Sousa	SP
1989	Mauro Rasi	RJ
	Alcides Nogueira	SP
1990	Wilson Saião	RJ
	João Carlos Couto	SP
1991	Mauro Rasi	RJ
	Noemi Marinho	SP
1992	Paulo Cesar Coutinho	RJ
	Plinio Marcos	SP
1993	Braulio Tavares	RJ
	Marcos Caruso/Jandira Martini	SP
1994	Maria Adelaide do Amaral	RJ
	Bosco Brasil	SP

⁴⁹ Fonte: <https://www.shell.com.br/sustentabilidade/premio-shell-de-teatro/historico-de-vencedores.html>. Acesso em: 13 ago. 2019.

1995	Mauro Rasi	RJ
	Maria Adelaide do Amaral	SP
1996	Domingos Oliveira/Priscilla Rosenbaum	RJ
	Felipe Miguez	SP
1997	Wilson Sayão	RJ
	José Vicente	SP
1998	João Falcão	RJ
	José Celso Martinez Correa	SP
1999	Marcelo Rubens Paiva	RJ
	Samir Yazbek	SP
2000	Domingos Oliveira/Priscilla Rozenbaum	RJ
	Mário Bortolotto	SP
2001	Miguel Falabella/Maria Carmen Barbosa	RJ
	Alcides Nogueira	SP
2002	Walcir Carrasco	RJ
	Bosco Brasil	SP
2003	Evandro Mesquita/Mauro Farias	RJ
	Luís Alberto de Abreu	SP
2004	Ricardo Hoffstetter	RJ
	Newton Moreno	SP
2005	Pedro Brício	RJ
	Grace Passô	SP
2006	Domingos Oliveira	RJ
	Sérgio Roveri	SP
2007	Newton Moreno	RJ
	Dib Carneiro Neto	SP
2008	Maurício Arruda Mendonça/Paulo de Moraes	RJ
	Marçal Aquino/Marília Toledo	SP
2009	Gustavo Gasparani/Eduardo Rieche	RJ
	Rafael Primot	SP

2010	Jô Bilac	RJ
	Leonardo Moreira	SP
2011	Felipe Rocha	RJ
	Leonardo Moreira	SP
2012	Maurício Arruda Mendonça/Paulo de Moraes	RJ
	Alexandre dal Farra	SP
2013	Júlia Spadaccini	RJ
	Kiko Marques	SP
2014	Renata Mizrahi	RJ
	Ivam Cabral/Rodolfo Garcia	SP
2015	Pedro Kosovsky	RJ
	Vinicius Calderoni	SP
2016	Grace Passô	RJ
	Diego Fortes	SP
2017	Braulio Tavares	RJ
	Angela Ribeiro	SP
2018	Henrique Fontes/Pablo Capistrano	RJ
	Marcos Damaceno	SP

Já em co-autoria, as autoras aparecem 3 vezes no Rio de Janeiro e 2 vezes em São Paulo; enquanto os autores, 13 vezes no Rio de Janeiro e 4 vezes em São Paulo.

A partir das tabelas, é possível levantar uma série de observações e questionamentos. A hipótese de que o número de autoras seria superior ao de autores no caso de criações em co-autoria (supondo que fosse mais fácil acessar os palcos trabalhando em parceria com um dramaturgo) mostrou-se inválida. Mesmo o número de dramaturgos trabalhando em co-autoria é superior às mulheres na mesma condição, tanto quanto nas produções individuais.

Muitos nomes se repetem nas premiações, evidenciando que, mesmo o prêmio que tinha por objetivo a abrangência nacional (Molière), esteve restrito a determinado

eixo de produção cultural; assim como a determinados tipos de espetáculos. Assim, é possível inferir que dramaturgas voltadas para produções de menor apelo comercial e/ou de grupos populares foram descartadas do pleito e, portanto, não figuram entre as nominadas. Não é possível olhar de maneira acrítica para o enfoque na região sudeste, o que de certa forma também acontece nesta pesquisa como um todo.

Valeria considerar que as tabelas apresentam apenas os nomes das contempladas, não os das indicadas. Imagino que o número de dramaturgas aumentaria consideravelmente se incluídas as indicações - mas, assim também aconteceria com os dramaturgos, de forma a ser possível concluir que a proporção que as tabelas evidenciam seria mantida. Reitero a informação de que não foi possível, durante a pesquisa, localizar os títulos das obras premiadas, posto que a grande maioria dos dados acessíveis do histórico de vencedores(as) apresenta somente o nome dos/das contemplados(as).

Se, enquanto dramaturga, lograr uma indicação a um dos Prêmios era/é difícil, ser contemplada era/é ainda mais. As tabelas denunciam uma disparidade que, apesar de diminuir lentamente a partir de 1969 (data que havia sido apontada por Elza Cunha de Vincenzo e Ana Lúcia Vieira de Andrade), permanece evidente. Contar a quantidade de dramaturgas não garante, necessariamente, que as aqui apresentadas e/ou suas obras estivessem comprometidas com uma abordagem feminista; mesmo assim, oferecer visibilidade à participação das mulheres em determinados campos, atestar sua desvantagem histórica em relação aos homens e propor soluções para a erradicação dessa disparidade configuram-se atitudes feministas.

Examinando as tabelas, é impossível não pensar no debate inaugurado por Linda Nochlin. Seria pernicioso concluir que as mulheres estão menos presentes porque seus trabalhos não têm a mesma qualidade dos textos escritos pelos homens, deixando de considerar as condições de acesso à produção teatral e a invisibilidade das artistas que, de modo persistente, finalizaram e divulgaram suas obras.

Ainda, é preciso questionar a suposta "neutralidade" de um processo de indicação, escolha e votação de premiações como estas. Quem participava da comissão

de jurados? Estavam homens e mulheres em número equilibrado? Ainda que não estivessem, eram as pessoas votantes conscientes da disparidade entre os gêneros, e de como isso afeta a produção das mulheres?

Cientes de tal realidade, muitas mulheres envolvidas com as artes cênicas desenvolveram potentes propostas de erradicação de tal desequilíbrio, algumas a serem analisadas no capítulo seguinte. Finalizo este item destacando, em nova tabela, as mulheres contempladas nas três premiações analisadas (individualmente ou em co-autoria), o número de vezes em que foram premiadas, e retratos das mesmas⁵⁰:

⁵⁰ Fontes das imagens, na respectiva ordem em que aparecem:

<<https://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/444/artigo73922-1.htm>>; <<https://www.blogtche-auri.blogspot.com/2015/10/a-polivalente-jandira-martini.html>>;
 <<https://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.186.pdf>>;
 <<https://cacilda.blogfolha.uol.com.br/2016/06/30/consuelo-de-castro/>>;
 <<https://www.skoob.com.br/autor/24020-grace-passo>>; <<https://lulacerda.ig.com.br/domingos-de-oliveira-que-morreu-neste-sabado-um-jeito-de-ver-a-vida-com-um-olhar-tao-sensivel/>>;
 <https://entretenimento.uol.com.br/album/21_premio_shell_sp_album.htm>;
 <<https://www.youtube.com/watch?v=IUhmojn1TSk>>; <<https://aplauso.imprensaoficial.com.br/sobre-o-autor.php?iEdicaoID=167>>; <<https://dardalivraria.loja2.com.br/8639206-A-Dramaturgia-de-Anamaria-Nunes-Geracao-Trianon>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=sWsd5E7GqkY>>;
 <<http://abra.art.br/blog/2017/07/07/brasil-perde-autora-sandra-louzada/>>;
 <https://www.youtube.com/watch?v=T1Tub_XklHc>; <<https://soundcloud.com/quemsomosnos/narrativas-por-silvia-gomez>>; <<https://prosas.com.br/empreendedores/19654?locale=en>>;
 <<https://batalhadoibopee.wordpress.com/2011/06/30/maria-carmem-barbosa-deixa-aquele-beijo/>>;
 <<https://filmow.com/renata-mizrahi-a446751/>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

Maria Adelaide
Amaral (7)



Jandira Martini (4)



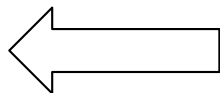
Leilah Assunção (4)



Consuelo de Castro
(3)



Grace Passô (3)



Primeira
dramaturga negra a
vencer uma
premiação em
território nacional.

Priscilla
Rozenbaum (2)



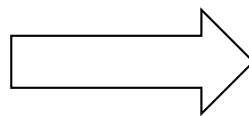
Marília Toledo (1)



Júlia Spadaccini (1)



Noemi Marinho (1)



Única dramaturga
cuja foto não foi
possível localizar⁵¹

Ana Maria Nunes
(1)

Edla van Steen (1)



Sandra Louzada (1)

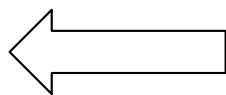
Maria Clara
Machado (1)

Silvia Gomez (1)



⁵¹ Solicitada foto por *e-mail* para o Idart (Departamento de Informação e Documentação Artísticas, atualmente no Centro Cultural São Paulo), em 12/07/2020. A quarentena impossibilitou acesso físico ao acervo e, talvez pelo mesmo motivo, o retorno da mensagem eletrônica não aconteceu. A foto representando a dramaturga é capa da publicação de uma de suas peças, *Geração Trianon*, pela Darda Editora.

Angela Ribeiro (1)



Solicitou alteração
do nome da
categoria, de modo
a incluir as
mulheres.

Maria Carmen
Barbosa (1)

Renata Mizrahi (1)



3 DRAMATURGIA FEMINISTA CONTEMPORÂNEA: QUANDO A AÇÃO EMANCIPATÓRIA MUDA A CENA EM SÃO PAULO.

A análise da produção dramática contemporânea das mulheres ganha dimensão singular se for contextualizada à Terceira e Quarta Ondas do Movimento Feminista. A Terceira Onda Feminista é comumente considerada como o período da década de 1990; a Quarta Onda do Movimento, por sua vez, é como tem sido chamado o fenômeno de agrupamento, ativismo e reconhecimento feminista que passa a acontecer a partir de 2013, em diversos países do mundo. Caracterizadas por um questionamento mais amplo das identidades, o surgimento dos múltiplos feminismos e da teoria Queer, estas Ondas também compreendem um aspecto singular. As mulheres que viveram este período são contemporâneas do advento da *internet*.

A era digital influenciou o ativismo das mulheres e reflete-se nas produções aqui comentadas. A popularização dos computadores pessoais e o acesso mais democrático à rede implicou na inauguração de um novo campo de batalha para o movimento feminista: o mundo virtual. O ativismo adotou o dinamismo da rede e o espaço de debates *online* e, em paralelo, reflexões passaram a ser realizadas sobre as potências e os limites desta nova realidade.

Em artigo publicado virtualmente no ano de 1998, Faith Wilding⁵² comenta aspectos do debate instaurado no Primeiro Encontro Internacional *Cyberfeminista*, ocorrido no ano anterior, na Alemanha. Entre as considerações, está a de que o mundo virtual precisa ser utilizado pelas mulheres conscientemente, com o objetivo de se certificarem de que não seja mais um espaço dominado pela lógica masculina, que opera sob a máscara da multiplicidade, enquanto garante que o "controle" permaneça nas mãos dos homens (BRAIDOTTI *apud* WILDING, 1998).

Nesse sentido, seria um equívoco a tendência em utilizar o espaço virtual para criar avatares e imagens andróginas, ou para disseminar, de maneira acrítica, imagens de mulheres já reprisadas pela publicidade e largamente problematizadas pelas ativistas

⁵² Artista estadunidense de origem paraguaia que contribuiu substancialmente para a arte feminista em diversas modalidades (performance, videoarte, artes visuais etc.).

anteriores. São atitudes que não contribuem para a redefinição do papel social das mulheres, nem no mundo virtual, nem no real; enquanto os avatares disseminam certo "apagamento de gênero", ou reafirmam imagens de mulheres em posições submissas, que elas tanto lutaram para transformar. Tais ações, por fim, ignoram a história de luta pela afirmação do gênero feminino (WILDING, 1998).

A artista baseia-se na afirmação que o mundo *online* não é neutro em termos de gênero, mas um fenômeno inscrito em uma sociedade de classes fortemente centrada em instituições masculinistas; daí ser um ato radical inserir as mulheres e o feminismo neste espaço. Para muitas, a *internet* pode ser um porta de entrada para o conhecimento da história, epistemologia e ativismo feministas; ou ainda, uma forma de prover uma rede de contatos além das fronteiras físicas, potencialidades que não deveriam ser ignoradas. Portanto, a questão para o *cyberfeminismo* é endereçar as pautas feministas *online* de forma a promover um ativismo que não se encerre no mundo virtual, mas o extrapole (WILDING, 2006).

Tal discussão, já inserida no contexto histórico da Terceira Onda Feminista, instaura-se com força nas décadas seguintes. No Brasil, desdobramentos da Quarta Onda, em 2015, foram chamados pela imprensa de "A Primavera Feminista Brasileira"⁵³. A dramaturgia, evidentemente, reflete tal fenômeno, assim como em outras áreas criativas, para garantir não apenas visibilidade às mulheres artistas, mas promover espaços de encontro e reflexão sobre suas obras.

3.1 Dois eventos em São Paulo pensam dramaturgia a partir das mulheres.

Ainda que seja impossível analisar todos os desdobramentos da ressonância do feminismo de quarta onda na dramaturgia, o recorte aqui sugerido debruçar-se-á sobre dois eventos, em São Paulo, que concebem a dramaturgia a partir do recorte de gênero e, ainda, duas iniciativas *online* pelas/para as dramaturgas, relacionados a este período pós-2013, aclamado como Primavera Feminista Brasileira: o Concurso 'Feminina Dramaturgia' - Prêmio Heleny Guariba e o grupo virtual "As DramaturgAs".

⁵³ Mais sobre este assunto em BESKOW, 2017.

3.1.1 Concurso 'Feminina Dramaturgia' - Prêmio Heleny Guariba

Ciente de muitas das contradições apontadas no capítulo anterior sobre a participação das mulheres nas premiações de artes cênicas, especialmente na categoria destinada à dramaturgia, a diretora Dulce Muniz⁵⁴ - artista de teatro e ativista brasileira, ligada ao movimento operário, ao teatro engajado e à resistência de esquerda durante a ditadura civil-militar - criou o *Concurso Feminina Dramaturgia - Prêmio Heleny Guariba*, em 2006. O nome do concurso homenageia a professora e diretora teatral Heleny Telles Ferreira Guariba, assassinada pelas forças da repressão.

Dulce Muniz dirige o *Núcleo 184*, situado no Teatro Studio Heleny Guariba, em São Paulo, onde acontecem as edições do Concurso, que tem por objetivo premiar, a cada edição, três peças inéditas escritas por mulheres, além de oferecer três menções honrosas e uma leitura encenada dos textos contemplados. Uma das medidas garantidas pela diretora é a composição do júri, formado exclusivamente por mulheres, assim como a escolha da equipe destinada à encenação dos textos contemplados, majoritariamente feminina - excetuando-se a presença de atores, quando a peça demandar. As dramaturgas inscritas identificam-se por pseudônimos, garantindo a lisura do pleito.

Promover uma premiação com recorte de gênero não foi ação compreendida facilmente. A diretora comenta que enfrentou incompreensão desde a primeira edição do Prêmio, mas salienta que a aceitação tornou-se maior com o passar dos anos. No entanto, o avanço da extrema direita no Brasil e em diversos países do mundo, com seu combate aos movimentos sociais, dentre eles o feminista, além de interferência direta nas áreas artísticas e culturais, tem prejudicado a permanência do concurso. Até o presente momento, quatro edições foram realizadas, mas o grupo está sem verba para realizar novas edições.

O evento tem reunido mais de cem mulheres interessadas em dramaturgia a cada encontro. No dia da entrega dos Prêmios, todas as dramaturgas inscritas naquela edição

⁵⁴ Aqui fica o lamento de não poder aprofundar a colaboração de Dulce Muniz para o teatro nacional, especialmente o paulistano, e as direções à frente do Teatro Studio Heleny Guariba, realizadas por ela. Dulce Muniz recebeu-me pessoalmente para conversar sobre a Premiação comentada neste item, em 14/04/2019, e boa parte das informações descritas no corpo do texto provém deste encontro.

são convidadas a comparecer ao Teatro Heleny Guariba. As contempladas recebem seus prêmios; há um microfone para compartilhar falas breves, e o debate amplia-se com a participação do público⁵⁵.

A equipe do Núcleo do 184⁵⁶ compartilhou informações referentes às quatro edições já realizadas do *Concurso Feminina Dramaturgia - Prêmio Heleny Guariba*. Apresento⁵⁷, na intenção de oferecer maior visibilidade ao mérito das participantes e da equipe, a Comissão Julgadora, as dramaturgas premiadas e os trabalhos melhor qualificados, destacando duas dramaturgas e uma obra que serão analisadas no último item deste capítulo:

1ª Edição 2006/2007

Projeto: “Heleny 65 - 35 anos”.

9ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

50 Inscrições.

Comissão Julgadora: Ilka Marinho Zanotto; Denise Del Vecchio; Neusa Steiner.

Prêmios

1º Lugar: *Dassanta*, de Solange Dias.

2º Lugar: *Rubros*, de Adélia Nicoletti.

3º Lugar: *A dramática comédia circense*, de Jaíra Rodrigues.

Menções Honrosas

1º Lugar: *O enigma da família Astolfo*, de Cristina Gimenes Parada.

2º Lugar: *Cheia Minguando Nova Crescendo*, de Érika Barbin.

3º Lugar: *Bú*, de Juliana Rosenthal.

⁵⁵ Este mesmo evento foi citado na Introdução desta dissertação.

⁵⁶ Aqui cabe novamente um agradecimento à Dulce Muniz, com a colaboração do funcionário Leandro, que forneceram as informações divulgadas através do *e-mail* nucleodo184@yahoo.com.br, após minha conversa com a diretora no Teatro Studio Heleny Guariba, em abril de 2019.

⁵⁷ O material está posto tal como foi fornecido por *e-mail*, tendo sido feitas apenas correções ortográficas ou de *layout*/diagramação.

2º Edição 2010/2011

Projeto: “E a luta continua...”.

16ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

95 Inscrições.

Comissão Julgadora: Isabel Teixeira; Neusa Steiner; Carlota Novaes.

Prêmios

1º Lugar: *Dia*, de Tabata Makowski.

2º Lugar: *Reality Final*, de Michelle Ferreira.

3º Lugar: *Atrás do Pano – a comédia*, de Luiza Jorge.

Menções Honrosas

1º Lugar: *Cabíria em Fuga*, de Luciana Lima.

2º Lugar: *Insônia, Dieta, Sexo e outras alegorias*, de Stela Fischer e Claudia Thomé.

3º Lugar: *Boulevard Corner Palace*, de Claudia Pucci.

3ª Edição 2013/2014

Projeto: “Pegando o touro à unha”.

23ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para Cidade de São Paulo.

100 Inscrições.

Comissão Julgadora: Carlota Novaes; Neusa Steiner; Jaíra Rodrigues.

Prêmios

1º Lugar: *Ar Rarefeito*, de Maria Shu.

2º Lugar: *O amor que nos é negado*, de Nara Gomes.

3º Lugar: *Hotel Jasmin*, de Claudia Barral.

Menções Honrosas

1º Lugar: *O Homem que corrompeu Hadleyburg*, de Cibeles Troiano.

2º Lugar: *Isso Tudo*, de Rita Batata.

3º Lugar: *Dois a duas*, de **Maria Fernanda de Barros Batalha**.

4ª Edição 2015/2016

Projeto: "18 anos Teatro Studio Heleny Guariba/Núcleo do 184".

27ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

120 Inscrições.

Comissão Julgadora: Carlota Novaes; Neusa Steiner; Jaíra Rodrigues.

Prêmios

1º Lugar: *Quando todos os acidentes acontecem*, de Gabriela Giffoni.

2º Lugar: *Da obesidade de suas antenas*, de Adriana Nery Silva.

3º Lugar: *Peep Show*, de Stela Fischer.

Menções Honrosas

1º Lugar: *A mulher que digita*, de Carla Moreira Kinzo.

2º Lugar: *Maria*, de Luciana Saul Pinto.

3º Lugar: *Tudo que há Flora*, de Luiza Moraes.

Em comparação com as tabelas dos prêmios APCA, Molière e Shell (apresentadas no item anterior), nas quais as mulheres aparecem em desvantagem em relação aos homens, aqui temos conhecimento do júri. Assim, fica evidente o elo entre as avaliadoras e o próprio objetivo do prêmio, qual seja, oferecer visibilidade às autoras e suas obras, criando um espaço exclusivo, diverso daqueles outros em que elas se veem diluídas em meio à presença masculina, e onde vigora a lógica masculinista, puramente competitiva e "desigual" (inclusive, na hierarquia construída entre uma Comissão "invisível" e os artistas concorrentes).

3.1.2 Zona lê Dramaturgia

Idealizado por Maria Giulia Pinheiro e Pedro Granato, o evento tem sido promovido no Pequeno Ato, teatro localizado no centro de São Paulo, desde 2014; não nasceu voltado à dramaturgia, no entanto, mas com o intuito de promover a leitura de

obras literárias escritas por mulheres. Inspirado em eventos públicos como saraus e *slams*, o evento era conhecido como *Zona lê Mulheres*. Mas, como Maria Giulia Pinheiro é poeta e dramaturga, concluiu que seria importante direcionar um dos eventos às escritoras teatrais. Assim, entre agosto e setembro de 2017, acontece a série de encontros *Zona lê Dramaturgia*.

Giulia Fontes, que acompanhou os eventos e auxiliou na produção, em matéria para a revista digital *Azmina*⁵⁸ (2017), oferece informações que registram como foram os encontros: cenas de cada uma das dramaturgas convidadas eram lidas para o público e, em seguida, realizava-se um debate, com mediação de uma jornalista ou pesquisadora da área - também, todas mulheres. O público presente também participava com comentários e perguntas.

A reportagem lista trinta mulheres convidadas aos encontros. Entre as dramaturgas, estão Angela Ribeiro, Carla Kinzo, Carolina Bianchi, Carol Pitzer, Claudia Barral, Claudia Pucci Abrahao, Claudia Schapira, Dione Carlos, Drika Nery, Lucienne Guedes Fahrer, **Maria Fernanda de Barros Batalha**, **Maria Giulia Pinheiro**, **Maria Shu**, Marici Salomão, Michelle Ferreira, Natália Xavier, Paula Autran, Paula Cohen, Paula Mandel, Priscila Gontijo, Renata Pallottini, Silvia Gomez, Tatiana Ribeiro, Teresa Cristina Borges e Vana Medeiros. Observa-se que, além das dramaturgas destacadas, cujos textos serão analisados neste capítulo, há também a presença de mulheres que figuravam anteriormente na lista das Premiações do APCA, Shell e do Concurso 'Feminina Dramaturgia'.

As mediadoras, também citadas na mesma matéria, foram Paloma Franca Amorim, Kyra Piscitelli, Maria Eugênia de Menezes, Maria Fernanda Vomero, Maria Luísa Barsanelli, Mariana Marinho e Vanessa Bruno - algumas delas professoras de teatro, jovens autoras e críticas que expõe comentários sobre teatro no universo *online*. Um quadro foi assinado por todas as participantes e ficou exposto no teatro. Nas fotos

⁵⁸Fonte: <<https://azmina.com.br/colunas/teatro-tambem-e-literatura-quem-sao-as-dramaturgas-do-nosso-tempo/>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

abaixo pode-se ver que a dramaturga Renata Pallottini, que apareceu anteriormente nos estudos de Elza Cunha de Vincenzo, esteve presente no evento.

Fig. 12 - Um dos encontros do “Zona lê dramaturgia”.
Da esquerda para a direita: Renata Pallottini, Dione Carlos, Kyra Piscitelli e Teresa Borges.



Foto: Pedro Granato. Fonte: <<https://azmina.com.br/colunas/teatro-tambem-e-literatura-quem-sao-as-dramaturgas-do-nosso-tempo/>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

Fig. 13 - Detalhe do quadro assinado pelas dramaturgas e participantes do evento.

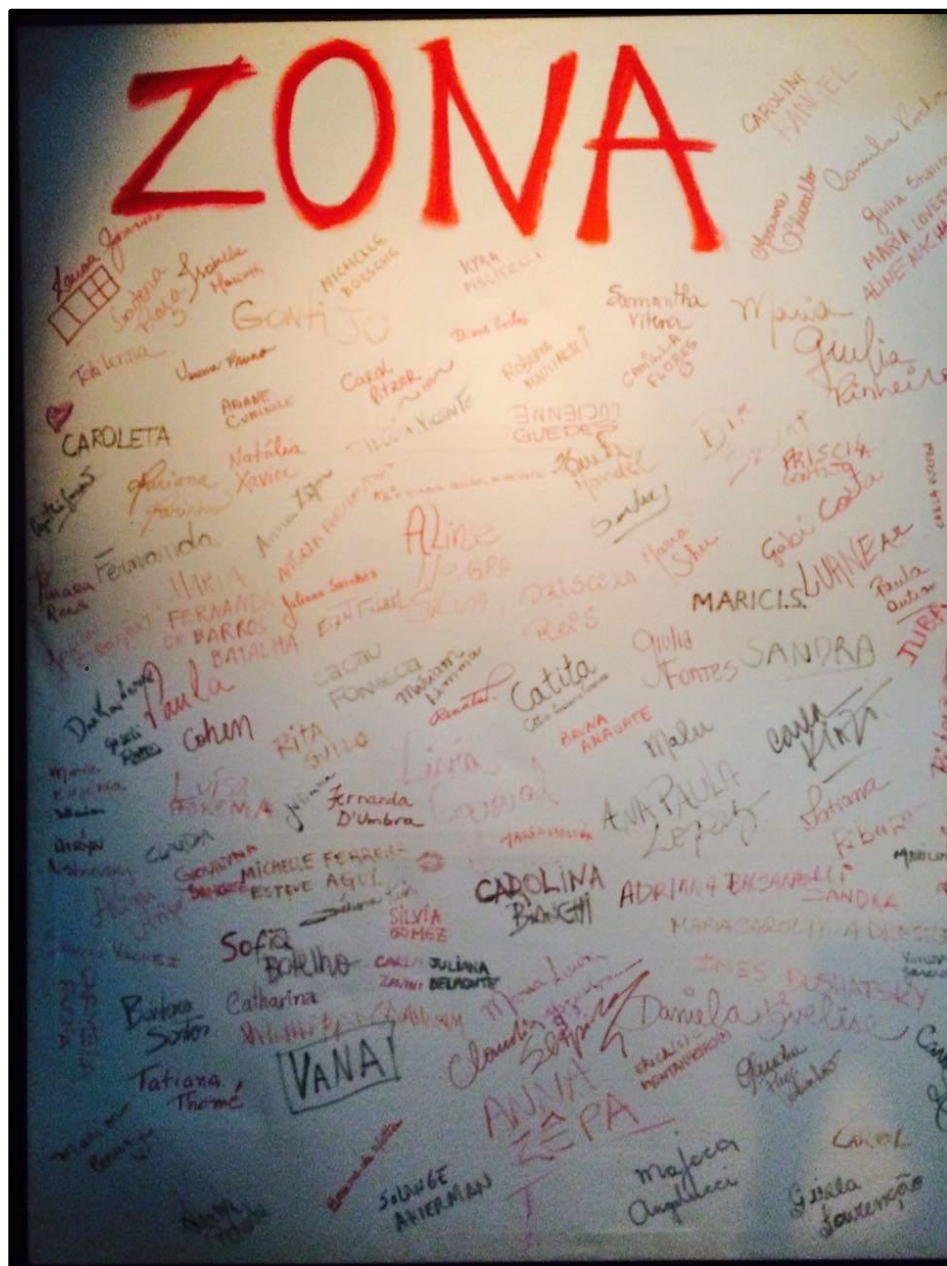


Foto: Maria Giulia Pinheiro. Fonte: arquivo pessoal.

Como aponta Giulia Fontes, este tipo de encontro configura-se um ato político, porque oferece compartilhamento e destaque para artistas e obras que, do contrário, estariam disputando em desigualdade com os homens espaços de privilégio masculino. Adiante, comenta que a obra mais citada durante as edições do *Zona lê Dramaturgia* foi *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf. Conforme já mencionado aqui, a obra enfatiza que as condições para as mulheres realizarem sua arte esbarram em contextos sociais e

políticos desfavoráveis às escritoras; e que para uma mulher escrever ficção, ela precisa de independência financeira e de "um quarto para chamar de seu" (onde uma fechadura na porta indica a liberdade de pensar por si mesma). Ao que parece, essa conclusão é tão certa na realidade da Inglaterra de 1929, quanto no Brasil de 2017: no evento, uma das questões recorrentes foi como fazer para escrever dramaturgia sob condições tão adversas, no contexto das artistas brasileiras contemporâneas...

Maria Giulia Pinheiro, idealizadora do evento, também oferece anualmente uma oficina de *Dramaturgia Feminista*, como ela mesma intitula suas aulas, sediadas no Pequeno Ato. A escritora e dramaturga observa⁵⁹ que o ponto central não é discutir uma "dramaturgia feminina", no que diz respeito às características à priori dos textos, pois tal abordagem configuraria uma cilada; contrariamente, prefere dizer que se discute dramaturgia, a partir do que as mulheres efetivamente escrevem.

O *Zona lê Dramaturgia* não voltou a acontecer até o término desta dissertação. Contudo, um dos textos de Maria Giulia Pinheiro, *Alteridade*, foi selecionado para análise no último item deste capítulo.

3.2 Duas iniciativas *online* para/pelas dramaturgas.

Neste item, comentarei brevemente duas iniciativas que, assim como as citadas anteriormente, tem por objetivo promover visibilidade às mulheres dramaturgas; com o diferencial que ambas as ações figuradas abaixo têm existência no universo *online*.

A existência de plataformas virtuais sobre a produção dramatúrgica das mulheres remonta à ação pioneira da pesquisadora e autora carioca Maria Helena Kühner, que implanta o site de consulta Catálogo da Dramaturgia Brasileira⁶⁰, inaugurado em 2005 (incluindo pesquisa iniciada em 1974) e cedido à Rede de Memória Virtual da Biblioteca

⁵⁹ Maria Giulia Pinheiro encontrou-me pessoalmente para conversar sobre o Zona Lê Dramaturgia em maio de 2019, a fim de colaborar com a pesquisa.

⁶⁰ "Em 2005, cria e implanta o site de consulta Catálogo da Dramaturgia Brasileira de Maria Helena Kühner, que pretende ser permanentemente atualizado e englobar mais de 5 mil títulos. Esse trabalho, cujas pesquisas para seu desenvolvimento se iniciam em 1995, recebe o Prêmio Shell, na categoria especial". In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7816/maria-helena-kuehner>>. Acesso em: 05 de Abr. 2020.

Nacional⁶¹. Outras plataformas, assim como essa, apresentam obras de autores e autoras, sem enfatizar as diferenças de gênero existentes na formação do "patrimônio" teatral.

Os "índices", contudo, diferem das ações abaixo, em que o que está em pauta é a construção de redes e a formação de uma cultura dramaturgica diversa.

3.2.1 "As DramaturgAs" no *Facebook*

Durante a escrita deste trabalho, questionei, mais de uma vez, se haveria alguma rede de contato de dramaturgas brasileiras. Em pesquisa *online*, encontrei o grupo "As DramaturgAs", que reúne mulheres que escrevem para teatro, na plataforma virtual *Facebook*⁶². A iniciativa é de 2017 e a página é administrada por Vana Medeiros, dramaturga paulista com quem conversei e que figura nos Agradecimentos desta dissertação.

A ideia surgiu a partir de outro projeto em que Vana Medeiros estava envolvida, referente à uma página virtual. Após a revelação pública de uma amiga, a dramaturga Heloísa Cardoso, sobre um relacionamento abusivo com um artista de teatro - mantido anônimo na mensagem -, ambas receberam relatos de mulheres artistas denunciando situações semelhantes. Por esta razão, as amigas inauguraram uma página na plataforma *Facebook* chamada "Contra o Machismo nas Artes".

A experiência de denúncia do assédio no teatro nacional permitiu que percebessem dois pontos principais: a presença ainda forte de machismo na área teatral, e a consequente dificuldade das mulheres em estabelecer suas carreiras e promover seus trabalhos. Como as duas amigas escreviam para teatro, criaram o grupo "As DramaturgAs" utilizando a mesma plataforma, com o objetivo inicial de divulgar trabalhos entre as participantes. A princípio, adicionaram quem conheciam, mas o grupo cresceu,

⁶¹ No endereço <<http://www.kuhner.com.br/>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

⁶² Localização do grupo: <<https://www.facebook.com/groups/1322700767807504/>>. Acesso em: 23 mai. 2019.

e, até o momento de escrita deste capítulo, conta com mais de 90 mulheres (a maior parte, da região sudeste).

Fig. 14 - Página inicial do Grupo "As DramaturgAs" no Facebook.



Fonte: <<https://www.facebook.com/groups/1322700767807504/>>. Acesso em: 19. Out. 2019.

Fig. 15 - Detalhe do Grupo "As DramaturgAs" no Facebook.



Fonte: <<https://www.facebook.com/groups/1322700767807504/>>. Acesso em: 19. Out. 2019.

Interessante nesse tipo de iniciativa é a possibilidade de contato com dramaturgas de outros estados, dificuldade com a qual me deparei diversas vezes no decorrer desta pesquisa. A publicação de *flyers* de estreia de peças e de seminários e encontros ocorridos em outros estados possibilitam conhecimento e destaque de temas e iniciativas promovidas para e pelas dramaturgas fora dos limites do município em que me encontro.

Relembrando a observação de Faith Wilding, anteriormente citada, sobre o ativismo virtual, seria importante pensar de que modo tal ação poderia gerar

desdobramentos no mundo real. Como este grupo poderia mobilizar encontros presenciais, acesso e trocas de textos das dramaturgas, ou mesmo festivais? São perguntas que deixo sugeridas para a posteridade.

3.2.2 Lista de dramaturgas no *site* da SP Escola de Teatro

Outra proposta *online* diz respeito à lista de dramaturgas elaboradas por estudantes da SP Escola de Teatro. Enquanto escrevia esta dissertação, Layla Loli, que estudava dramaturgia na Escola, ao ser questionada por um colega sobre a ausência de mulheres na área, elabora uma resposta a ele, em colaboração com outras mulheres. As estudantes levantam o nome das dramaturgas que conheciam, culminando em um elenco de cento e cinquenta dramaturgas brasileiras e estrangeiras, divulgada no *site* da escola.

A lista completa das dramaturgas, conforme foi divulgada, em ordem alfabética, segue nas duas próximas imagens:

Fig. 16 - Primeira parte da lista disponível no site.

Airen Wormhoudt	Carolina Bianchi	Fernanda D'Umbra
Alba Brito	Caryl Churchill	Fernanda Moreno
Alice Birch	Cecilia Bilanski	Fernanda Suaiden
Ana Carolina	Cidinha Da Silva	Françoise Sagan
Ana Kutner	Cintia Alves	Gabriela Giffoni
Ana Lèmon	Cíntia Moraes	Gabriela Rabelo
Ana Pereira	Clara Villares Gallo	Gertrude Stein
Anamaria Nunes	Clarice Lissofsky	Grace Passô
Andréa Martins	Claudia Barral	Griselda Gambaro
Andréa Terra	Claudia Schapira	Helena Schoenau
Andressa Hazboun	Consuelo de Castro	Hélène Cixous
Angela Ribeiro	Cristiane Sobral	Inez Viana
Angelica Liddell	Cristiane Wersom	Isabel Câmara
Anna Carolina Longano	Cristina Flores	Janaina Leite
Aphra Behn	Daniela Pereira de Carvalho	Jéssica Barbosa
Ave Terrena Alves	Dea Loher	Jéssica Lusía
Belise Mofeoli	Debbie Tucker Green	Jo Clifford
Bonnie Greer	Dedé Ribeiro	Joana Dória
Bruna Varga	Denise Stoklos	Júlia Andrade B. Zocchi
Carina Corá	Dione Carlos	Júlia Balista
Carinna Morena	Duda Bernecker	Julia Spadaccini
Carla Faour	Elenice Zerner	Karina Pimentel
Carla Kinzo	Elfriede Jelinek	Keka Reis
Carla Zanini	Elisa Lucas	Keli Freitas
Carol Pitzer	Erica Montanheiro	Lara Duarte

Fonte: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/mulheres-criam-lista-colaborativa-com-153-dramaturgas-brasileiras-e-estrangeiras/>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

Fig. 17 - Segunda parte da lista disponível no site.

Layla Loli	Maria Milisavljevic	Rebecca Prichard
Le Conde	Maria Shu	Rebekka Kricheldorf
Leda Maria Martins	Mariana Lima	Renata Pallottini
Leilah Assunção	Mariana Marinho	Samantha Vitena
Letícia Bassit	Marici Salomão	Saori Tanno
Liana Ferraz	Marie NDiaye	Sarah Kane
Ligia Carriel	Marina Corazza	Sasha Marianne Salzman
Lígia Souto	Marina Meyer	Semy Monastier
Lis Ricci	Maruja Bustamante	Silvia Gomez
Livia Piccolo	Mary Shelley	Sivan Ben Yishai
Louise de Lemos	Michelle Ferreira	Sol Miranda
Lourdes Kauffmann	Miriam Selma	Solange Dias
Luana Miguel	Natália Xavier	Stella Bento
Luciana Lima	Natasha Centenaro	Sybille Berg
Luciana Lyra	Nina Nóbile	Tati Lenna
Luh Maza	Ntozake Shange	Thaís Grootveld
Maja Zade	Paloma Franca Amorim	Thais Ribeiro
Mara Carvalho	Pamella Martelli	Thaísa Gazelli
Marcia Nemer Jentzsch	Patricia Oriolo	Thereza Santos
Marcia Zanelatto	Patrícia Silveira	Tônia Carrero
Margarita Stranger	Patsy Cecato	Vana Medeiros
Marguerite Duras	Paula Halker	Vange Leonel
Maria Adelaide Amaral	Paula Lice	Vika Schabbach
Maria Fernanda de B. Batalha	Priscila Gontijo	Viviane Juguero
Maria Giulia Pinheiro	Rachel de Queiroz	Yael Ronan

Fonte: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/mulheres-criam-lista-colaborativa-com-153-dramaturgas-brasileiras-e-estrangeiras/>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

Mais do que uma simples resposta ao questionamento do colega estudante, o trabalho colaborativo das mulheres envolvidas na organização desta lista indica o desejo de verem reconhecidas suas companheiras deste e de outros tempos, dedicadas ao ofício da escrita dramática, mas prejudicadas por uma sociedade patriarcal que insiste em mantê-las na sombra. É possível imaginar que a elaboração da lista significou uma troca de informações bastante produtiva, que somou ao repertório de cada uma das

envolvidas nomes de autoras que desconheciam. Um próximo passo seria fornecer dados mais variados sobre as autoras e, quiçá, exemplares de suas escritas.

Nesta lista, nota-se a presença de dramaturgas comentadas em capítulos anteriores, mas a ausência de autoras que mereceriam constar em destaque, como Maria Jacintha Trovão, Hilda Hilst, ou Noemi Marinho. Constam ali, entretanto, as três dramaturgas contemporâneas cujas peças serão analisadas no próximo item: Maria Fernanda de Barros Batalha; Maria Shu e Maria Giulia Pinheiro (em destaque nos quadros). Destaco que as três dramaturgas selecionadas configuram uma escolha geracional, assim como é possível explicar o item dedicado à quarta Onda Feminista e o advento da *internet*: embora não resumam a experiência do Movimento Feminista, encontro-me contemporânea de tais movimentos, assim como as dramaturgas selecionadas. Tal fenômeno poderia indicar um campo emergente em São Paulo - o que influenciou na opção pela seleção dos três textos que seguem.

3.3 Dramaturgia de Marias: Maria Fernanda de Barros Batalha, Maria Shu e Maria Giulia Pinheiro escrevem.

No artigo intitulado *Escrita e deslocamento: Mulheres no Teatro [Writing and Displacement: Women in Theatre]* (1984), a professora e pesquisadora canadense Josette Féral analisa cinco produções dramatúrgicas realizadas por mulheres, impulsionada pelo mesmo desejo presente em outros artigos de direcionar as pautas feministas para a área teatral, neste caso especificamente a dramaturgia.

Escolhendo as peças *Retrato de Dora [Portrait of Dora]* (1976), de Hélène Cixous; *O nome de Édipo [Le Nom d'OEdepe]* (1978), também de Hélène Cixous; *Três Mulheres [Three Women]* (1962) de Sylvia Plath; *A mesa [La Table]* (1977) de Michèle Foucher e *O ciclo das filhas [The Daughters Cycle]* (1983), de Clare Coss, Sondra Segal e Roberta Sklar, Josette Féral observa que as obras destacadas parecem ter pouca coisa em comum, a não ser o fato de terem sido escritas por mulheres (FÉRAL, 1984, p. 551).

Acrescenta, então, que usará como referência o livro da professora norte-americana Robin Lakoff, intitulado *Linguagem e o lugar das mulheres*⁶³ [*Language and Woman's Place*] (1975), especialmente no que diz respeito a duas abordagens possíveis para analisar a escrita das mulheres: "O que as mulheres dizem com a linguagem?" e "Como as mulheres usam a linguagem?" (FÉRAL, 1984, p. 551).

Na relação entre as duas perguntas, que podemos entender como o tensionamento permanente entre conteúdo e forma, Josette Féral analisa trechos das cinco dramaturgias escolhidas, salientando recursos mais evidentes. Entre eles, nomeia a escolha em não nomear algumas das falas das peças, indicando-as apenas com travessões (sugerindo que as vozes podem pertencer a uma ou a centenas de mulheres, o que evidencia a partilha coletiva das questões tratadas no texto); a opção das dramaturgas pelo protagonismo das personagens femininas, cuja posição de destaque surge evidenciada nas rubricas e na disposição em primeiro plano das questões delas no argumento da peça; a recusa em manter a anonímia das mulheres (comumente tratadas pelo sobrenome do pai, quando solteiras, ou do marido, quando casadas), e o reconhecimento e valorização da linhagem feminina:

Eu sou Roberta
Filha de Rose
Filha de Golda
Filha de Ruchel
Filha de uma mulher da Odessa
Cujo nome desconheço.
(SKLAR apud FÉRAL, 1984, p. 557, trad. nossa⁶⁴).

Ainda, Josette Féral observa certa descontinuidade dos textos, se comparados ao modelo dramático tradicional, que pede determinada sequência lógica e encadeamento dos fatos. Uma vez que todas as peças analisadas subvertem esta expectativa, construindo outras dramáticas que (embora não o façam com as mesmas estratégias, mas cada uma à sua maneira) experimentam propostas disruptivas, a fim de

⁶³ Tradução livre do título ao português. O artigo original, em inglês, consta nas referências e foi citado na Nota Introdutória desta dissertação.

⁶⁴ "I am Roberta, daughter of Rose, daughter of Golda, daughter of Ruchel, daughter of a woman from Odessa whose name I don't know" (SKLAR apud FÉRAL, 1984, p. 557).

encontrar um modo singular de expressão, Féral reconhece que as autoras percebiam-se impossibilitadas de representar a si mesmas e a seus desejos nos modelos tradicionais (FÉRAL, 1984, p. 558-61). Por fim, a autora observa que, no aspecto temático, praticamente tudo ainda está a ser escrito sobre a sexualidade das mulheres do ponto de vista delas mesmas (posto que, até então, o tema tem sido tratado pelos homens).

Embora as dramaturgias analisadas por Josette Féral estejam distantes de nós em termos geográficos e culturais, situadas em um contexto eurocêntrico ou estadunidense, os critérios revelados pela pesquisadora colaboram para a construção desta análise. Aproximando sua proposta do contexto brasileiro, mais especificamente paulista, proponho a comparação entre três textos de dramaturgas em atuação, *Sobre as baleias*, de Maria Fernanda de Barros Batalha; *Ar rarefeito*, de Maria Shu e *Alteridade*, de Maria Giulia Pinheiro.

As três dramaturgas estão presentes na cena teatral paulistana contemporânea; participaram do evento *Zona Lê Dramaturgia* e do *Concurso Feminina Dramaturgia - Prêmio Heleny Guariba*; integram o grupo "As DramaturgAs" no *Facebook* e figuram na lista organizada pelas estudantes da SP Escola de Teatro. Dentre os muitos textos lidos para esta dissertação, a opção por estes três diz respeito a como estas dramaturgas trabalham questões caras às mulheres e ao movimento de emancipação de caráter feminista em suas personagens e argumentos, conforme analisarei adiante.

3.3.1 Primeira Maria escreve: *Sobre as Baleias*

Fig. 18 - Maria Fernanda de Barros Batalha.



Fonte: <<http://www.niltontravesso.com.br/a-oficina/>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

Maria Fernanda de Barros Batalha⁶⁵ ganhou uma menção honrosa na 3ª Edição do *Prêmio Heleny Guariba*, com o texto *Dois a Duas*. Para esta análise, no entanto, opto por olhar mais de perto outro texto da autora, que mais se alinha às questões comentadas no presente trabalho e constitui espelhamentos mais produtivos com as outras peças selecionadas. Dentre as três dramaturgas que figuram neste item, minha proximidade maior certamente é com a primeira, que conheço desde o ingresso na mesma turma do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Unesp, em 2006.

A dramaturga escreveu *Sobre as Baleias* em colaboração com a Coletiva Vulva da Vovó⁶⁶, em um processo imbricado entre ativismo feminista, produção textual e encenação, com estreia em 2016. Inspirado no movimento das Mães de Maio, grupo de

⁶⁵ Mais sobre a trajetória da dramaturga e outros trabalhos no ANEXO A desta pesquisa; ainda, em entrevista concedida ao *podcast* Audiodrama, de Diogo Cardoso, disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2EfiD6siOnzD4CN0zunTkF>>. Acesso em: 24 abr. 2020.

⁶⁶ A Coletiva nasceu por volta de 2015 contando, originalmente, com 12 participantes (apenas um homem). Alguns depoimentos e cenas de processo de criação em: <https://www.youtube.com/watch?v=z_KtIZbT884>.

mobilização contra a violência de Estado, organizado em 2006 por mulheres brasileiras cujos filhos foram assassinados por ações da polícia militar, o texto traz as baleias como metáfora para a memória coletiva dessas mulheres, evidenciando ao público aquilo que ele "[...] sempre fingiu que nunca soube" (BATALHA, 2015, p. 3).

No prólogo, o coro de Nadadoras Narradoras explicita, de forma poética e de contundência política, o tratamento do tema que virá:

[...] no canto das baleias, estão todas as dores do mundo. Tudo real. Por conta disso, as baleias têm sido duramente caçadas, mortas ou adestradas, para que esqueçam o que realmente vieram fazer nesse planeta. Os grandes poderes governamentais querem, a todo custo, que as memórias das baleias sejam apagadas para sempre, e nós todos podemos imaginar por quê. Mas existe algo que vem intrigando cientistas e biólogos especializados no comportamento desses animais: desde o começo dos tempos, as baleias organizam-se em sociedades matriarcais e resistem como tal. E exatamente nesse momento, em todos os cantos do oceano, elas estão desenvolvendo mecanismos complexos de comunicação e organização e resistência e, por mais que as autoridades científicas insistam em não usar essa palavra, luta. Sim, as baleias estão iniciando uma revolução sem precedentes, e o desespero dos homens é que eles não sabem como farão para impedi-las (BATALHA, 2015, p. 2-3).

Na CENA 1, um programa de auditório em alguma emissora de televisão sorteia cartas, prometendo contemplar uma mulher com um caminhão de prêmios e uma reforma na casa. Ao sortear Dona Maria, uma mulher negra e pobre (como o texto descreve), ela - em um plano paralelo - se espanta, pelo fato de nunca ter escrito ao programa. É tarde para lamentar: a rubrica indica que o muro de sua casa está sendo destruído (e uma reforma, dada de presente, não seria a desculpa ideal para alguém que desejasse ver a casa de Dona Maria no chão?):

DONA MARIA: Mas não tem lugar pra essas coisas aqui em casa, eu não quero...

APRESENTADORA: Mas vai ter! Vai ter, vai ter, vai ter Dona Maria! E sabe por quê? Agora mesmo os nossos profissionais estão iniciando a reforma que vai transformar sua casa em um sonho! *(Dançarinas jogam confete para cima ao mesmo*

tempo em que se ouve um grande estrondo de uma bola de ferro destruindo o muro da casa) Sua casa vai ficar, ó (Para a câmera), um luxo! (BATALHA, 2015, p. 6).

A resistência de Dona Maria causa problemas à apresentadora; afinal, a audiência não aumenta se Dona Maria não parecer deslumbrada e agradecida pelo presente. O contratempo é rapidamente contornado pela apresentadora, que insinua ter informações importantes sobre o paradeiro do filho de Maria, que está desaparecido. Diante da reação emocionada de Maria, a apresentadora vê na jogada um bom motivo para segurar o público até o próximo bloco do programa.

DONA MARIA: Do que a senhora está falando?

APRESENTADORA: Do seu filho João, que está desaparecido há três dias. [...]

DONA MARIA: Minha nossa senhora! A senhora, a senhora tem notícias...

APRESENTADORA: Isso, Dona Maria, a senhora e todos vocês aí de casa vão saber no próximo bloco! Segura na poltrona que a gente já volta! (BATALHA, 2015, p. 5-6).

Em um procedimento paródico que evidencia para o público a crueldade na lida de uma questão tão cara à Dona Maria, que é usada como isca para bombar a audiência da emissora, a CENA 1 cumpre também a função de apresentar ao público a temática principal da peça: a interferência da polícia militar na vida dos jovens da periferia.

A CENA 2 apresenta um coro das Mães de Maio, que conta ao público sobre o desaparecimento de seus filhos, as justificativas dadas pelos policiais e a luta delas por justiça. Identificadas apenas como Madre de Mayo⁶⁷, elas repetem a mesma fala, coletivamente.

[...] E não foi só a minha que sumiu não, eles todos, nossos filhos, foram sumindo, um a um, desespero em cadeia. Levaram eles da gente a força, e depois não abriram mais a boca pra informar nada (BATALHA, 2015, p. 8).

⁶⁷ Há um paralelo entre o movimento das *Mães de Maio* no Brasil, estas que são tema central da peça e cujos filhos foram mortos pela polícia, com o movimento *Madres de Plaza de Mayo* na Argentina (Buenos Aires), centradas no desaparecimento e assassinato de seus filhos durante a ditadura militar naquele país (1966-1973).

Na CENA 3, a casa de Dona Maria é inundada, deixando que a água traga à tona evidências de uma vida que não está mais presente: a de seu filho, João. A cena é narrada por outras mães, identificadas apenas por números:

MÃE 5: Um carrinho boia.
 MÃE 2: Ela olha fixamente para o par.
 MÃE 1: Larga o guarda chuva.
 MÃE 5: Um caderno boia.
 (BATALHA, 2015, p. 11).

Nas cenas que seguem, acompanhamos o dia de trabalho de Dona Maria, empregada doméstica de uma residência luxuosa. Em conversa com a colega de trabalho, Fran, fica evidente que o patrão tem o costume de assediar Fran, mas ela tem medo de denunciá-lo, acreditando que não lhe dariam crédito. A seguir, aparentemente sem motivo, Dona Maria é dispensada pelo patrão, que nunca aparece em cena (Dona Maria sai do espaço cênico por um momento e retorna com esta informação). As duas discutem se seria possível ele ter descoberto que Dona Maria tentou abrir determinada porta, que é mantida trancada por ele. Na cena, o público também toma ciência de que o patrão é um militar.

O coro de Mães de Maio retorna; dessa vez, Dona Maria e Fran juntam-se a ele. Em seguida, as Mães identificadas por números também retornam, agora em uma cena que mostra o descrédito com que são tratadas nas delegacias, ao denunciar o desaparecimento de seus filhos.

Um recurso importante a comentar são as locuções em *off*, que aparecem pontualmente durante toda a peça. Apresentado em uma propaganda, na cena do programa de auditório, um conglomerado, identificado pelo nome de *O Generoso*, transmuta de função ao longo da peça, e passa a dialogar com o rumo do acontecimentos:

LOCUTOR EM OFF: Um oferecimento Lojas de departamento O Generoso!
 (BATALHA, 2015, p. 6).
 LOCUTOR EM OFF: Um oferecimento Rede de açougues O Generoso, qualidade e tradição em todos os tipos de carne, absolutamente todos.

(BATALHA, 2015, p. 18).

LOCUTOR OFF: Um oferecimento Rede Funerária O Generoso! Cuidando dos entes queridos em todos os momentos da vida.

(BATALHA, 2015, p. 22).

LOCUTOR EM OFF: Um oferecimento agência de domésticas O Generoso, a única que disponibiliza domésticas personalizadas para o seu perfil!

(BATALHA, 2015, p. 23).

Adiante, caminhando para o desfecho da peça, a apresentadora do programa de auditório retorna, desta vez anunciando um quadro intitulado "A Porta dos Segredos" (BATALHA, 2015, p. 23). Em seguida, convida Dona Dirce, patroa de Dona Maria, a revelar "[...] o segredo que seu marido esconde há tantos anos da senhora e da sua família" (BATALHA, 2015, p. 23).

A princípio, Dona Dirce nega-se a participar do quadro, mas Fran, que ouvia atentamente ao programa, remove seus fones de ouvido e, ao pisa-los (conforme indicação da rubrica), "desliga" todas personagens envolvidas no programa de televisão. Fran narra ao público a aproximação de Dona Dirce do "Arquivo Morto", nome sinalizado na porta misteriosa, e o público acompanha a descoberta de diversas gavetas etiquetadas, nas quais constam nomes de jovens. As falas a seguir evidenciam o que, a essa altura, o público já adivinha:

FRAN: Dona Dirce se aproxima um pouco mais do cômodo aberto e avista pilhas sem fim de gavetas frias de metal. Cada uma das gavetas tem uma etiqueta pendurada onde se lê nomes de jovens. Ela arrisca abrir um das gavetas, mas desiste, ela sabe muito bem o que há dentro delas. Dona Dirce então se aproxima lentamente das gavetas, e segura, trêmula, uma das etiquetas. Lê em voz alta:

DONA DIRCE: João Gomes da Silva.

(BATALHA, 2015, p. 25).

A conclusão, aterradora, é a de que o patrão-que-nunca-está-em-cena foi responsável pela operação que culminou no desaparecimento (lê-se: assassinato) do filho de Maria, e que, mais tarde (ou não tão tarde), percebeu tratar-se do filho da empregada de sua residência, "solucionando" o caso com a demissão da mesma. A

autora provoca uma sensação angustiante e indigesta ao mostrar, ainda que em uma obra de ficção não-realista, como as coisas são "resolvidas" por quem detém o poder.

No desfecho, Dona Maria retorna à sua casa, agora inundada por um mar de sangue, que escorreu das gavetas do escritório do coronel, invadiu a rua e já toma a cidade. Ela e as Nadadoras Narradoras da primeira cena retomam sua disposição em coro e, negando conformar-se ao destino que lhes foi reservado, retomam a metáfora das baleias, com sua resistência obstinada, na conservação da memória, finalizando a peça:

DONA MARIA e NADADORAS NARRADORAS:

[...] Mas hoje filho eu não estou aqui pra te pedir desculpas em romaria. Hoje eu estou aqui pra te dizer que tenho orgulho de quem você foi e de quem eu sou [...] Não vamos aceitar a morte adiantada de nossos meninos como o único destino certo [...] Seremos então mulheres baleias. E como esse animal ancestral, que guarda as memórias do planeta, nós deixaremos vivas as memórias de nossos meninos [...].
(BATALHA, 2015, p. 27-8).

Dona Maria, descrita no texto como uma mulher "preta e pobre" (BATALHA, 2015, p. 11), representa a maioria das mulheres cujos filhos foram mortos por ação da polícia militar. Nesse sentido, a peça leva em consideração a interseccionalidade, debatida pelo movimento feminista, e escolhe uma protagonista que tem, atravessadas em sua vivência, as questões de gênero, raça e classe⁶⁸.

Apesar da estrutura um pouco mais convencional no que diz respeito à causalidade das cenas e ao desenvolvimento dramático, assim como à construção das personagens, nada em *Sobre as Baleias* remete a uma dramaturgia realista. Ainda que as personagens de Dona Maria, Fran e Dona Dirce correspondam à ideia de personagem "fechada", no escopo do drama - em termos da unidade psicológica que desenha um caráter, ou mesmo da forma de endereçamento, expressa por meio do diálogo tradicional (SARRAZAC, 2012, p. 75), as situações em que se encontram são sempre metafóricas, escapando de uma mimese restrita a um "drama vivido". A casa de Dona

⁶⁸ A Coletiva Vulva da Vovó é também um grupo múltiplo em termos de raça-etnia, composto por mulheres negras e brancas, e Dona Maria foi interpretada por uma atriz negra.

Maria inundada pela chuva e, posteriormente, a cidade invadida pelo sangue que jorra das gavetas do escritório do coronel são expedientes fantásticos, ou supra-reais, que servem para lidar com questões pungentes do contexto histórico nacional, mas sem pender para uma perspectiva meramente denunciata (como faria, por exemplo, um programa de televisão sensacionalista). A inserção do programa de auditório no texto, por outro lado, expõe como essas questões costumam ser tratadas pela grande mídia, que manipulam o real, ainda que se digam "jornalísticos" (ou seja, compromissado com a realidade).

Ainda, o expediente épico da disposição em coro, que retorna em algumas cenas, distancia ainda mais o recorte das personagens de um drama realista, e oferece ao público um entendimento do aspecto social, remetendo à quantidade de mulheres que compartilham a vivência explorada na peça. A opção em não nomear as Mães, identificando-as por números, acentua a percepção de que a questão não é apenas da Dona Maria, mas partilhada coletivamente. Nesse caso, a epicização, como lembra Sarrazac (2012) sobre a narrativa de autores como Brecht, convida a um exame mais racional dos dilemas em quadro, e chama a atenção do(a) espectador(a) para o fato de que a cena expressa uma *interpretação* da realidade (SARRAZAC, 2012, p. 79).

Outro movimento realizado pela autora com consciência é a opção de não colocar o patrão em cena, enfatizando o protagonismo e ponto de vista das mulheres da peça e, ainda, problematizando o fato de as pessoas em posição de poder serem constructos inalcançáveis, mesmo que seus "braços" nos atinjam.

A metáfora que une baleias e mulheres é a chave desta peça. *Sobre as baleias* é um texto lúcido, que reflete a consciência de suas fazedora sobre as pautas feministas que desejavam colocar em cena, e evidencia, textualmente, como construíram este paralelo para pôr em cena o que desejavam.

3.3.2 Segunda Maria escreve: *Ar Rarefeito*

Fig. 19 - Maria Shu.



Fonte: <<https://alzirarevista.com/2013/10/13/maria-shu/>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

Maria Shu⁶⁹ é, dentre as três dramaturgas que figuram neste item, a única que não conheço pessoalmente, embora estivesse familiarizada com sua trajetória e trabalhos por conta das pesquisas, e tenhamos ambas passagem pela SP Escola de Teatro. A dramaturga atendeu com atenção minha solicitação para que sua obra fosse analisada nesta pesquisa, e enviou por *e-mail* uma cópia do texto. *Ar rarefeito* foi escrito em 2013 e ganhou o primeiro lugar na edição de 2014 do *Concurso Feminina Dramaturgia - Prêmio Heleny Guariba*.

O texto de Maria Shu traz uma protagonista que, assim como a personagem de *Sobre as Baleias*, também se chama Maria. Esta, na verdade, grafada com acento agudo, conforme explicado em nota inicial: "María" é uma boliviana. A procedência da personagem justifica também a presença no texto de algumas palavras aparecem

⁶⁹ Mais sobre a trajetória da dramaturga e outros trabalhos podem ser consultados em: <<https://www.geledes.org.br/maria-shu-dramaturga-negra-que-esta-levando-periferia-para-outros-continentes/>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

escritas em espanhol; ao que a autora recomenda um breve estudo dos fonemas, para que não sejam ditas de forma forçada ou artificial, em uma possível encenação.

Após a nota inicial, a rubrica da primeira cena apresenta a situação principal da peça, bem como as personagens:

Uma oficina clandestina de costura. Duas mulheres bolivianas escalando uma montanha de roupas (SHU, 2013, p. 3).

María e sua colega, identificada apenas como "A otra montañista", estão trabalhando em uma oficina clandestina de costura cuja localização não é identificada, permitindo que o público de cada encenação possa localizá-la em sua própria cidade. María recupera memórias dos Andes, evidenciando que não queria deixá-lo, mas que foi necessário. Da cordilheira que corta seu país de origem à montanha de roupas que María escala, contudo, há uma diferença brutal. As montanhas de sua infância estão carregadas de afeto; enquanto a segunda montanha é uma alegoria do trabalho contínuo e exaustivo que María precisa levar a cabo, sem nunca conseguir finalizar. A montanha alegórica expande a dimensão literal da exploração pelo trabalho, convidando a outras metáforas, que remetem ao desmedido que constitui tanto a própria realidade das trabalhadoras bolivianas no Brasil, quanto o "real da cena": o acúmulo de roupas ainda a costurar é tão grande que se forma, de fato, uma nova geografia na sala da oficina, explicitando o impossível da missão que cabe a María.

MARÍA: [...] Há um Andes de malhas sobre as mesas.
(SHU, 2013, p. 3).

O acúmulo de roupas e de trabalho provoca também um avolumar de memórias e sentimentos, evidenciado nos títulos das cenas:

1. As memórias na costureira e a costureira a costurar.
(SHU, 2013, p. 3)
2. As memórias e o filho na costureira e a costureira a costurar.
(SHU, 2013, p. 5)
3. As memórias, o filho e a fome na costureira e a costureira a costurar.

(SHU, 2013, p. 7)

4. As memórias, o filho, a fome e o Carrasco na costureira e a costureira a costurar.

(SHU, 2013, p. 8)

5. As memórias, o filho, a fome, o Carrasco e o rato na costureira e a costureira a costurar.

(SHU, 2013, p. 11)

6. As memórias, o filho, a fome, o Carrasco, o rato, o cachorro na costureira e a costureira a costurar.

(SHU, 2013, p. 12)

7. As memórias, o filho, a fome, o Carrasco, o rato, o cachorro e o circo na costureira e a costureira a costurar.

(SHU, 2013, p. 13)

8. As memórias, o filho, a fome, o Carrasco, o rato, o cachorro, o circo e a alucinação na costureira e a costureira a costurar.

(SHU, 2013, p. 14)

9. As memórias, o filho, a fome, o Carrasco, o rato, o cachorro, o circo, a alucinação e a morte na costureira e a costureira a costurar.

(SHU, 2013, p. 16)

Ainda na primeira cena conhecemos Brayan, filho de María, que está escondido embaixo da mesa de costura; não se sabe muito sobre ele, propositalmente. O filho, sempre embaixo da mesa, é a criança invisível, que deve permanecer em silêncio e saber seu lugar:

BRAYAN - Sou quem sou, se falar meu nome não existo mais. Quem sou? O silêncio é a resposta.

MARÍA – Muy bien!

(SHU, 2013, p. 6)

Brayan parece ciente de sua situação precária, apesar de María fazer o possível para amenizá-la: falando ao filho sobre o circo (outra metáfora presente na peça), diz que foi ela quem costurou a roupa do contorcionista, ao que o menino pergunta se o artista saberia se encolher debaixo de uma mesa.

O aniversário de Brayan está chegando, e ele deseja de presente um boneco do "Pica-pau" (do desenho animado, cuja personagem é um pássaro) e uma marmita para dar à mãe. María, usualmente, adquire uma marmita para o filho, ficando sem alimento para si, como uma das cenas sugere. Nada é dito sobre o passado de María em relação ao casamento, e o homem é uma figura ausente: a única frase proferida pela

personagem principal em relação à maternidade é uma que, sabemos, resume a realidade de muitas mulheres:

MARÍA - Quando ganhei o filhote, eu perdi o homem.
(SHU, 2013, p. 8)

A autora realiza um trabalho com o texto em que as palavras que se espalham pela página como as roupas de María sobre a mesa. Há uma harmonia entre rubricas, falas e ações, cuidadosamente trabalhadas de tal modo que, somados às pontuais grafias em espanhol, trazem musicalidade à cena e transformam a leitura do texto numa experiência poética, com a valorização da ação imagética e rítmica das palavras (SARRAZAC, 2012, p. 162):

Respira, arremata...corta!

MARÍA - Uma agenda para cumprir.

Sem parar

Sem parar

Sem parar

Sem parar

Subir a parede de pano. Tocá-la e a cada ponto estratégico fincar um zíper, um botão.

Respira, arremata...corta!

BRAYAN (debaixo da mesa) – Mamá, mamá!

(SHU, 2013, p. 3-4)⁷⁰

⁷⁰ Optou-se por manter a disposição original do excerto, no que diz respeito à distribuição das palavras da página, em vez do recuo e espaçamento a ser utilizado em citações.

Na mesma cena, temos a introdução de uma quarta personagem, o Carrasco, que está ali para assegurar que as costureiras não parem de trabalhar.

CARRASCO (para Otra) – Como vão seus olhos?
 A OTRA MONTAÑISTA – Mal.
 CARRASCO – Como estão as suas costas?
 A OTRA MONTAÑISTA – Mal.
 CARRASCO – E a ponta dos seus dedos, como vão?
 A OTRA MONTAÑISTA – Mal, senhor.
 CARRASCO – Mas você consegue escalar?
 A OTRA MONTAÑISTA – Consigo.
 CARRASCO – Então, por que diabos parou?
 (SHU, 2013, p. 5)

Aqui, escalar e costurar são sinônimos do trabalho incessante e sem sentido, que as costureiras executam infundamente, em troca de um dinheiro que nunca é suficiente, e em um sistema que garantirá que elas permaneçam sempre na posição em que estão. Como Sísifo⁷¹, rolando a pedra montanha acima, apenas para ter de vê-la rolar montanha abaixo e reiniciar, as costureiras estão presas àquela situação, como as próprias linhas à máquina de costura.

CARRASCO - Cinquenta reais o vestido que a senhora acabou de estragar!
 [...]
 MARÍA– Quanto eu vou receber por ele?
 CARRASCO (calculando): Hummm...quatro e ...sessenta...vinte e... dois reais e setenta centavos!
 MARÍA– Tomarei mais cuidado.
 [...]
 MARÍA- E tem ainda as marmitas de Brayan.
 CARRASCO– A passagem pro Brasil...
 MARÍA– Eu vou pagar.
 [...]
 CARRASCO (assediando-a) – Se você não fosse tão teimosa, María, você já teria pagado parte da sua dívida.
 MARÍA- Eu tenho muito respeito pelo senhor.
 (SHU, 2013, p. 9)

⁷¹ Personagem da mitologia grega condenado pelos deuses a rolar uma pedra gigantesca montanha acima e, prestes a alcançar o topo, assisti-la rolar montanha abaixo, repetindo a tarefa em seguida, e assim por toda a eternidade.

As cenas evidenciam a condição vulnerável de imigrantes em que as duas mulheres se encontram, e o preconceito com que são tratadas, em uma relação abusiva e desumana:

CARRASCO – Você não entende ou finge que não entende a minha língua, paraguaia?

MARÍA – Eu não sou paraguaia.

CARRASCO – Ah, você não é paraguaia?

MARÍA – Não.

CARRASCO – Sei.

MARÍA – Sou boliviana.

CARRASCO – Você é boliviana, não paraguaia.

MARÍA – Sim.

CARRASCO – Sei.

(SHU, 2013, p. 10)

As cenas prosseguem tornando mais e mais insuportável o estado de prisão das personagens, diante da impossibilidade de existir na condição em que estão. Sem tentar uma fuga explícita, suas mentes divagam a todo tempo para uma fuga que também sabem ser impossível. Brayan segue o mesmo ciclo: encontra um rato morto que transforma em brinquedo e, sem muita explicação para o fato (que não é, de fato, necessária), ressuscita o bicho, apenas para vê-lo fugir - fuga essa que ele mesmo não pode fazer.

María, adiante, narra um sonho que teve, no qual ela era um pavão cuja cauda se abria como um leque, produzindo ar (SHU, 2013, p. 12-13). O sonho evidencia que María está encerrada em um local com pouca ventilação, mas, nos paralelos que a peça monta, lembramos que o ar rarefeito também é fenômeno comum em grandes altitudes, como acontece ao escalar uma montanha. O texto retorna a este ato de escalar e percebe-se que as duas mulheres em cena estão cada vez mais alto nas montanha. Nesta escalada, outras mulheres ficaram para trás. Não suportaram o ar rarefeito, a fome, o sono e os dedos dormentes, prestes a necessitar amputação. A morte se aproxima das mulheres em cena, como aproximou-se, supostamente, das outras que ficaram para trás:

A OTRA MONTAÑISTA – Onde estão as outras mulheres?

MARÍA– Talvez seja só você e eu, agora.

[...]

MARÍA - A última vez que aquele homem apareceu aqui ainda estava claro. Ele não vai voltar?

[...]

MARÍA – [...] Pachamama⁷², ayudame! Muitos corvos! CORRA!

(SHU, 2013, p. 14-15)

A aproximação dos corvos, agouro de morte, evidencia que o fato de estarem muito alto na montanha não significa uma vitória, mas uma proximidade com a morte. Subentende-se que elas não escalam somente roupas, mas escalam as outras mulheres como elas, que ficaram pelo caminho:

MARÍA– Duas escaladoras em uma montanha de escaladoras.

(SHU, 2013, p. 18)

A crueldade é tal que a morte parece ser, verdadeiramente, a única libertação para essas mulheres. A peça, contudo, não responde a questão, e se recusa a oferecer qualquer solução pacificadora. Na última cena, as mulheres estão, como desde o início, a escalar a montanha de roupas. O fim de sua tarefa permanece em suspensão, assim como o texto.

⁷² Divindade máxima dos povos originários da região dos Andes; "Mãe Terra" ou "Grande Mãe".

3.3.3 Terceira Maria escreve: *Alteridade*

Fig. 20 - Maria Giulia Pinheiro.



Fonte: <<https://www.azooofa.com.br/show/13889/labirinto--maria-giulia-pinheiro>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

Maria Giulia Pinheiro⁷³ é a idealizadora do *Zona Iê Dramaturgia*, evento comentado anteriormente neste capítulo; na reportagem da revista digital *Azmina*⁷⁴ há um trecho do texto da autora lido no evento, *Mastiga*. Neste item, porém, escolhi analisar *Alteridade - um conto poético dramático*, pela proximidade com a temática desta dissertação e com os outros textos analisados neste item. Antes, acrescento que Maria Giulia Pinheiro oferece uma oficina de Dramaturgia Feminista intitulada *Escritas do Fim do Mundo*, no Pequeno Ato (Teatro no centro de São Paulo). No encontro de 2019, do qual participei, pude ter uma aproximação maior com a dramaturga, suas referências e trabalhos, e comentar sobre a pesquisa que estava desenvolvendo. Ainda, Maria Giulia Pinheiro tem uma longa relação com a poesia, o que influencia seus textos de outros gêneros.

⁷³ Mais sobre a dramaturga e outros trabalhos em <<http://centrodatterra.org.br/maria-giulia-pinheiro>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

⁷⁴ Já referenciada, na nota 57.

Dentre *Sobre as Baleias*, *Ar Rarefeito* e *Alteridade*, apenas o último texto foi publicado⁷⁵. O que chama a atenção de pronto em *Alteridade* é o formato do texto: como o subtítulo denuncia, a estrutura é de um conto poético, evocando dois gêneros literário que se distanciam da dramática tradicional. *Alteridade* é o texto de uma voz para muitas vozes. Inteiramente narrado em primeira pessoa, a personagem que fala não é identificada; desconhecemos seu nome, idade ou qualquer outra informação que a defina; o que temos é a experiência narrada por ela (e que, sabemos, não é individualizada, mas partilhada por muitas mulheres).

A situação narrada é o estupro sofrido pela personagem principal e seus desdobramentos: sua busca por auxílio; a posterior descoberta de uma gravidez; a decisão de fazer um aborto e o retorno à vida, após ter passado por esta experiência. Parece um roteiro simples, mas o mérito de Maria Giulia Pinheiro está no trabalho com a linguagem, pois em nenhum momento as palavras "estupro" ou "aborto" aparecem no texto, mas são inferidas pelo contexto metafórico e poético que o texto monta - destreza de uma autora também poeta, que lapida as palavras até que elas brilhem no papel:

Escalo até o topo de um monte de terra.
Vejo um homem de terno entrar. Paro.
Ele caminha um círculo ao meu redor.
Chove em mim.
(PINHEIRO, 2016, p. 13)

Esta nova escaladora não é a María, de *Ar rarefeito*, mas poderia ser. Não é a Dona Maria, de *Sobre as Baleias*, mas sabemos que também poderia ser, parecidas que são. Das três personagens principais dos textos comentados, esta é a única que não tem nome próprio; digamos que poderia ser Maria, como as outras. Como suas autoras.

No trecho acima, que inicia o texto, além da personagem que fala, ficamos sabendo que há um homem de terno, rondando a narradora. O assédio realizado pelo homem, em breve, transformar-se-á em violência sexual. O tema do assédio é comum às três peças, ainda que se explicita em graus e contextos diferentes:

⁷⁵ Pelo Selo doBurro, em 2016 (consta nas referências).

*Sobre as Baleias**Ar Rarefeito**Alteridade*

FRAN: Vou falar o quê pro policial? “Olha, eu abaixei pra pegar um copo que quebrou e o patrão ficou olhando pra minha bunda”. Eles vão rir na minha cara!

DONA MARIA: E todas as vezes que ele ficou te vendo tomar banho? Ou as vezes que ele entra na cozinha pra pegar não sei o que, só pra ficar te roçando? Tá esperando o quê? Ele te levar pra cama?

(BATALHA, 2015, p. 17)

CARRASCO – Uma mulher bonita, sozinha no mundo, com um filho pra criar. Fosse mais carinhosa...

MARÍA – Não estou sozinha no mundo, senhor.

CARRASCO – De vez em quando, só pra distrair.

MARÍA – Brayan é a minha família.

(SHU, 2013, p. 9)

Passo sempre, mas hoje, hoje, hoje: tudo o que veio a mim sem que eu procurasse. A arma fora de mim. A arma sempre apontada pra mim. A arma cansada mas mas mas mas mais mais mais mais mais mas mas mas mais forte que. Ele caminha o sétimo círculo de mim. Ele termina e recompõe o terno. Ele caminha. Ele é dele.

(PINHEIRO, 2016, p. 15)

O tratamento poético de *Alteridade*, entretanto, está longe de romantizar ou suavizar a situação que o texto apresenta. O trabalho com a linguagem apela para outra recepção - mais sensível - por parte do público, já acostumado com a banalização da violência, os discursos de ódio e opiniões rasas na mídia (e nas redes sociais) sobre a vitimização das mulheres. *Alteridade* usa da poesia para abrir outros caminhos de percepção, um em que as mulheres possam de fato sentirem-se representadas e em que os homens possam de fato sentirem-se incomodados.

Após o estupro que sofre, a personagem procura ajuda em uma instituição que, despreparada para lidar com a situação, a trata com descrédito e a leva a culpabilizar-se pela violência sofrida. Nota-se aqui outra semelhança temática entre as peças, sobre a ineficiência do Estado e seus agentes em proteger a classe popular, em especial, as mulheres: em *Sobre as Baleias*, o mesmo medo de não ser escutada impediu Fran de denunciar o patrão. Ainda em *Sobre as Baleias*, há o descaso por parte dos policiais

diante das denúncias de desaparecimento dos filhos das mulheres periféricas. Nas diferentes situações, prepondera uma atmosfera semelhante, entre desconfiança, revolta e subserviência, que as autoras trabalham nas cenas em que as personagens femininas precisam acessar tais instituições:

<i>Sobre as Baleias</i>	<i>Sobre as Baleias</i>	<i>Alteridade</i>
DONA MARIA: Você vai ter coragem de ficar aqui sozinha com aquele cara te rondando? Vem comigo, a gente procura a polícia e resolve a história toda.	DONA MARIA: Pelo amor de Deus moço, o senhor tem que me ajudar, o meu filho João sumiu! Acabaram de me ligar agorinha, encontraram a calça jeans dele e todos os documentos lá perto da rodovia.	Agora, tenho que. Aqueles que dizem e sabem o certo. Os senhores me perdoem, posso entrar? Tenho que. Fala logo. É que. Diz, menina. É que. Vai. É que. Diz. É que. A perna escorre. É que. Como foi? É que. Como? É que. Como? É que. Como? Não sei. Então não é.
(Silêncio)		
FRAN: Você já esteve numa delegacia dessas, Maria? Essas que são especializadas, que são pra mulher?	POLICIAL: Nome.	
DONA MARIA: Já.	DONA MARIA: João Gomes da Silva. Se o senhor mandar uma viatura agora, é capaz de vocês conseguirem...	
FRAN: Então não fala bobagem! Eu não tenho nenhuma marca, tá vendo alguma marca aqui? Vou chegar lá e falar o quê?	POLICIAL interrompendo: Última vez que o viu.	
DONA MARIA: Vai falar o que acontece nessa casa todo dia!	DONA MARIA: Faz 72 horas, exatamente 72 horas. Não é esse o tempo que vocês precisam pra começar a procurar, pronto, já deu! Podem ir.	
FRAN: Ninguém vai acreditar em mim, você sabe disso!	POLICIAL: Profissão.	
DONA MARIA: A gente tem que tentar!	DONA MARIA: Moço, podemos fazer isso depois? Vocês tem que correr enquanto é tempo!	
(BATALHA, 2015, p. 16)		(PINHEIRO, 2016, p. 20-21)

POLICIAL: Procedimento
padrão. Mantenha a
calma. Colabore com as
autoridades.

(BATALHA, 2015, p. 20)

O descaso do Estado, representado pela personagem masculina, diante da situação das personagens tem ainda mais exemplos:

Sobre as Baleias

Comecei então a perambular atrás de Martina, pulei de quartel em quartel, exaustivamente. Nada mais cabia em mim além da promessa de reencontrá-la, até que cheguei ao quartel de La Tablada. Implorei ao Coronel para ter notícias, disse estar muito preocupada porque ela estava grávida. O Coronel disse: “Não se preocupe senhora, fique tranquila, o Estado dá tratamento especial para as grávidas. Venha na próxima semana que eu descubro onde ela está”. Voltei na semana seguinte, cheia de esperança. Procurei pelo Coronel, que me deixou esperando por horas a fio. Passava reto por mim e nem me olhava na cara, ignorava os meus chamados. Quando finalmente consegui pará-lo no corredor, já desesperada, perguntei por notícias. Ele disse: “Eu não sei do que a senhora está falando”.

(BATALHA, 2015, p. 8)

Alteridade

Tentei voltar, tentei falar, mas o homem me perguntou quem era o fulano de tal, tantos anos, profissão, que ele precisava anotar no papel pra me salvar da lembrança da arma dentro de mim e de quietinha quietinha quietinha, mas não sei o fulano de tal, tantos anos, profissão, sei só o quietinha quietinha quietinha e isso não serve pra ele, que de quietinha quietinha quietinha, minha filha, já tenho o dia todo.

(PINHEIRO, 2016, p.21)

Acompanhando a personagem de *Alteridade* em sua trajetória, depois de não conseguir ser atendida e debater-se entre a vergonha e o medo de estar doente ou grávida, a peça revela ser a segunda opção a verdadeira. A mulher se desespera,

cogitando a possibilidade de realizar um aborto clandestino. O assunto da interrupção da gravidez aparece também no coro final de *Sobre as Baleias*, parodiando com ironia o famoso monólogo de William Shakespeare, em *Hamlet*; enquanto em *Alteridade*, o tom é mais poético, ainda que igualmente soturno:

Sobre as Baleias

Ter ou não ter eis a questão. Será mais nobre fazer um aborto clandestino e sofrer na alma pedradas e flechadas do patriarcado racista e feroz; ou ter esse filho e vê-lo se debater no mar das angústias tentando, em vão, dar-lhe combate, até um dia receber a notícia de seu afogamento precoce, de seus gritos inaudíveis silenciados pelas botas do Estado assassino?

(BATALHA, 2015, p. 26-7)

Alteridade

Minha metade nisso não é minha, não estava aqui agora comigo quando ele enfiou a arma quietinha em mim.

(PINHEIRO, 2016, p. 28)

Não quero transbordar o sangue do homem de terno, quero transbordar o meu silêncio.

(PINHEIRO, 2016, p. 32)

A perna escorre [...]

Sou outra.

Escorre.

Não sou os senhores.

Escorro.

Sou uma também.

(PINHEIRO, 2016, p. 35)

Não há mais nada em mim [...]

Vazia e só [...]

O cheiro ruim acaba.

(PINHEIRO, 2016, p. 38-9)

Como as personagens das outras duas peças, em *Alteridade*, a mulher tem, ao final de sua trajetória, um encontro consigo mesma:

Sou minha.

Não tenho mais nada além de mim.

Conquistei algo: eu.

(PINHEIRO, 2016, p. 41)

Considerando as diferenças entre os textos, os temas compartilhados, assim como o desejo de trabalhar a linguagem dramática sem que se limite a um "agenciamento da fábula" (SARRAZAC, 2012, p. 80), dão aos três textos aspectos semelhantes. Das palavras espalhadas graficamente na folha, de Maria Shu, ao conto

poético dramático de Maria Giulia Pinheiro, à estrutura teatral mais usual, tramada na lógica peripécia-conflito-reconhecimento-desenlace, de Maria Fernanda de Barros Batalha, há uma tentativa em fazer da dramaturgia e do universo do teatro uma área menos masculinizada.

No trabalho dessas autoras, nota-se a busca por um espaço em que caibam as mulheres, suas experiências, seus desejos e suas questões, ainda que isto configure tentativas vastas e heterogêneas de escrita. Se houve colaboração de Josette Féral e mesmo de Linda Nochlin no desenvolvimento deste item, é para que seja possível olhar a aventura feminista dessas dramaturgas sem o objetivo de aproximar suas obras a qualquer 'modelo de dramaturgia feminista' que responderia a uma totalidade de mulheres. Ainda, é preciso destacar que as dramaturgas analisadas neste item têm particularidades que as referências estadunidenses não abarcam: especialmente, no que diz respeito à multiplicidade dos feminismos. Nos textos analisados, fica evidente o contexto do feminismo latinoamericano, em que recortes de raça/etnia e posição social enquanto mulheres de um país de terceiro mundo é compartilhado tanto pelas escritoras quanto pelas personagens que criaram.

CONCLUSÃO

Em artigo de 1998, Gayle Austin observa o apagamento das questões feministas na área da dramaturgia, a despeito do aumento significativo de mulheres atuando na área. Ainda, questiona o que estaria em jogo ao unir as palavras "feminismo" e "dramaturgia". Em suas palavras: "[...] O que vêm à mente quando você lê a frase 'Feminismo e Dramaturgia?'. Que tipo de feminismo: liberal, radical, materialista, outro? E em relação com quais aspectos da dramaturgia?" (AUSTIN, 1998, p. 122, trad. nossa⁷⁶).

A autora sugere ainda que os temas e questões caras às mulheres não estavam sendo mais tratados nas peças, e que a dramaturgia precisa falar mais sobre feminismo (AUSTIN, 1998, p. 122). Para isso, acrescenta perguntas sobre procedimentos possíveis, quando questiona "Qual é, ou poderia ser, uma metodologia feminista do fazer dramático?"; ou mesmo "Qual seria, se é que existe, a relação entre o dramaturgo e a ideia de uma "estética feminina" na dramaturgia? E na direção?" (AUSTIN, 1998, p. 123, trad. nossa).

O desafio de constituir uma relação entre a perspectiva feminista e o desenvolvimento de processos criativos favoráveis à formulação cênica das questões pertinentes a esse enfoque, útil para as criadoras (autoras, encenadoras, atrizes etc) e para o desenho de uma estética teatral de cunho feminista, ou mesmo de uma crítica municiada pela experiência das lutas das mulheres, é ponto fundamental deste debate. De um certo modo, não se tratar de um dilema solucionável a partir de fórmulas de escrita dramática, mas que se espelha nas invenções formais e na continuidade, pelas mulheres, da tarefa de escrever para o teatro.

A relação entre dramaturgia e feminismo esteve presente desde o início desta pesquisa, quando escrevi o questionário que guiaria minha conversa com algumas dramaturgas: "Você considera sua obra feminista? E você mesma, se identifica assim?" é uma das questões⁷⁷ que guiaram a conversa. Posteriormente, essa mesma

⁷⁶ Tal artigo encontra-se inteiramente traduzido, de forma livre, no ANEXO C desta dissertação.

⁷⁷ O questionário encontra-se no ANEXO A desta dissertação.

busca me levou à escolha dos textos de Maria Fernanda de Barros Batalha, Maria Shu e Maria Giulia Pinheiro, nomes que conhecia e que haviam despontado em eventos como o *Concurso Feminina Dramaturgia* e o *Zona Lê Dramaturgia*. Entendi ainda, desde a minha participação no *Prêmio Heleny Guariba*, que a busca pela relação entre estes dois interesses, feminismo e dramaturgia, não era apenas minha, mas partilhadas por um conjunto de artistas e dramaturgas contemporâneas: a percepção, de certo modo, significa uma tomada de consciência pessoal sobre o aspecto social e comunitário do feminismo, enquanto um movimento das mulheres, de caráter continuado e em construção.

Iniciei esta pesquisa com o objetivo de encontrar respostas para algumas das perguntas também formuladas por Gayle Austin; mais especificamente, se seria possível falar em uma *dramaturgia feminista*; o que estaria pressuposto quando junta-se essas duas palavras, e para onde elas apontam. No meu aprendizado, encontrei companhia não apenas no artigo de Gayle Austin, que já atesta a premência dessas inquietações há duas décadas atrás, como também numa vasta bibliografia; a qual percorri, tanto quanto foi possível, durante os capítulos deste trabalho.

Na trajetória, percebi que comentar os textos escolhidos, após conversas com as dramaturgas, seria a ponta do iceberg de uma pesquisa muito maior. As três dramaturgas paulistas e suas produções estão inseridas em um contexto específico, anterior a elas. Havia, portanto, lacunas históricas que precisariam ser preenchidas. Após a revisão das fontes, o caminho abriu-se para mais de uma possibilidade de análise; por exemplo, observar a transformação das personagens femininas nos textos teatrais, um enfoque que permite visualizar a interação entre a personalidade das dramaturgas e a visão delas sobre o lugar social da mulher e como conservar ou transformar, por meio da sua representação na cena, essa posição referenciada no campo social.

Também havia a possibilidade de investir na ação de oferecer visibilidade às trajetórias e obras de dramaturgas anteriores, partindo do princípio que esta é uma tarefa política. Optei por esta via e trilhei-a, primeiro olhando para o contexto estrangeiro e, posteriormente, para o nacional; para só depois alcançar os textos que havia

selecionado. Talvez, esta opção responda a um desejo pessoal de conhecer as trajetórias e obras dessas mulheres, mas também se justifica pelo entendimento de que o contexto atual é construído sobre continuidades e rupturas em relação a eventos e estruturas sociais, ideologias, assim como em relação a condicionantes econômicas e políticas que atingem a sociedade e o teatro; coisa que precisaria ser explicitada exatamente a fim de suprir aquela necessidade de preenchimento das lacunas, sustentadas pelos registros da história do teatro oficiais.

Outro aspecto relevante, mas que não foi possível discutir neste trabalho, envolve a questão da encenação; pois a pergunta sobre o que seria uma dramaturgia feminista implica na investigação sobre o que seria uma encenação feminista. As pesquisas indicam que a mesma inquietação também se fez notar anteriormente. Gay Gibson Cima, em artigo comentado na Introdução deste trabalho, propõe uma lista de vinte e duas "[...] estratégias para subverter o cânone [...]" (CIMA, 1993, p. 95-102). Seu caminho, contudo, é o oposto: embora direcionado à encenação, a autora tece comentários pertinentes à dramaturgia. Segundo ela, algumas diretoras entendem que somente dirigindo peças de autoras feministas pode-se atingir o objetivo de uma encenação feminista; outras, como ela mesma, acreditam que dirigir os clássicos a partir de uma estratégia feminista é tarefa igualmente significativa. Partindo dessa solução, propõe uma lista de estratégias a fim de revelar, dismantelar e subverter as bases patriarcais nas quais estes textos foram escritos (CIMA, 1993, p. 93).

As observações de Gay Cima estão relacionadas ao fato de a encenação, como destino principal da dramaturgia (embora não o seu único), ter a prerrogativa tanto de evidenciar e aperfeiçoar questões que o texto aponta, quanto de amenizar ou interpretar equivocadamente o que estava no texto. Em uma encenação que parte de uma dramaturgia com objetivos feministas, isto é bastante significativo. Mas, a autora adverte que se tais estratégias tornarem-se "receita de bolo", ou seja, se forem seguidas sem o devido cuidado e experimentação, correm o risco de perder seu potencial disruptivo. Isto quer dizer que o texto, assim como a cena, são ativações resultantes da práxis, e que o teatro feminista depende de como essa práxis *prioritariamente entre mulheres* acontece.

Assim, na análise de Cima, a encenação feminista precisa levar em conta a organização dos grupos; a distribuição de funções entre homens e mulheres; os meios de financiamento e produção da peça etc; de modo a não levantarem em cena um discurso que não encontra respaldo no contexto de sua formulação (CIMA, 1993, p. 103). O mesmo poderia ser dito sobre a criação dramatúrgica: o processo da escrita das obras pode favorecer ou não que espelhem e elaborem o projeto de emancipação das mulheres. No caso de Maria Fernanda de Barros Batalha, por exemplo, a escrita em colaboração com uma coletiva feminista é fator importante que alia o projeto feminista na dramaturgia com a proposta feminista de organização de um grupo de trabalho voltado às artes cênicas.

Outra pesquisadora, Sue-Ellen Case, ao debruçar-se sobre a questão da dramaturgia feminista, assina um artigo intitulado *Em direção a uma nova poética* [*Towards a new poetics*], de 1988 (republicado em 2003). Para ela, a base do projeto feminista direcionado à dramaturgia deveria estar fundado na formulação de uma nova poética; em outras palavras, a dramaturgia feminista não deveria aproximar-se, nem em conteúdo nem em forma, ao proposto por Aristóteles⁷⁸ (CASE, 2003, p. 143). A observação da autora evidencia as bases patriarcais nas quais a teoria dos gêneros literários está fundada, como Virginia Woolf já havia observado. Caberia a este novo projeto posicionar as mulheres enquanto sujeitos na representação teatral, já que o homem (ou, o sexo masculino) tem sido posicionado como o sujeito universal, a quem todas e todos deveriam identificar-se.

Após o caminho percorrido neste trabalho, tenho a ousadia de responder que sim, é possível falar em *dramaturgia feminista*, ainda que com as contradições aqui discutidas. O que a maioria das teorias aponta é que a dramaturgia feminista está fundada no exercício de romper, denunciar e revelar as bases patriarcais dos textos, na maneira como organizam o pensamento e o submetem à linguagem; coisa que se apresenta em diferentes aspectos da dramaturgia, desde os fatores como a

⁷⁸ Na obra *Poética*, o filósofo grego estabelece as bases da teoria dramática, nas quais, entre muitas questões, a comédia seria um gênero inferior à tragédia, e às personagens femininas não caberia serem valentes ou espertas.

apresentação de uma totalidade do mundo, por meio da ação direcionada a um apaziguamento final, do diálogo, da fabulação com começo-meio-fim, entre outros (SARRAZAC, 2012, p. 131), até a tipologia e diagramação (escolha das fontes, modos de apresentação da divisão da peça em atos, cenas, etc.; identificação das personagens, formatação do modo de escrita em geral). No que concerne à necessidade de personagens, essa dramaturgia preocupa-se em propor novas formas de expressão, existência e configuração para as figuras femininas, espelhando consequentemente, novas modalidades de intervenção para as mulheres em sociedade.

Contudo, essa afirmação implica num certo "cuidado". Duas considerações devem ser feitas: nem sempre as mulheres comprometidas com tal mudança assumiram, para si e para suas obras, o título de feministas; ainda, a dramaturgia feminista não pode ser entendida como uma fórmula, um conjunto de características próprias ou um modelo a ser seguido; pois se não há uma estética uniforme do trabalho das mulheres nas artes de outras naturezas, o mesmo vale para a dramaturgia.

No mais, desenvolvi neste trabalho um panorama, reunindo mulheres cujas colaborações para o feminismo e para a dramaturgia foram significativas. Espero ter colaborado para despertar-nos para a riqueza das obras e das trajetórias das dramaturgas, relacionado suas criações ao advento dos movimentos feministas, tanto em território nacional quanto estrangeiro. Também, para demonstrar que a fundação deste movimentos, quando ainda não haviam adquirido condições materiais de organização e projeção, já era gestada a cada vez que uma mulher lançava mão do teatro para escrever a sua história e a de suas contemporâneas, imaginando novos mundos para todas e todos. Que esta pesquisa possa, então, servir de inspiração para outras mulheres (e alguns homens), e que elas possam, na medida de seus desejos, colaborar no preenchimento das prováveis lacunas ainda deixadas pela presente análise, como uma tarefa feminista. Adiante!

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Gwen T. **Interrogating Virginia Woolf and the British Suffragette Movement**. Scholar Commons: University of South Florida, 2009. Disponível em: <<https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=2828&context=etd>>. Acesso em: 3 jul. 2019.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e Centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTE. **APCA 50 anos de arte brasileira**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

ASTON, Elaine. Finding a tradition: Feminism and theatre history. In GOODMAN, Lizbeth; GAY, Jane de (org.). **The Routledge reader in gender and performance**. P. 35-40. London; New York: Routledge, 2003.

AUSTIN, Gayle. Feminism and Dramaturgy: Musings on Multiple Meanings. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, V. 13, N.1 (Fall 1998). P. 121-24. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/jdtc/article/download/2002/1965/>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

AZEVEDO, Carla B. **Maria Eugenia Celso: Entre o impresso feminino, a casa e o espaço público (1920-1941)**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, 2015. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_535f09c9ecbd714b504288ee3a1adb4a>. Acesso em: 19 out. 2019.

BATALHA, Maria Fernanda de Barros e Coletiva Vulva da Vovó. **Sobre as baleias**. 2015. Arquivo pessoal.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo, V.1 - Fatos e Mitos**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **O Segundo Sexo, V.2 - A Experiência Vivida**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BELTRÃO, Claudia e HOVART, Patrícia. Papéis de gênero na tragédia ateniense: o "episódio de Io" em Prometeu Acorrentado. **Caderno Espaço Feminino**, V. 23, N. 1/2 (2010). P. 199-219. Minas Gerais: UFU, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277035552_Papeis_de_genero_na_Tragedia_Ateniense_o_episodio_de_Io_em_Prometeu_Acorrentado>. Acesso em: 3 jul. 2019.

BENMUSSA, Simone e CIXOUS, Hélène. **Benmussa directs: Portrait of Dora**. London: Calder; Dallas: Riverrun Press, 1979. Disponível em:

<<http://downloadbooks.live/pdf/389035/books-s1s12001876s-1ss2s12e5697ds-2s>>. Acesso em 05 ago. 2019.

BESKOW, Daniele A. **O discurso das mulheres na cena paulistana de 2015-2016: uma proposta feminista de análise de espetáculos**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNESP, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/152099>>. Acesso em: 19 out. 2019.

BONDS, Tara A. **Voice in the Dramas of Hrotsvit of Gandersheim**. Florida: Florida State University Libraries, 2014. Disponível em: <<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:252807/datastream/PDF/view>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

CASE, Sue-Ellen. Towards a new poetics. In GOODMAN, Lizbeth; GAY, Jane de (Org.). **The Routledge reader in gender and performance**. P. 143-48. London; New York: Routledge, 2003.

CIMA, Gay G. Strategies for Subverting the Canon. In DONKIN, Ellen & CLEMENT, Susan (editors). **Upstaging Big Daddy: Directing Theater as if Gender and Race Matter**. P. 91-106. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.

CIXOUS, Hélène. Aller à la mer. **Modern Drama**, V. 27, N. 4 (1984). P. 546-48. Toronto: University of Toronto Press, 1984.

_____. The laugh of the Medusa. **Signs**, V. 1, N. 4 (1976). P. 875-93. Chicago: The University of Chicago Press, 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3173239?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 02 ago. 2019.

FÉRAL, Josette. Writing and Displacement: Women in Theatre. **Modern Drama**, V. 27, N. 4 (1984). P. 549-61. Toronto: University of Toronto Press, 1984.

FORTE, Jeanie and SUMPTION, Christine. Encountering *Dora*: Putting Theory into Practice. In DONKIN, Ellen & CLEMENT, Susan (editors). **Upstaging Big Daddy: Directing Theater as if Gender and Race Matter**. P. 37-52. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.

GAY, Jane de. Naming Names: An overview of women in theatre, 1500-1900. In GOODMAN, Lizbeth; GAY, Jane de (org.). **The Routledge reader in gender and performance**. P. 25-8. London; New York: Routledge, 2003.

GONSALES, Valquíria. **A outra face da moeda: Uma análise da peça teatral A farsa da esposa perfeita (1959)**. Publicado *online* em 18 de fevereiro de 2010. Disponível

em: < <https://coisasdavalak.blogspot.com/2010/02/resumo-este-artigo-faz-uma-analise-da.html> >. Acesso em: 02 abr. 2020.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (orgs.). **Dicionário crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4098403/mod_resource/content/1/Kergoat%20p.67-75%20in%20Dicionario_critico_do_feminismo%202009.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2020.

JONES, Judith Z. and REINELT, Janelle. Simone de Beauvoir as Dramatist: Les Bouches Inutiles. **Modern Drama**, V. 26, N. 4 (1983). P. 528-35. Toronto: University of Toronto Press, 1983.

LAKOFF, Robin. Language and woman's place. **Language in Society**, V. 2, N. 1 (Apr. 1973). P. 45-80. UK: Cambridge University Press, 1973. Disponível em: <https://web.stanford.edu/class/linguist156/Lakoff_1973.pdf>.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MESQUITA, Priscila A. S. **Em busca de um teatro feminista: Relatos e reflexões sobre o processo de criação do texto e espetáculo "Jardim de Joana"**. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: UDESC, 2012. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/handle/tede/1166>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2019.

ORSINI, Maria Stella. Maria Angélica Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, V. 29 (1988). P. 75-82. São Paulo: RIEB/USP, 1988. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70072/72719>>. Acesso em: 3 jul. 2019.

PEDROSA, Danielli de Cassia Morelli. **Los empeños de una casa: o barroco, o amor e a mulher no teatro de sor Juana Inés de la Cruz**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3032>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

PINHEIRO, Maria Giulia. **Alteridade - um conto poético dramático**. São Paulo: Selo DoBurro, 2016.

RAME, Franca. A mulher palhaça, a bufa e a jogralesca. In FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Tradução de Lucas Baldovino e Carlo Szlak. São Paulo: Senac, 1997.

RODRIGUES, Marise. **Ressonâncias & Memórias: Maria Jacintha, dramaturga brasileira do século XX - história de uma pesquisa**. Tese (Doutorado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp073973.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2019.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De Quem É Esse Corpo? – A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo**. Tese (Doutorado). São Paulo: ECA/USP, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010162044/es.php>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

SANTOS, Maria Irene R. de S. e AMARAL, Ana Luísa. **Sobre a 'escrita feminina'**. Coimbra: Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Sociais, 1997. Disponível em: <<https://eg.uc.pt/handle/10316/10987>>. Acesso em 04 ago. 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SEBA, Maria Marta Baião. **Personagens femininas no teatro: perpetuação da ordem patriarcal**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2006. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-223754/pt-br.php>>. Acesso em: 16 out. 2019.

SHU, Maria. **Ar rarefeito**. 2013. Arquivo pessoal.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **O florete e a máscara: Josephina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX**. Dissertação (Mestrado). Florianópolis: UFSC, 1995. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/76228/102461.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

SWENSON, Kristine. Hothouse Victorians: Art and Agency in *Freshwater*. In **Open Cultural Studies, V. 1 (2017)**. P. 183-93. California: De Gruyter Open, 2017. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/view/j/culture.2017.1.issue-1/culture-20170017/culture-2017-0017.xml>>. Acesso em 26 jul. 2019.

THOMPSON, Amanda J. Miss. **Plays and Punks; or, Aphra Behn and the Restoration Woman**. Virginia: Longwood University, 2016. Disponível em: <<https://digitalcommons.longwood.edu/etd/384/>>. Acesso em 17 jul. 2019.

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

WILDING, Faith. **Where is feminism in cyberfeminism?** Publicado *online*. Disponível em: <https://monoskop.org/images/8/82/Wilding_Faith_1998_Where_is_the_Feminism_in_Cyberfeminism.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2020.

WOOLF, Virginia. **Freshwater: A Comedy**. Ed. Lucio P. Ruotolo. Florida: Harcourt Inc., 2019.

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014.

ANEXO A

Questionário utilizado, integralmente ou parcialmente, nas conversas com as dramaturgas (realizada previamente ao início da pesquisa; este caminho colaborou para a escolha das dramaturgas e peças a serem analisadas neste trabalho).

1. Você acha que seu gênero, sua sexualidade, sua etnia se refletem na sua escrita? Se sim, acredita ser este processo consciente? E qual seria a importância deste fenômeno?
2. Você acompanha o trabalho de outras dramaturgas brasileiras? O que acha deste grupo? Quais nomes lhe chamam a atenção?
3. Você tem contato com a teoria feminista voltada para a escrita? E as intersecções dela com a arte teatral? Algum estudo que tenha te influenciado?
4. Você participou/ofereceu alguma oficina ou curso de dramaturgia voltado exclusivamente para mulheres? O que pode me contar dessa experiência?
5. Você teve alguma formação específica em dramaturgia? E quais as suas inspirações e referências?
6. Você conhece/participa de alguma rede de contato de dramaturgas brasileiras?
7. Você conhece alguma premiação voltada exclusivamente para mulheres dramaturgas?
8. Você considera sua obra feminista? E você mesma, se identifica assim?
9. Você está associada a um coletivo de teatro ou dramaturgia exclusivamente formado por mulheres? Se não, algum coletivo de outra natureza?
10. Você foi convidada para alguma mesa, palestra, evento etc. para falar sobre dramaturgia? Se sim, havia outras mulheres além de você?
11. Quantas das suas obras estão publicadas e/ou foram encenadas? Como foi esse processo?
12. Se algum texto seu já foi encenado e/ou se ele viesse a ser, seria importante para você que a realização partisse de um grupo majoritariamente formado por mulheres?
13. O que faltou ser perguntado nesse questionário que você consideraria importante?

14. Se possível, me envie um trecho autoral (pode ser uma cena, texto curto, exercício etc.) que você considere representativo da relação estabelecida na pergunta 1.
15. MUITO OBRIGADA PELA PARTICIPAÇÃO!

Respostas da dramaturga Maria Fernanda de Barros Batalha para o questionário anterior, respondido em abril de 2019, aqui anexo com autorização da mesma, para maior conhecimento de sua trajetória e outros trabalhos. Foi mantida a ortografia original conforme enviada por *e-mail*, preservando sua subjetividade, sem alterar a escrita.

1. Sim. Sim e não, rs. Mesmo quando não escrevo diretamente a partir de prerrogativas lésbicas e ou feministas, por eu ser consciente do que é ser mulher e lésbica nessa sociedade e também por ter consciência dos meus privilégios, necessariamente tudo que produzo partirá desse ponto de vista, desse universo e creio ser esse processo meu e de muitas autoras de extrema importância e contribuição para a história da dramaturgia, porque antes a gente conhecia o mundo a partir de um olhar masculino, a gente tinha personagens femininas escritas, idealizadas exclusivamente por homens e de muitas e muitos anos pra cá a gente vem tentando quebrar esse paradigma porque somos também nós sujeitas ativas e construtoras da história e a literatura é um dos instrumentos mais reveladores sobre a história da civilização na terra, e até pouco tempo (e ainda hoje) estavam apagando essas mulheres dessa história, sempre por uma perspectiva masculinista. Como diz Virgínia em "Um teto todo seu", na literatura eles escrevendo mulheres avassaladoras e poderosíssimas, na vida real, trancafiando as mesmas em casa e as relegando a uma vida de mãe e esposa.
2. Acompanho menos do que gostaria. Acho que temos crescido muito e nos fortalecido e criado uma rede super importante para o suporte e reconhecimento do nosso trabalho. Maria Shu, Grace Passô, Ângela Ribeiro, Natália Xavier.

3. Acho que não, tenho acesso à teoria feminista como um todo que acaba revertendo no meu trabalho, o único texto específico agora que me ocorre sobre escrita e que eu amo é o "Carta para escritoras do terceiro mundo" da Gloria Anzaldúa.
4. Sim, ofereci um laboratório de dramaturgia, ao lado de outras duas dramaturgas, apenas para mulheres e pessoas trans. Foi um experiência incrível.
5. Sim, cursei por dois anos o Núcleo "A Palavra e a Cena" ministrado por Cássio Pires e Alexandre dal Farra. Inspirações: Grace Passô, Virgínia Woolf, Shakespeare, Tennessee Williams, Newton Moreno, Alison Bechdel, Alice Walker, Lygia Fagundes Telles, Walter Hugo Mãe. Pra citar alguns, rs.
6. Participo de um Grupo de facebook.
7. Sim, um prêmio que não existe mais, no qual eu fui premiada em 2014: Heleny Guariba Feminina Dramaturgia.
8. Sim e com certeza!
9. Sou integrante fundadora da Coletiva Vulva da Vovó que atualmente conta 16 integrantes sendo apenas um homem. Escrevi : "Vidma a menina trança rimas" pro Núcleo Caboclinhas em 2016 que é formado só por mulheres e recentemente escrevi "Choque rosa ou com que armas lutamos?" pro Circo de Sóladies, um coletivo de palhaça feministas.
10. Sim, fui uma das convidadas do evento Zona Lê Dramaturgas no Pequeno Ato em 2017 apenas com mulheres dramaturgas e fui convidada para um evento sobre dramaturgia e lugar de fala no SESC São Caetano em 2018, na mesa havia eu e um dramaturgo negro de Belém chamado Rudinei Borges.
11. Todos os textos que já escrevi foram encenados: "Nós" em 2015 pela Cia Pimenteria; "Sobre as Baleias" que é da minha Coletiva e fez 4 temporadas de 2015 a 2018; "Vidma a menina trança rimas" para o Núcleo Caboclinhas (peça de

repertório); "Dois a Duas", contemplada pelo PROAC LGBT 2017 que teve sua estreia em 2018 e "Choque Rosa" para o Circo de SóLadies, que vem se apresentando em diversos SESC's e festivais desde setembro de 2018. "Sobre as baleias", "Choque rosa" e "Nós" foram escritas em processo junto aos grupos, a partir de improvisos, estudos, experimentos de trechos que levava, etc. "Vidma" foi escrito sob encomenda, e "Dois a duas" foi um processo de 10 anos entre idas e vindas e foi totalmente escrita "em gabinete", fui crescendo junto com a peça <3

12. Sim. Salvo o "Nós", que foi uma peça encomendada por um grupo que já estava em processo e já tinha uma temática que me interessou justamente por ser não patriarcal e se tratar de um trisal, as outras todas, como falei, foram montadas por grupos majoritariamente femininos.

PS. A dramaturga não tinha mais sugestões na pergunta 13 e enviou, na questão 14, uma cena de "Dois a Duas". O texto foi premiado no Concurso Feminina Dramaturgia - Prêmio Heleny Guariba e a encenação rendeu ao grupo o Troféu APCA na categoria Teatro Jovem.

ANEXO B

Tradução livre desenvolvida para esta dissertação. A versão em inglês consta nas referências e foi acessada na Biblioteca Jenny Klabin Segall, em São Paulo.

CIXOUS, Hélène. Aller à la mer. **Modern Drama**, V. 27, N. 4 (1984). P. 546-48. Toronto: University of Toronto Press, 1984.

Rumo ao mar

Hélène Cixous

Tradução ao inglês por Barbara Kerslake.

Tradução ao português por Adriana Lobo Martins.

Como, enquanto mulheres, podemos ir ao teatro sem oferecer nossa cumplicidade ao sadismo direcionado à todas as mulheres, ou sem sermos solicitadas a assumir, na estrutura familiar patriarcal que o teatro reproduz *ad infinitum*, a posição de vítimas?

Quem é a vítima? Ela é sempre a filha deste Pai, seu objeto de sacrifício, guardiã do falo, sustentando a fantasia narcisista que ajuda o Pai a afastar a ameaça da castração. Como Electra ou Antígona, ela é eliminada. Ou, como Ofélia, ela é três vezes condenada a ser enterrada viva pelas três invejosas figuras paternas - Polônio, Laerte e Hamlet - que concordam apenas quando se trata de aplicar a lei sobre ela: "Seja então mulher, enlouqueça por mim, vá para um convento". Trancafiada e exilada. Se ela é Ofélia, seu corpo banido e sua alma violada, ela nunca terá vivido. E se, como Cordélia, ela encontra forças para afirmar uma feminilidade que recusa ser reflexo do delírio paterno, ela morrerá. Pois em cada homem existe um Rei Lear destronado, exigindo que a filha o idealize através de suas palavras amorosas e o eleve, por mais fundo que ele possa ter caído, em direção ao homem que ele deseja aparentar: "Diga-me que sou o melhor, o maior, o mais próximo de um rei, ou eu te mato".

Com ainda mais violência que ficção, o teatro, que é construído de acordo com a fantasia masculina, repete e intensifica o horror da cena de assassinato que reside na origem de todas as produções culturais. É sempre necessário que uma mulher morra para que a peça comece. Somente quando ela desaparece pode-se abrir a cortina; ela é relegada à repressão, à cova, ao asilo, ao esquecimento e ao silêncio. Quando de fato

ela aparece, está condenada, ensimesmada ou aguardando na sala de espera. Ela é amada apenas quando ausente ou abusada, um fantasma ou uma tentação. Apartada de sua subjetividade, "fora de si". É por isso que eu parei de ir ao teatro; era como ir ao meu próprio funeral, ele não produz uma mulher viva ou (e isto não é acidente) seu corpo ou sequer seu inconsciente.

Este velho jogo ainda requer que se interpretem os papéis, mantendo o antigo regime da performance como espelhamento; ele encoraja a dupla perversão do *voyeurismo* e exibicionismo, e a separação entre trabalho e prazer (quem está **no** teatro, quem trabalha, quem é explorado por quem?), e reforça a oposição entre real e imaginário que beneficia aqueles em cujos interesses a ficção foi criada. Aparecendo em todos os circos, salas de audiência e outros palcos da sociedade onde homens irão se colocar em exibição e deleitar-se assistindo, o "Senhor" está exagerado nos dias de hoje; estamos no auge dos diretores exalando ostentação, com muita confiança nos cenários elaborados, purpurinas e adereços inusitados.

Se eu for ao teatro de agora em diante, deverá ser um gesto político, com uma visão de mudança, com o apoio de outras mulheres, seus meios de produção e expressão. Já é tempo de as mulheres devolverem ao teatro sua posição afortunada, sua razão de ser e o que o faz diferente - o fato de ser possível apresentar o corpo vivo, que respira e que fala, enquanto o cinema permanece afastando-nos da realidade ao impingir meras imagens a nós.

Eu digo "Mulheres", não "filhas". *Retrato de Dora* foi o primeiro passo para mim em uma longa jornada; um passo que precisou ser dado, para que a voz de uma mulher pudesse ser ouvida pela primeira vez, para que ela pudesse gritar: "Eu não sou burra. Eu fui silenciada pela sua incapacidade de ouvir". De novo, esta é uma cena com o Pai, mas é uma cena em que a relação se quebra; ao final Dora vai embora, deixando o "velho ego, velho jogo" para trás. Esta jornada a leva da dependência, através do sofrimento, até que ela saia em direção a um cenário completamente diferente.

Se este "cenário" é feminino, significará livrar-se de todo aparato da teatralidade. Ela vai querer estar de corpo presente; será portanto necessário explodir tudo o que

constrói o "teatral", indo além dos limites do palco, diminuindo nossa dependência da visualidade e considerando o público, aprendendo a alcançar nossos ouvidos, especialmente aqueles que são sensíveis às pulsações do inconsciente, para ouvir os silêncios e o que há além deles. "Distanciamento" não existirá; ao contrário, este corpo presente não hesitará em se aproximar, perto demais para estar em perigo - de vida. Um corpo em trabalho de parto.

A cena acontece onde a vida de uma mulher acontece, onde sua trajetória é decidida: em seu corpo, começando com seu sangue. Esta será uma cena sem eventos. Não há necessidade de roteiro ou ações; um simples gesto é suficiente, mas um que pode transformar o mundo. Tome-se como exemplo o movimento das mulheres ao longo da vida, passando de geração a geração, esta mão estendida que toca e transmite conhecimento, um único gesto repetido através dos tempos, e esta já é uma história diferente. Será um texto, um corpo decodificando e nomeando a si mesmo em um longo, lento impulso; a canção das mulheres sendo trazida para o mundo, da infinita paciência de uma mulher gestando outra. Tudo o que requer é uma mulher que ultrapasse os limites do proibido, experimentando a si mesma como muitas, a totalidade daquelas que ela tem sido, poderia ter sido ou desejaria ser, movendo-se cada vez menos lentamente, mais rápido que ela mesma, antecipando-se. Isto vai acontecer, esta chegada das Mulheres ao mundo; eu escuto desde muito longe, em nenhum outro cenário além deste espaço com centenas de cenários simultâneos onde elas se movem, numerosas mulheres, inéditas neste lugar expandido por sua presença, sua escuta. E se este cenário é movimento, se ele se estende para onde tudo acontece e a Mulher é Inteira, onde em vez de ser interpretada, a vida é vivida, as mulheres serão capazes de estar ali e sentirem-se amando e sendo amadas, ouvindo e sendo ouvidas, felizes como quando iam ao mar, o útero materno.

ANEXO C

Tradução livre desenvolvida para esta dissertação. A versão em inglês consta nas referências e foi acessada *online*.

AUSTIN, Gayle. Feminism and Dramaturgy: Musings on Multiple Meanings. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, V. 13, N.1 (Fall 1998). P. 121-24. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/jdtc/article/download/2002/1965/>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

Feminismo e Dramaturgia: Reflexões sobre múltiplos significados

Gayle Austin

Tradução: Adriana Lobo Martins.

Enquanto feminista, às vezes eu gosto de gritar "a palavra com F" em uma conferência sobre teatro lotada; outras vezes eu gosto de ser aquela que coloca a palavra em pauta em lugares em que do contrário ela provavelmente não estaria. Este último é meu propósito aqui, na seção de Questões Contemporâneas da Dramaturgia, nesta que é uma das minhas publicações favoritas, a Revista de Teoria Dramática e Crítica. Obrigada, Sharon, por me permitir fazer isto.

Eu tenho experimentado lançar "a palavra com F" em encontros nas diversas áreas em que há um grande número de participantes mulheres (dança, teatro infantil, criação de figurino) e recebido devolutivas de todo tipo, de frágeis cumplicidades à silêncios ensurdecedores. Eu tenho meditado sobre estes retornos e feito tentativas de gritar a palavra um pouco mais alto (veja "Um diálogo feminista sobre teatro para jovens audiências através de peças de Suzan Zeder", no volume da primavera de 1997 desta mesma publicação). Estas têm sido tentativas em áreas nas quais eu não estou diretamente envolvida, mas recentemente eu tenho sentido necessidade de lançá-las novamente, na dramaturgia, onde estou envolvida.

Eu tenho tido dificuldade de encontrar "a palavra com F" nas publicações recentes deste novo, mas promissor, campo. Por exemplo, eu posso passar os olhos pelo índice de *Dramaturgia no Teatro Americano: Um Guia*, editado por Susan Jonas, Geoff Proehl e Michael Lupu. Esta é a publicação mais compreensiva sobre o assunto até agora, ainda assim não consigo encontrar o que estou procurando apenas pelos títulos dos artigos

listados. Eu encontro as palavras "Multicultural", "Teatro Infantil", e "Estética Queer", mas não "Feminismo", "Gênero" ou mesmo "Mulher". O mais próximo que encontro é "Andrógino", em um artigo de Tori Haring-Smith chamado *O dramaturgo como andrógino: reflexões sobre a natureza da colaboração dramática*. Eu marquei este como um que preciso ler.

Eu prossigo a leitura do índice, acionando o meu já habitual modo "contando as mulheres" entre as contribuidoras dos artigos. De um total de 49 ensaios, painéis de discussão e entrevistas, quinze (30%) tem pelo menos um nome de mulher indicado como colaboradora. Isto não me surpreende e a lista de nomes é distinta: Anne Cattaneo, Jane Ann Cram, Heidi Gilpin, Tori Haring-Smith, Mira Rafalowicz, Susan Jonas, Jayme Koszyn, Elizabeth C. Ramirez, Harriet Power, Morgan Jenness, Mame Hunt, Susan Mason, Suzan L. Zeder, Susan Finque, e Elizabeth Bennett. Dos 42 artigos de autoria única, onze (26%) são de mulheres. Essas porcentagens são surpreendentemente altas comparadas aos números da participação de mulheres em outras áreas da vida, de dramaturgas na Broadway a presidentes de empresas. Eu sei que a área tem um número representativo de mulheres, mas o tratamento das **questões** das mulheres não parece estar muito visível no livro.

Eu passo para o glossário. Aqui sim eu encontro a palavra "Feminismo", assim como "Gênero" e "Mulher". Um parágrafo em um dos artigos descreve feminismo como uma entre muitas teorias teatrais que "deseja gerar mudanças" e um parágrafo em outro artigo descreve-o como uma das "muitas tendências da prática contemporânea" de onde o "modelo tradicional de fazer" dramaturgia "parece distante". Citações de "Gênero" e "Mulher" começam a se aproximar de assuntos como um elenco de *crossdressers* e gêneros reversíveis, sem usar "a palavra com F", mas eu estou ficando preocupada. Talvez tenha chegado o tempo de gritar, ou pelo menos de escrever em caixa-alta, POR QUE A DRAMATURGIA NÃO ESTÁ FALANDO MAIS SOBRE FEMINISMO?

Eu, certamente, tenho várias teorias sobre a palavra ausente. Ela está presumida. Ela é tomada como certa. Ela já está dada. Todas as participantes da área já são feministas, então não há razão para discutir isso. Um número expressivo de participantes

da área é mulher, logo não há necessidade de realizar qualquer ação afirmativa nesse sentido, mas em outras áreas... (Escutei esta última das mulheres da dança e do teatro infantil, também). Verdade. Mas eu acho que temos algo a ganhar ao usar a palavra em si, em forçar um pouco os limites já estabelecidos em nosso campo.

Eu estou interessada em instaurar este diálogo, em reuniões e nas páginas deste e de outros jornais. O que vêm à mente quando você lê a frase "Feminismo e Dramaturgia?". Que tipo de feminismo: liberal, radical, materialista, outro? E em relação com quais aspectos da dramaturgia? Geoff Proehl indica três: atributo, papel e função. Para iniciar esta conversa, eu reorganizei e renomeei os três como a profissão, o processo e seus produtos (peça e produção), então levantei algumas das perguntas que vieram à minha mente e, em resposta, busquei citações de alguns dos artigos presentes em *Dramaturgia no Teatro Americano: Um Guia*.

Feminismo e Dramaturgia enquanto Profissão

Por que há um número relativamente alto de mulheres dramaturgas?

Tori Haring-Smith: "Eu tenho ouvido falar que a maior parte dos profissionais produzindo dramaturgia são mulheres porque homens nunca aceitariam um trabalho tão árduo por tão baixa remuneração. Eles nunca permitiriam tornarem-se invisíveis... Para algumas mulheres, trabalhar como dramaturgas provavelmente é o mais próximo que poderiam chegar da função de direção... Infelizmente, para alguns grupos de teatro, ter uma mulher como dramaturga resolve o problema de como trazer mulheres para a equipe".

Mame Hunt: "Eu me direcionei à dramaturgia quando não consegui colocação como diretora, mas era Chicago no início dos anos 1980 - aquela era uma cidade com um teatro tipicamente masculino na época. Mas além disso, dramaturgia é um cargo de função intermediária, e era onde as mulheres estavam naquele tempo. Eu me lembro da conferência LMDA⁷⁹ de 1989 em São Francisco, o Bush disse que ele contratou mulheres

⁷⁹ Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (Agentes Literários e Dramaturgos das Américas).

para cargos intermediários porque sabia que elas trabalhariam melhor por aquele salário do que os homens".

Qual é o poder da presença de mulheres na área da dramaturgia?

Geoff Proehl: "... o dramaturgo como função intermediária, uma figura institucional com relativamente pouca influência, que depende da instituição para se manter, cuja fidelidade está com a instituição e não com a arte ou o artista. A agenda dele ou dela é manter uma companhia saudável".

O dramaturgo é a "esposa" no teatro?

Geoff Proehl: "Como um membro de um sistema familiar disfuncional, o dramaturgo co-dependente (o diretor como marido, o dramaturgo como a esposa ou as crianças) concentra-se inteiramente e obsessivamente, ao ponto da auto-abnegação, a serviço dos outros durante o processo de produção... Claramente, dramaturgos não prescrevem co-dependência como modo de operação, mas em um teatro estruturado ao redor do poder do diretor, onde o dramaturgo frequentemente é uma posição de porta de entrada, o potencial para este tipo de organização doméstica negativa certamente existe".

Feminismo e o Processo da Dramaturgia

Qual é, ou poderia ser, uma metodologia feminista do fazer dramatúrgico?

Tori Haring-Smith: "É preciso formar uma espécie de conexão mental ou uma sintonia empática com o diretor... Este tipo de parceria sintonizada tem sido definida por muitos psicólogos como um modo de pensar "feminino"... Como demonstra Carol Gilligan, a dedução comum de que alcançar um distanciamento crítico é mais sofisticado do que estabelecer empatia ou compreensão, é baseada em teorias de Piaget e Kohlberg, cujos estudos foram realizados primeiramente com o gênero masculino... Mulheres exercitam mais o andrógino do que os homens, melhores treinadas que são a combinar empatia e distanciados pontos de vista que definem a perspectiva do dramaturgo".

Qual é a relação entre androginia e feminismo?

(...)

Feminismo e os Produtos da Dramaturgia

Qual seria, se é que existe, a relação entre o dramaturgo e a ideia de uma "estética feminina" na dramaturgia? E na direção?

(...)

Estas linhas permanecem em branco. Vamos lá, alguém escreva nelas.