

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

PATRICIA BORIN RIBEIRO

**NAS PROFUNDEZAS DO MAR DA HISTÓRIA DO TEATRO
BRASILEIRO:**

Um mergulho feminista na produção dramatúrgica de Nivalda Costa e
no teatro político escrito pelas mulheres de 1964 a 1985

SÃO PAULO

2024

PATRICIA BORIN RIBEIRO

**NAS PROFUNDEZAS DO MAR DA HISTÓRIA DO TEATRO
BRASILEIRO:**

Um mergulho feminista na produção dramatúrgica de Nivalda Costa e
no teatro político escrito pelas mulheres de 1964 a 1985

Dissertação apresentada na Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como
exigência parcial para obtenção do título de Mestre
em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Regina Vieira
Romano.

SÃO PAULO

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

R484p Ribeiro, Patricia Borin,

Nas Profundezas do mar da história do teatro brasileiro : um mergulho
feminista na produção dramaturgica de Nivalda Costa e no teatro político
escrito pelas mulheres de 1964 a 1985 / Patricia Borin Ribeiro. -- São Paulo,
2024.

120 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro político brasileiro. 2. Teatro brasileiro - Séc. XX - História e
crítica. 3. Escritoras. 4. Feminismo e arte. I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

PATRICIA BORIN RIBEIRO

NAS PROFUNDEZAS DO MAR DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO:

Um mergulho feminista na produção dramatúrgica de Nivalda Costa e
no teatro político escrito pelas mulheres de 1964 a 1985

Dissertação apresentada na Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como
exigência parcial para obtenção do título de Mestre
em Artes.

São Paulo, 08 de janeiro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr. Lúcia Regina Romano (orientadora)

Instituição: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

Instituição: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Profa. Dra. Priscila Piazzentini Vieira

Instituição: Programa de Pós-graduação de História - Universidade Federal do Paraná

AGRADECIMENTO

Agradeço a todas que, antes de mim, ousaram ser mulheres, existirem, resistirem e enfrentarem as brutais limitações que nos são impostas todos os dias para que, quem sabe um dia, possamos caminhar em paz sobre esta terra. Agradeço à minha mãe, por ser exemplo de amor, luta e por me ensinar que a educação e o conhecimento são os maiores patrimônios que eu poderia acumular. Agradeço à minha avó materna, Nair Tenório Borin Del Valle, por ser exemplo de coragem e resistência. Agradeço à minha avó paterna Cely Dorighele Ribeiro, por me dar afeto e amor. Agradeço ao meu pai Carlos Antônio Ribeiro, por fortalecer meu caminho na arte, nos estudos e na vida. Agradeço a meu irmão Alexandre Borin Ribeiro, à minha cunhada Mayra Pelissari Ribeiro e aos meus sobrinhos Pedro Pelissari Ribeiro e João Pelissari Ribeiro, por serem apoio, afeto e fortaleza nesse caminhar.

Agradeço ao meu companheiro de vida, Leandro Fernandes da Costa, por me proporcionar o respiro, o suspiro, o abraço e o silêncio que o caminhar exige, pra que também possa ser leve. E pela generosidade na leitura atenta deste trabalho que, com muita alegria, apresento à banca.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano, por acreditar em meu trabalho e abrir as portas do Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo e estar ao meu lado nesse processo de escrita da dissertação. Às parceiras de trabalho e luta Fernanda Azevedo e Dulce Muniz. Às queridas e inspiradoras Amelinha Telles e Regina Santos, por toparem fazer parte de *Um azul nos bueiros de São Paulo* e compartilharem suas histórias de luta. Ao professor Alexandre Mate, pela oportunidade de compartilhar o espaço da Universidade e pela leitura cuidadosa e firme. À professora Priscila Piazzentini Vieira, pela leitura atenciosa e generosa. À Debora de Souza, pelo belo trabalho de pesquisa que tanto me auxiliou e por topar conversar comigo sobre Nivalda Costa. À Nivalda Costa, Renta Pallottini, Consuelo de Castro, Hilda Hilst e todas as outras que ousaram escrever teatro e revelar no espaço público da cena, pensamentos, palavras, poesias e ações políticas.

“Para aqueles que não acreditaram que esse trabalho se realizasse, nosso louvor, pois para quem tem sangue nas veias o descrédito é um grande impulso”.

Nivalda Costa

RESUMO

A pesquisa irá se debruçar sobre a reflexão produzida a respeito da dramaturgia das mulheres que escreveram no período da ditadura civil militar brasileira, tendo por estudos de caso a obra de Nivalda Costa e a experimentação dramaturgical autoral “Um azul nos bueiros de São Paulo”. A princípio dialogando com as análises de Elza Cunha de Vincenzo (1992), Maria Cristina de Souza (1990) e Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006), o estudo atualiza a história do teatro político brasileiro das décadas de 1960-80. Como observa Margareth Rago (1998), este é o ponto de partida para refletirmos sobre a mutação epistemológica que os estudos de gênero e feministas operam nas Artes Cênicas. Esta nova epistemologia, que enfatiza a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades (RAGO, 1998), traduzindo uma reação crítica à predominância dos saberes hegemônicos (FISCHER, 2018), evidencia o lugar do arquivo como espaço da memória (BARROS; AMÉLIA, 2009) e acumulado de discursos, sujeitos às relações de saber/poder (FOUCAULT, 2008). Deste acesso aos arquivos é que o nome da dramaturga baiana Nivalda Costa ascende à pesquisa, fonte complementada pelo trabalho primoroso de Débora de Souza (2019). O arquivo pessoal de Costa, bem como informações sobre sua vasta produção dramaturgical e sua vida na militância e na arte, nos conduz a questionamentos sobre memória, visibilidade artística, censura e apagamentos históricos. Integra-se, por fim, o processo de escrita da peça “Um azul nos bueiros de São Paulo”, dramaturgia autoral que trata do acesso à memória das dramaturgas ocultas (SOUZA, 1990) da história no período da ditadura civil-militar brasileira. O trabalho artístico estabelece um espaço criativo, em que os materiais tratados na tese são ressignificados, de maneira a reposicionar os conceitos de registro de si, narrativas nas margens e dramaturgia do teatro político no Brasil, evidenciando o retorno ao passado não só como um momento libertador da lembrança, mas como uma captura do presente (SARLO, 2007, p. 9). Neste contexto, a memória aqui questionada se torna presente no momento em que o público entra em contato com este passado, tendo em vista ser aquele o único tempo da memória (SARLO, 2007, p. 10).

Palavras-chave: Teatro político brasileiro; Dramaturgas; Arquivo; Memória; Nivalda Costa.

ABSTRACT

The research will focus on the reflection produced regarding the dramaturgy of women who wrote during the period of the Brazilian civil military dictatorship, using as case studies the work of Nivalda Costa and the authorial dramaturgical experimentation “Um azul nos bueiros de São Paulo”. Initially dialoguing with the analyzes of Elza Cunha de Vincenzo (1992), Maria Cristina de Souza (1990) and Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006), the study updates the history of Brazilian political theater from the 1960s-80s. As Margareth Rago (1998) observes, this is the starting point for reflecting on the epistemological mutation that gender and feminist studies operate in the Performing Arts. This new epistemology, which emphasizes the historicity of concepts and the coexistence of temporalities (RAGO, 1998), translating a critical occurrence to the predominance of hegemonic knowledge (FISCHER, 2018), highlights the place of the archive as a space of memory (BARROS; AMÉLIA, 2009) and accumulated discourses, subject to knowledge/power relations (FOUCAULT, 2008). From this access to the archives, the name of the Bahian playwright Nivalda Costa comes to the research, a source complemented by the exquisite work of Débora de Souza (2019). Costa's personal archive, as well as information about his vast dramaturgical production and his life in activism and art, leads us to questions about memory, artistic visibility, censorship and historical erasures. Finally, it integrates the process of writing the play “Um azul nos bueiros de São Paulo”, an authorial dramaturgy that deals with access to the memory of hidden female playwrights (SOUZA, 1990) in history during the period of the Brazilian civil-military dictatorship. The artistic work establishes a creative space, in which the materials treated in this thesis are given new meanings, in order to reposition the concepts of self-recording, narratives on the margins and dramaturgy of political theater in Brazil, highlighting the return to the past not only as a moment liberating of memory, but as a capture of the present (SARLO, 2007, p. 9). In this context, the memory questioned here becomes present at the moment the public comes into contact with this past, given that that is the only time of memory (SARLO, 2007, p. 10).

Keywords: Brazilian political theater; Playwrights; File; Memory; Nivalda Costa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Caderno de dramaturgia - SP Escola de Teatro - 2º Sem/2016	57
Fotografia 2 – Na face oculta da lua	59
Fotografia 3 – Na face oculta da lua	61
Fotografia 4 – Espaço: na antessala do Tribunal de Justiça de São Paulo	67
Fotografia 5 – Espaço: no museu de vozes silenciadas	68
Fotografia 6 – Espaço: dentro do bueiro	70
Fotografia 7 – Espaço: nos Fundos de uma casa urbana	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O CÂNONE E A HISTÓRIA	13
1.1 Uma análise sobre o cânone e a história da mulher no teatro	14
1.2 As dramaturgas nos anos da ditadura civil-militar no Brasil	16
1.3 Registrar a memória: uma nova epistemologia para o teatro político brasileiro?	20
2 O REGISTRO DE SI E A NARRATIVA DAS MARGENS	23
2.1 O mergulho nas águas de Nivalda Costa	26
2.2 O arquivo como espaço da memória e o método de análise das peças	32
2.3 Aprender a Nada-r	35
2.4 Vegetal Vigiado	44
2.5 Anatomia das feras	48
2.6 A dramaturgia de Nivalda Costa	54
3 UM AZUL NOS BUEIRO DE SÃO PAULO	56
3.1 O encontro do meu mar com os bueiros de São Paulo	57
3.2 Construção da dinâmica do coletivo	63
3.3 Ressignificação das espirais cíclicas	64
3.4 Análise/redireção e avaliação das práticas	68
3.5 Conscientização das novas dinâmicas compreensivas	70
4 A MEMÓRIA SOB PERSPECTIVA	73
4.1 O “mito da não violência”, o teatro e a ditadura	74
4.2 Um novo teatro político?	76
4.3 O teatro político brasileiro e o legado da ditadura de 1964	78
4.4 Arquivamento de si e os métodos de quem vive em batalha	84
CONCLUSÕES	86
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	1

INTRODUÇÃO

O silêncio foi uma experiência vivida pelo meu corpo de mulher, experiência esta que compartilho com algumas outras mulheres e que pude conhecer através da minha vivência e diálogo com elas. A memória não falha, quando relembro momentos em que minhas falas foram deliberadamente silenciadas pela voz de um homem, ou desacreditada por algum argumento de autoridade. Ou mesmo quando recorro a sensação de apagamento, vendo meu trabalho bem executado ser atribuído à autoria de um homem. Isso, desde a tenra idade, em espaços familiares, passando por minha primeira graduação em Direito e os espaços públicos de debates jurídicos, até chegar à Graduação e atuação profissional no Teatro, ambiente que não está imune à estrutura patriarcal e aos machismos diários.

Porém, como elucida Nivalda Costa, dramaturga baiana que recebe destaque nesta pesquisa e autora da frase que coloco nas páginas iniciais do texto, “[...] para quem tem sangue nas veias o descrédito é um grande impulso (SOUZA, 2019, p. 338)”. A afirmativa de Souza remete também a outras mulheres que enfrentaram formas de coerção e que cruzaram meu caminho, como Carmen Silva, coordenadora do Movimento dos Sem-Teto do Centro, com quem tive o prazer de conviver quando estava em cartaz com a peça “Woyzeck, uma desterritorialização em curso” (2022), do Grupo Redimunho, na Ocupação 9 de Julho. Dizia ela: “Eu não tive opção, eu tinha que lutar!”.

Lembro-me também de minha mãe, Nair Borin Del Valle Ribeiro, professora de educação especial pública, quando dizia que sua mãe, Nair Tenório Borin Del Valle, dona de casa periférica, ensinou a ela que o estudo era o bem mais poderoso a se almejar, pois lhe daria um melhor posicionamento social, significando um bem que ninguém poderia tirar dela. Minha avó não estudou, mas minha mãe, seguindo seus conselhos, concluiu um mestrado aos cinquenta anos, depois de mais de trinta anos dedicados exclusivamente à prática da sala de aula. Ela realizou seu sonho e me fortaleceu a estar aqui, escrevendo esta dissertação, com a abertura e sensibilidade de quem se autoriza a buscar na escrita acadêmica outros espaços para ser, estar e fluir.

Assim, se a opressão é grande, a resistência vem em igual intensidade. É como um contra-ataque. Na frase “Eu preferia sentir o cheiro do mar na estação da Sé”, trecho da dramaturgia autoral que integra esta pesquisa, traduzo um desejo que vem junto com a luta, de quem ainda sonha com dias melhores. Talvez, seja só mais uma mulher exausta, que tem o enfrentamento como tônica do seu caminhar. Ela/eu é/sou, então, muitas mulheres.

Esta pesquisa é fruto do meu primeiro olhar de estudante de teatro, quando, incomodada com a escassez de nomes de mulheres na história da direção e da dramaturgia do teatro brasileiro, me debrucei sobre este "mistério": algo me dizia que os registros não condiziam com a realidade da criação delas. Talvez, tenha contado a experiência familiar, de saber resistir, ou os inúmeros exemplos de mulheres fortes que cruzei pelo caminho.

Ou, quem sabe, tenha sido o aprendizado do curso de Graduação em Direito na PUC-SP, de questionar a história oficial e destacar a persistência de homens e mulheres na busca por memória e verdade, que tenha me conduzido até aqui. Foi lá também que iniciei trajetória como pesquisadora, em 2011, com uma iniciação científica sobre a Lei de Anistia (Lei nº. 6.683/1979), que beneficiava todos e todas que cometeram crimes políticos durante o período da ditadura civil-militar brasileira. Depois, como estagiária do Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania da Defensoria Pública de São Paulo, realizei pesquisas sobre torturas em delegacias paulistas no ano de 2010, a independência do IML e a segurança alimentar. Já concluindo a graduação em Direito, em meu TCC, dissertei sobre a ineficácia da democracia brasileira, pela não aplicação efetiva dos mecanismos constitucionais de participação popular no poder.

Na graduação em Teatro, um pouco mais tarde, pesquisei três dramaturgias autorais, que investigavam as opressões à mulher de diversas formas: “Ninguém toca no meu corpo”, “4:20 – Elas não usam vestido de noiva” e “Papilas”, foram os estudos de caso sobre a prática criativa; todas as dramaturgias apresentadas por mim no Encontro de Propostas Artísticas, da Escola Superior de Artes Célia Helena. Finalizei esta graduação com um TCC, intitulado “A mulher no abismo da maternidade, uma proposta de dramaturgia” (2016).

Esta trajetória anterior de pesquisa, sempre com o olhar lançado para a sociedade, é relevante para o estudo que aqui apresento: foi do encontro destas experiências que decidi aprofundar minha investigação sobre as dramaturgas do período da ditadura civil-militar brasileira. O advento do livro *Um teatro da mulher*, de Elza Cunha de Vincenzo (1992), pesquisadora brasileira e docente de história do teatro, emerge, entre outras obras (algumas delas, que trabalharei aqui), como prova da contundência do valor da história dessas mulheres, pareado ao apagamento e silenciamento, em um período de extermínio institucional de quaisquer vozes que se opusessem à ditadura.

De acordo com Vincenzo, o período dos anos 1970 e 1980 foi um marco para a dramaturgia feminina brasileira, com o aparecimento quase simultâneo de relevantes nomes da dramaturgia nacional, como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Renata Pallottini, Hilda Hilst e Maria Adelaide Amaral. Em contraposição ao parco registro histórico deste fenômeno, conclui a autora que, “[...] a partir da década de 60, a História do Teatro no Brasil, em simples

respeito aos fatos, já não poderá deixar de registrar a participação relevante das mulheres” (VINCENZO, 1992, p. 296).

A resistência notada por Vincenzo é também a que a pesquisadora e professora Maria Cristina de Souza percebe em *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil* (1990), e a que Ana Lúcia Vieira de Andrade, doutora em teatro brasileiro e docente, irá descrever em *Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião* (2006), obras que compõem este estudo e que também questionam o sistemático silenciamento da obra das autoras mulheres nos registros da história do teatro brasileiro. Estes estudos são consequência do que a historiadora, docente e pesquisadora feminista Margareth Rago, em *Epistemologia feminista, gênero e história* (1998) analisa sobre a experiência histórica diferenciada da mulher, que se traduz em uma reação crítica à predominância dos saberes hegemônicos. Esta também é a perspectiva adotada pela pesquisadora, atriz e docente brasileira Stela Fischer, em “A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais” (2018).

No Capítulo 1 desta dissertação, me valho dos argumentos destas mulheres, para refletir sobre a produção das dramaturgas nos anos da ditadura civil-militar brasileira. A mutação epistemológica que os estudos mencionados oferecem para a análise da herança das autoras no teatro brasileiro são o ponto de partida para que, no Capítulo 2, possa tratar do meu encontro com Nivalda Costa e o mergulho em sua produção dramática dos anos de chumbo. Esse encontro, gosto de lembrar, não foi premeditado, mas se deu no exercício de acessar os arquivos de textos censurados e buscar escutar os silêncios e os sinais fúlgidos ali evidenciados, conspirando em contraposição à história oficial do teatro brasileiro.

Nivalda Costa foi uma intelectual negra que, em 1975, montou a companhia Testa - Grupo de Experiências Artísticas, na Bahia, produzindo o espetáculo “Aprender a nada-r” (1975), uma comédia que questionava as imposições da ditadura militar, sendo o seu primeiro texto censurado pelo regime. A autora tinha entre suas referências estéticas o pensamento e a prática do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o que revela de antemão sua busca pela construção de um teatro político, o que reverbera também em outras escolhas na cena e fora dela. Diante do que emanou do aprofundamento em sua experiência de vida e criação, tornou-se possível cotejar as estratégias analíticas apontadas pelas autoras, apresentadas no Capítulo 1, com a análise da obra de Nivalda Costa e o estudo do teatro político brasileiro. Este cruzamento, que apresento no Capítulo 2, é atravessado pelas reflexões anteriores, para pensarmos sobre o cânone do teatro político brasileiro, bem como sobre os movimentos ainda

necessários para que não continuemos reproduzindo o epistemicídio da produção das mulheres e outras ditas minorias na historiografia nacional.

Os materiais cotejados são ressignificados com a integração, no Capítulo 3, do processo de criação da peça “Um azul nos bueiros de São Paulo”, dramaturgia autoral que trata do acesso à memória das dramaturgas ocultadas da história no período 1964-1985. Ali estão reposicionados os conceitos de registro de si, narrativas nas margens e dramaturgia do teatro político no Brasil, numa perspectiva que posso denominar de feminista. Além disso, esta dramaturgia está contaminada pela entrevista com Dulce Muniz, que dialoga diretamente com a peça teatral que esteve em cartaz em seu Teatro Studio Heleny Guariba, durante os meses de setembro e outubro de 2023.

Ainda, é a partir do acesso aos arquivos de Nivalda Costa e suas proposições dramáticas a respeito do período de estudo que, no Capítulo 4, proponho refletir sobre o lugar do arquivo como espaço da memória (BARROS; AMÉLIA, 2009) e como este acumulado de discursos está sujeito às relações de saber/poder (FOUCAULT, 2008). Por fim, articulo as leituras a respeito do arquivo e reflexões anteriores que rondam o tema à análise que Débora Souza (2019) faz do arquivamento de si (em especial, de Nivalda Costa), importante movimento de legitimação e resistência. Chego, assim, ao cotejo desta perspectiva - que envolve a produção de memória histórica e, ao mesmo tempo, de ficcionalização - com os dilemas em torno da trajetória das dramaturgas ocultadas da história do teatro brasileiro.

Desse modo, pretendo articular as tramas que, na dimensão da luta das mulheres nos mais diferentes campos, entrelaçam a memória às discussões dos direitos delas, do fortalecimento de suas experiências pessoais e criativas, do fortalecimento de suas identidades (que inclui a determinação crítica e autocrítica) e das mudanças sociais em prol da equidade de gênero, no teatro e para além dele.

1 O CÂNONE E A HISTÓRIA

A noção de passado nos proporciona a imagem de que não vivemos uma imobilidade social, ou seja, que há um contínuo de mudanças históricas. Bem como existe uma compreensão evolutiva, que pode nos identificar como seres históricos e, portanto, herdeiras de um processo de construção, desconstrução ou reconstrução de realidades e movimentos.

Observa Eric Hobsbawm (2013), a respeito desse sentido do passado, como sendo ele uma dimensão permanente da consciência humana, algo inevitável às instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O historiador britânico conclui: “O problema para os historiadores é analisar a natureza desse ‘sentido do passado’ na sociedade e localizar suas mudanças e transformações” (HOBSBAWM, 2013, p. 25).

Aproximo esta pesquisa a tal olhar historiográfico, seja por compreendê-la como parte de algo que está em curso, seja porque, efetivamente, o objeto de análise é a produção dramática ocorrida em um período que se encontra cronologicamente no passado, qual seja, o momento histórico que compreendeu a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Essa compreensão, portanto, me desafia a localizar os elementos que circundam a produção do teatro político no Brasil - e em especial, no que diz respeito à intervenção das escritoras mulheres nesse campo -diante das forças históricas daquele contexto; como esse *corpus* contrasta, em relação à produção anterior, e como tem se transformado desde então.

Porém, antes de adentrar nesse fluxo temporal, preciso enfatizar que meu olhar é o de uma mulher pesquisadora, a respeito da produção dramática produzida também por mulheres. Este olhar, como observa Rago (1998), é também demarcado pelo contexto e singularmente diferenciado, tendo em vista minha experiência histórica e cultural de mulher. Isso implica que o que possa enunciar integra um jogo de disputas e narrativas e, segundo Rago, provoca uma nova linguagem, um contradiscurso que, potencialmente, modifica a produção do conhecimento científico hegemônico, uma vez que está orientado pelo meu olhar diferenciado, como mulher.

Dando continuidade a este movimento de conhecer implicado por uma experiência histórica diferenciada, é necessário que o estudo não se aliene e assuma sua tendência crítica, indo além da história oficial. Para tanto, refletirei sobre ela, partindo da perspectiva de mulheres que, antes de mim, depararam-se com este passado.

1.1 Uma análise sobre o cânone e a história da mulher no teatro

Em *Finding a tradition: feminism and theatre history* (1995), a teórica e professora de teatro feminista britânica Elaine Aston analisa os períodos “clássicos” da história do teatro euro-ocidental, postulando que, em comum entre eles, é possível notar que as mulheres parecem figurar pouco nos palcos como atrizes, e muito menos na escrita dramaturgica.

Conforme salienta a pesquisadora, atriz e docente Lúcia Romano, as mulheres estavam ausentes dos palcos gregos, bem como da plateia dos teatros nos festivais masculinos, restando a elas as presenças em rituais e festividades religiosas que tinham objetivo de completar a instrução da menina e da adolescente para o aprendizado das tarefas de casa e de formação moral e religiosa (ROMANO, 2017, p. 4). Sua presença na dramaturgia era escrita por homens, ainda que não limitada à retratação deste contexto histórico, mas sim visando trazer os dilemas das que não possuíam voz, ainda sim eram exercidas de forma segura para atender a lei patriarcal grega, completa a autora.

Em diálogo, Aston frisa que o cânone se baseava em um sistema de valores patriarcais, que regiam a sociedade e a sua produção teatral. Este cânone seria o responsável por determinar e disseminar escalas de valores que definiam como signos o “universal”, o “grande homem”. A dificuldade de elas entrarem, se manterem na profissão e de ocuparem posições decisórias dentro da “máquina” produtiva do teatro, resume Aston, acompanhou a hierarquização dos papéis de gênero na sociedade, de modo que este “grande homem” tornou-se o responsável pela criação da imagem da mulher nos palcos. Sendo ele a síntese do teatro e o exemplo a ser seguido, ocupou e manteve-se nas posições de poder decisório.

A impossibilidade da mulher definir-se por si mesma, que acaba por reforçar sua pouca representatividade nos palcos eruditos, tem relação direta com o tipo de imaginário criado sobre o feminino. A concentração na mão dos homens do poder de criar discursos e imagens, carregados de valor simbólico, por sua vez, sustenta as ideias de grandeza e universalidade relacionadas ao masculino, num ciclo perpetuado de preconceitos e privilégios.

Linda Nochlin, crítica e historiadora da arte estadunidense, escreveu em 1971 o ensaio “Why Have There Been No Great Women Artists?” - *Por que não há grandes artistas mulheres?* (2016) -, que traz reflexões significativas para discutirmos como se constrói este cânone e as bases estéticas que permitem e mantêm a exclusão das mulheres do mundo das artes. Ela parte desta pergunta (por que não houve grandes mulheres artistas?) para investigar as estruturas que se entranham no contexto de vida de mulheres e homens artistas. Quando ecoa

a voz do senso comum, respondendo que as mulheres seriam incapazes de algo grandioso, a autora está se referindo criticamente aos conceitos de excelência dominantes, construídos à revelia das mulheres. Este cânone estaria relacionado, portanto, ao lugar de privilégio do gênero masculino e a um modelo de produção e fruição de arte referendado por essa posição do sujeito masculino.

A postura da autora é radical, porque busca raízes profundas, e merece ser considerada. Ela pondera que uma das primeiras reações das feministas a esta questão é buscar exemplos históricos de mulheres artistas não suficientemente reconhecidas; mas, entende que estas tentativas pouco auxiliam a responder à pergunta do porquê elas não figuram nos registros históricos. Pelo contrário, a autora insiste que o resgate histórico corre o risco de reforçar implicações negativas. Outra reação, que igualmente não alcança as implicações da questão, afirma Nochlin, é a de que na arte haveria uma diferença entre o tipo de grandiosidade para mulheres e homens (NOCHLIN, 2016, p. 4), como se houvesse um “estilo feminino” distinto e, portanto, um mérito distinto.

Por fim, a autora entende que o impasse reside na concepção equivocada (embora compartilhada) do que é arte, no sentido de uma expressão genial e individualizada de uma vida, quando na verdade a arte seria um reflexo da sociedade. Nochlin resume:

Se as mulheres de fato tivessem alcançado o mesmo status que os homens na arte, então o *status quo* estaria bem. Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens (NOCHLIN, 2016, p. 8).

Analisar, portanto, que a condição da arte é um reflexo da sociedade nos parece um ponto de extrema relevância para enfrentar a "questão de gênero" (ou, os papéis sociais de gênero no teatro e as assimetrias construídas entre homens e mulheres, com o privilégio dos primeiros) no teatro e, ao que nos interessa nesta pesquisa, na dramaturgia produzida por mulheres. Desvelar que a produção dramática de mulheres sofre toda sorte de opressão, assim como a condição da mulher na sociedade a largo, nos leva a compreender e buscar escutar as histórias que não são contadas, ou os corpos e sujeitos históricos que não são considerados.

Hélène Cixous, em “Rumo ao Mar” (1984), questiona como conseguimos ir ao teatro sem sermos cúmplices do sadismo direcionado a todas as mulheres, na reprodução *ad infinitum* da sua posição de vítimas. Em suas palavras:

Com ainda mais violência que a 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 (MARTINS, 2020, p. 145).

Ou seja, uma vez que o *status quo* está reiterado nas artes, persistindo na (ainda que simbólica) morte das mulheres e sua consequente falta de representação, a manutenção desse histórico de violências precisa ser contraposta por uma série de ações engajadas, em prol delas. Sabemos que já se apresenta inúmeros avanços na produção artística e na produção científica, por força das mulheres, como exemplo das obras aqui tratadas, porém há muito ainda a se conquistar.

Linda Nochlin nos provoca novamente, ao insistir que buscar as mulheres que produziram arte na história e que foram ocultadas não expõe o que há de falacioso na pergunta do porquê não houve grandes mulheres artistas, se não olharmos para as questões estruturais que têm mantido o lugar da genialidade masculina também nesse campo do conhecimento. Por seu lado, Elaine Aston vê como parte dessa missão trazer a história escondida do teatro feminino, um “[...] passo político importante se a pesquisa de estudos do feminismo for mudar a história futura do palco” (ASTON, 2016, p. 17). Bem como, evidencia Hélène Cixous, que a cena teatral é um reflexo da violência que sofre a mulher no seio da sociedade.

Em diálogo com diversas autoras e suas perspectivas divergentes, porém complementares, é que por aqui navego, no movimento de trazer a história escondida da produção dramaturgical de mulheres das profundezas do período da ditadura civil-militar brasileira, admitindo minha proposta como um passo político importante para os estudos feministas.

1.2 As dramaturgas nos anos da ditadura civil-militar no Brasil

O apagamento das mulheres dramaturgas na história do teatro brasileiro é um dos impasses tratados por Elza Cunha de Vincenzo, no livro *Um teatro da mulher* (1992). A este respeito, observa Vincenzo:

A dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres. Uma leitura mais atenta de obras de história do teatro brasileiro como *Panorama*, de Sábato Magaldi, as coletâneas de crítica de Décio de Almeida Prado ou Miroel Silveira, e mesmo os levantamentos e estudos especiais sobre a atividade teatral de entidade como TBC ou de grupos como o Arena e o Oficina, enquanto nos revela a presença constante e marcante de atrizes, nos leva a concluir pela quase ausência de autoras (VINCENZO, 1992, p. XVI).

Tanto Vincenzo como Maria Cristina de Souza, em *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil* (2001), fazem um histórico das inúmeras dramaturgas que produziram, mas que foram apagadas da história oficial, desde 1840/1870, como Maria Angélica Ribeiro e Júlia Lopes de Almeida. Porém, ao que aqui nos interessa, devido ao período histórico de análise

desta pesquisa, enfatizo a observação de Vincenzo sobre a produção dos anos 1970 e 1980, período em que houve um fenômeno inédito na história brasileira, até então não analisado de forma crítica na literatura, que seria a aparição simultânea de várias escritoras de teatro. Este período, que tem como pano de fundo histórico os anos de chumbo, é caminho para que a autora investigue um caráter feminista nestas dramaturgias, ainda que não necessariamente declarado por suas autoras, mas passível de ser tratado dessa maneira, em virtude do conteúdo político de seus textos e das temáticas e pautas que trazem, comuns ao movimento feminista e ao posicionamento iconoclasta das autoras.

Sobre o movimento feminista neste período histórico, também observa Rago (2014) que desde os anos 1970 inúmeras mulheres se uniram e passaram a “[...] criar novos modos de existir, ocupando os espaços públicos, desenvolvendo novas formas de sociabilidade, reivindicando direitos e transformando a vida social, política e cultural” (RAGO, 2014, p. 20). Desta forma, evidencia-se que a aparição simultânea de mulheres na literatura dramática estaria relacionada não só a um movimento restrito ao universo teatral, mas uma decorrência de algo maior, que atravessou variados âmbitos da sociedade. Como observa Vincenzo, este avanço seria reflexo de um movimento mundial de renascimento do feminismo nos anos 1960, porém aqui potencializado (ou complexizado) pelo clima de luta contra a repressão e pelas restrições à vida político-cultural, que impulsionavam a batalha por espaços também no contexto artístico.

Este fenômeno da aparição simultânea de dramaturgas no momento histórico mencionado despertou o interesse de outras pesquisadoras, que surgiram após o período chamado de redemocratização. De certo modo, a restituição do interesse nessa produção confirma a tese de Elza Cunha de Vincenzo, de que ainda que, num primeiro momento, o termo feminista não fosse declarado pelas dramaturgas, o olhar diferenciado que estas autoras “fundadoras” lançam sobre o teatro é diferenciado, e comum às pesquisadoras feministas dos anos 1970-80 e décadas posteriores.

Souza inicia sua dissertação de mestrado, *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil* (1990), publicado em livro em 2001, com o trecho introdutório “A viagem pelo lado escuro”. Neste título, a pesquisadora faz um paralelo sobre o mistério que ronda a face oculta da lua, o lado que não se mostra para a terra, e a história da mulher, sempre focalizada a partir do ponto de vista masculino. Conclui, dizendo que “[...] a partir deste critério, torna-se pertinente distinguir uma literatura dramática feminina, e evidenciá-la significa percorrer o lado escuro da lua, desvendar o lado obscuro da mulher a partir do ponto-de-vista feminino” (SOUZA, 1990, p. 1).

Entende a autora que pelo fato de a história da mulher ser contada sempre pelo ponto de vista masculino, no que tange à dramaturgia, é necessário que esta história seja recontada sob o ponto de vista de uma mulher, o que em si revelaria (e combateria) essa obscuridade. Para percorrer este lado obscuro, Souza coletou cerca de oitocentas dramaturgas, com mais de mil e quinhentas peças, sendo que destas escolheu aleatoriamente cento e oitenta peças, de gênero e épocas variadas. Com a leitura destes textos, a autora observa que, em geral, "[...] as peças se ocupam da própria mulher, ou a personagem principal é uma mulher ou a ação é propiciada por sua existência." (SOUZA, 1990, p. 26).

Já, Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006), em *Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*, na esteira de evidenciar o apagamento histórico das dramaturgas, utiliza a imagem do centro e das margens para elucidar em que medida as dramaturgas analisadas se aproximam ou se afastam do cânone do teatro brasileiro. Este cânone seria o centro, e estaria nos discursos predominantes, que possuem um bom controle no mercado teatral brasileiro. Em suas palavras:

Em termos genéricos, são aquelas que exploram, no que diz respeito à dramaturgia brasileira, textualidades historicamente hegemônicas [...]. No que se refere aos aspectos ideológicos, são práticas que não se preocupam em questionar os valores divulgados e cristalizados referentes às questões de gênero, raça e classe, já que estão direcionadas a um público de classe média mais conservador, que pertence a um tipo de comunidade interpretativa para a qual tais colocações não são importantes. (ANDRADE, 2006, p. XXIII)

Estar à margem, portanto, seria não se enquadrar em um cânone em que as questões de gênero, raça e classe não estão conscientemente problematizados, ou seja, onde tais questões são ignoradas, em nome de um universalismo do ser, do poder e do saber, fruto da dominação masculina (MARIANO, 2005). E, portanto, encontramos já alguns indicadores das razões estruturais de um apagamento.

Andrade, da mesma forma que Vincenzo, observa que ao se estudar a presença da mulher nos palcos brasileiros do século XX, o destaque costuma ser para a atuação das atrizes. Afirma a autora que poucos críticos se preocuparam em apontar a contribuição feminina à dramaturgia, e justifica tal fato exatamente na questão temporal: segundo ela, a trajetória das dramaturgas no Brasil se solidifica a partir de 1969, quando há a estreia de “As Moças”, de Isabel Câmara, “A Flor da pele”, de Consuelo de Castro, e “Fala Baixo Senão Eu Grito”, de Leilah Assunção. Pode-se ponderar, ainda se acompanharmos o pensamento de Nochlin, que as condições estruturais limitadoras para as mulheres da sociedade brasileira e a hegemonia da voz masculina no cânone artístico estavam ainda mais presentes nos séculos anteriores, impedindo que chegassem até nós as contribuições da dramaturgia feita por elas.

Ainda assim, Valéria Andrade Souto-Maior (1996) lista cinquenta e quatro biografias de outras dramaturgas no teatro brasileiro do séc. XIX, bem como Maria Cristina de Souza (1991), traz mais de oitocentas dramaturgas brasileiras, de 1840 a 1910. Ou seja, nesta pesquisa estou focando nas dramaturgas modernas, do período histórico dos anos de chumbo, mas há outros estudos, de outros períodos que necessitam de outro tipo de análise.

Especificamente sobre a década de sessenta, observa Souza que a crescente onda de estudos sobre a mulher tem relação entre a manifestação cultural e o momento histórico, ou seja, o contexto sociocultural do qual ela mesma faz parte. Ao analisar as trilhas da história, sobre as décadas de 1960-70, que aqui nos interessam, a autora observa que, com a agitação política do país, o golpe militar de 1964, a declaração do AI-5 e a censura que se instala são responsáveis por uma despolitização do público. Decorre daí a impossibilidade de discussão dos temas de real importância para a vida social, o que leva à adoção de formas de expressão possíveis, entre elas, o teatro do absurdo, o teatro de protesto e o teatro da marginalidade, possibilidades para a expressão do teatro politizado naquele momento. Ao citar Décio de Almeida Prado, historiador e crítico teatral, no artigo “Teatro: 1930-1980”, em “História Geral da Civilização Brasileira: Economia e Cultura”, Maria Cristina de Souza fundamenta este teatro como “[...] o teatro da sub-humanidade marginalizada” (SOUZA, 1991, p. 36). Para a autora, trata-se de um teatro diante do qual se constata o protesto incontido de grupos oprimidos, dentro os quais estariam as mulheres, bem representadas nas obras de Isabel Câmara, Consuelo de Castro e Leilah Assunção.

Estas autoras, além de representarem por si uma reação política ao movimento histórico de repressão, também vão se dedicar a temas específicos, que atravessam suas experiências socioculturais e pessoais de mulher. Isso traduziria o caráter duplamente político de suas dramaturgias, como observa Vincenzo (1992). Portanto, elas tornam-se o registro de uma história obscurecida, diante da predominância dos estudos com enfoque masculino, ou mesmo com ênfase na resistência política, significada no movimento contra repressivo, tendo em vista a ditadura institucionalizada no Brasil.

Segundo Souza, a preocupação da mulher com a condição humana diferencia-se de outras lutas, uma vez que sua experiência no mundo a faz enfrentar a necessidade de desfazer a ruptura entre o público (universo social masculino) e o privado (universo doméstico feminino). Para isso, apropria-se de si e do seu discurso; recupera a palavra e rompe o silêncio. Assumindo sua sexualidade e sua criatividade, ela renega a genialidade masculina. Então, a autora conclui:

A escrita dramática feminina no Brasil é formada por uma produção de textos contínua e relevante desde o ponto de vista histórico na passagem prática literária feminina de uma à outra geração, de meados do século XIX até a época contemporânea, e desde o ponto de vista crítico, na continuidade em termos de temas e personagens. Existe, sistematicamente, configura uma tradição. Entretanto, a prática habitual de criação feminina de textos dramáticos está fora do conhecimento público, é desconhecida. A organização de uma bibliografia enquanto corpus documental se torna de máxima importância tanto para a afirmação desta tradição quanto para a sua divulgação. [...] Sabe-se que esta bibliografia não se encontra definitiva ou exaurida, é incipiente, mas já permite à tradição falar por ela mesma (SOUZA, 1990, p. 106).

A esta percepção de Souza, a respeito da diferenciação da experiência da mulher relegada ao universo do privado, doméstico, é importante salientar o alerta que o feminismo negro faz a respeito das mulheres negras que estiveram muito antes das mulheres brancas no ambiente público, devido à exploração de seu trabalho, que parte da escravização até a herança deste período, com as empregadas domésticas. Sobre as peculiaridades da violência histórica sofrida pelos negros, serão desenvolvidas no Capítulo 2, tendo em vista o encontro da pesquisa com Nivalda Costa, dramaturga negra do período de análise.

Nesse contexto, a mutação epistemológica que os estudos feministas propõem mostra-se um caminho fundamental para olharmos também para a história do teatro político brasileiro e investigar o que ainda nos resta de obscuridade. Se a análise do passado é propulsora da modificação deste estado de opressões e apagamentos, focalizando uma produção artística de mulheres, a perspectiva dos estudos feministas "escovam a contrapelo" (BENJAMIN apud HOLANDA; TEDESCO, 2018) a história oficial, para expor as motivações que levaram à exclusão de muitas da memória oficial.

As obras citadas contribuem sobremaneira com este debate, auxiliando na construção de uma cena que aponta para novos caminhos: elas propõem olhar para a história do teatro a partir da dramaturgia produzida por mulheres, configurando o registro dessa mutação no pensamento científico, que provoca fissuras nos estudos sobre a dramaturgia nacional.

1.3 Registrar a memória delas: uma nova epistemologia para o teatro político brasileiro?

Margareth Rago inicia o artigo "Epistemologia Feminista, Gênero e História" (1998) tratando da pergunta da historiadora e professora francesa Michelle Perrot a respeito da possibilidade de circunscrever uma história das mulheres. Segundo ela, uma historiografia delas passa a ser escrita, em oposição à história oficial, predominantemente "deles", quando se considera "[...] que as mulheres têm uma história e não são apenas destinadas à reprodução, que elas são agentes históricos e possuem uma historicidade relativa às ações cotidianas, uma historicidade das relações entre os sexos" (PERROT, 1995, p. 9). Para Rago, contudo, muito se

perderia nessa premissa historiográfica, insuficiente para pensar de forma dinâmica as relações sociais e sexuais. Sem deixar de levar adiante a conclusão de Perrot, em defesa da necessidade de uma forma de produção acadêmica que problematize as relações entre os sexos, Rago enfatiza:

É da maior importância discutir questões tão candentes e atuais, especialmente num encontro acadêmico que procura perceber as possibilidades abertas para a produção do conhecimento pelas discussões que giram em torno da incorporação da categoria do gênero e que apontam para a sexualização da experiência humana no discurso (RAGO, 1998, p. 2).

Rago aprofunda, então, como o feminismo tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, a qual - como já mencionado aqui - decorre da experiência histórica e cultural diferenciada das mulheres, o que implica em uma nova linguagem, um contradiscurso, que modifica a produção do conhecimento científico. Essa linguagem, refletindo um novo modo-pensamento, opera como um instrumento útil, com ressonâncias na historiografia.

A crítica literária Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2014), levanta um questionamento pungente, direcionado aos debates sobre imperialismo e subalternidade, mas pertinente também ao estudo da dramaturgia das mulheres (e por uma historiografia do teatro mais plural): o subalterno como tal pode, de fato, falar? Para Spivak, cabe aos estudos pós-coloniais criarem espaços para que o sujeito subalterno possa falar e para que seja ouvido. Adiante no texto, dirige um alerta à mulher intelectual, a quem caberia criar espaços e condições de autorrepresentação e de questionar seus próprios limites, bem como seu lugar de enunciação no trabalho intelectual.

Podemos dizer que as obras analisadas no item anterior, *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil* (1990), *Um teatro da mulher* (1992) e *Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião* (2006), apresentam um aparelho melhorado, na medida em que apontam caminhos para olharmos esta história ocultada, colocada às margens. Ao registrarem na história a memória das dramaturgas que produziram em um período histórico e proporcionarem a elas que falem por si através de suas criações, as três obras constituem marcadores relevantes para esta pesquisa. Como quer Rago, são trabalhos intelectuais afeitos às premissas feministas e com tendência política, na medida em que operam modificações na produção do conhecimento sobre dramaturgia e sobre teatro político brasileiro.

Se, conforme constata Stela Fischer (2018), nota-se uma expansão dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas no Brasil, é relevante observar em que medida, de

fato, estes estudos são capazes de criar espaços e condições de autorrepresentação, resguardando à “subalterna” seu próprio lugar de enunciação, sem sucumbir ao etnocentrismo europeu (como observa Spivack). Nas palavras de Fischer:

[é preciso] incentivar produções bibliográficas que desconstruam o perverso jogo de saber e poder das relações institucionais que geram omissões e desigualdades. Não para deslegitimar a produção intelectual dos homens, (que sempre estiveram no lugar de privilégio e pouco – ou nada – fizeram para mudar esse cenário e incluir os invisibilizados), mas para criar fissuras na hegemonia epistemológica, por meio das quais possam repercutir as vozes das mulheres pensadoras nas artes (FISCHER, 2018, p. 308).

Valemo-nos da análise de Ana Lúcia Vieira de Andrade, que observa a ausência de uma autora significativa como a mineira Isis Maria Pereira de Azevedo Baião, comumente chamada de Isis Baião, no estudo abrangente de Vincenzo (1992), devido ao recorte da análise ser eminentemente paulista. Vemos que fatores como a territorialidade da investigação e a localização geográfica da pesquisadora contribuem para novos obscurecimentos, numa narrativa histórica ainda em pleno curso.

Como nos lembra Vincenzo, o trabalho de não repetir exclusões é contínuo. Foi na iniciativa de olhar para o passado, buscando evidenciar apagamentos e não os perpetuar, ou produzir outros, que acessei o nome de Nivalda Costa e, assim, pude conhecer suas palavras e contribuir para repercutir sua voz.

2 O REGISTRO DE SI E A NARRATIVA DAS MARGENS

Navegar é preciso. Algo de muito poderoso acontece quando uma mulher encontra o mar.
(LETRUX, 2021)

Letrux inicia assim a narração de seu áudio book, *Tudo que já nadei: Ressaca, quebramar e marolinhas* (2021). A artista carioca comprova sua versão do famoso verso de Fernando Pessoa citando algumas autoras que, como ela, produziram obras literárias a partir desse encontro poderoso com o mar: Virgínia Woolf, em *Passeio ao farol* (1927) e *As ondas* (1931); Sophia de Mello Breyner Andresen, nos poemas *O dia do mar*, *Coral*, *Mar novo*, *Navegações*, *Ilhas*, *Musa e Búzio de Cós* (1947); e Clarice Lispector, em *Água Viva* (1973).

Letrux, persona artística de Letícia Pinheiro de Novaes, reflete sobre essas referências como sendo um fluxo e refluxo do que “já nadou”, ao passo que projeta sua escrita como parte desse mesmo oceano, provocando em quem lê o “[...] desejo de desbravar e explorar, mergulhar e buscar toda a forma de expressão potente vindoura de um encontro poderoso com o mar que nos habita e que costuma ser tão bem descrito por mulheres” (LETRUX, 2021).

Eu, que aqui registro essas palavras, sinto-me profundamente provocada por esse olhar. De certa forma, encontro um prumo poético para obter a calma necessária (ainda que temporária) a quem deseja cruzar águas turbulentas e profundas, nesse momento em que preciso organizar meu pensamento diante de reflexões já postas e materializar a escrita desta pesquisa. O pertencimento, talvez, seja o melhor vento que sopra a vela desta minha embarcação! É na sensação de que não estou só que me municio de coragem para enfrentar a jornada de, diante do histórico que me acompanhou no Capítulo 1, navegar neste encontro com a existência e produção artística de Nivalda Costa.

A feminista negra estadunidense Audre Lorde, em *A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação* (1977), reconhece que não apenas o reconhecimento de pertencer a uma classe de mulheres, mas a aceitação das múltiplas diferenças ali presentes pode auxiliá-las a não reproduzir a ordem patriarcal, silenciando outras mulheres, ao invés de ajudá-las a superar o medo de existir: estabelecer pontes entre mulheres e entre elas e o mundo é, então, uma tarefa que permite escapar ao peso da naturalização do silenciamento feminino.

Com a coragem redobrada pelo encontro com essas potências do comum, que a experiência de outras mulheres evoca em mim, posso enfrentar algo que não está apenas fora de mim, mas opera também por mim. A interiorização das normas sociais de gênero se

assemelha ao que a escritora inglesa Virginia Woolf (2012) chama de o “Anjo do Lar”. Em *Profissões para mulheres*, Woolf descreve o “Anjo do Lar”, fantasma de uma mulher submissa, pura e sem opinião, que se colocava entre ela e o papel, quando escrevia resenhas. Para que pudesse escrever com tranquilidade, foi preciso “matar” essa mulher que a impedia. Ela finaliza: “Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração da minha escrita”. (WOOLF, 2019, p. 13). Então, o primeiro assassinato que cometo contra o meu próprio “Anjo do Lar” mira a sensação persistente de que estou abandonada, numa luta solitária.

Inspiro-me, para isso, novamente em Audre Lorde, que explicita como nós, mulheres, fomos ensinadas a ignorar nossas diferenças, ou a vê-las como causas de separação, numa atitude de suspeita, que nos impede de conjugar forças para uma mudança. Por isso, é levar à confluência dessas forças que se propõe o feminismo, em sua definição de sororidade, uma união profunda entre as mulheres. O estabelecimento desse sentido de integração numa classe múltipla, fundamental para a luta política, entretanto, conforme anuncia Tayná Campos Wolff (2020), implica na superação da competitividade entre as mulheres, estimulada pela lógica patriarcal. Assim, atiro contra o meu “Anjo do Lar” a certeza de que minha experiência é compartilhada por inúmeras mulheres, a maioria das quais sequer conheço pessoalmente. É através do contato com a escrita e a arte delas que percebo que navegam como eu, assim como descrevo minha experiência do agora.

Já na época da graduação em Direito, quando aprendi o peso e a importância das palavras e do discurso, descobri que o “homem” é um ser social. Também, que autores fundamentais para a cultura e as artes euro-ocidentais, como Aristóteles e Jean-Jacques Rousseau, utilizaram esta máxima para organizar o pensamento e fundamentar teorias: o animal político embasa o caráter comunitário do pensamento do filósofo grego (RAMOS, 2014). É a mesma necessidade de viver em sociedade que norteia *O Contrato Social*, de Jean-Jacques Rousseau. Esta obra, de 1762, também significativa para os estudos em Ciência Política e Teoria Geral do Estado, foi essencial para minha pesquisa de conclusão de curso, em que efetuei uma análise crítica da democracia brasileira, a respeito da subutilização dos mecanismos constitucionais de participação popular na política (RIBEIRO, 2011).

Não desejo aqui aprofundar esta análise, mas tão somente referenciar que a inquietação que gerou meu TCC, em torno dos avanços necessários para que se cumpra a promessa material de igualdade da Constituição Federal de 1988, ainda me move a questionar: seria a mulher um ser social? Evidente que esta dúvida está carregada da crítica ao uso corrente do termo “homem”, o universal que designa a humanidade. Sabemos, porém, que esta não se trata de

uma mera preocupação terminológica: o uso dos universais está implicado no apagamento programático das mulheres na história, tendo em vista ser uma forma de dominação do pensamento científico moderno, o que encontra eco na quase ausência delas em espaços públicos e instituições representativas.

Em *A contribuição da crítica feminista à ciência*, Lourdes Bandeira, traz um levantamento de dados relativos ao Diretório dos Grupos de Pesquisa - DGP, do CNPQ, no tocante às bolsas de produtividade em pesquisa, a proporção da participação de homens e mulheres. Segundo Bandeira:

Os dados evidenciam a escassa presença ainda hoje de pesquisadoras sobretudo nas áreas das Ciências Exatas, o que caracteriza como as atividades da pesquisa científica, ainda, estão configuradas primordialmente por relações sociais e por marcas culturais sexistas (Bandeira, 2008, pg. 208).

Esta condição implica em especificidades da produção científica na história da ciência moderna, como ocorre com “argumentos naturalistas, condição de neutralidade na ciência, com perspectiva masculinista e com linguagem androcêntrica” (Bandeira, 2008, pg. 208).

O mesmo se passa nas instituições teatrais. A esse respeito, Elaine Aston (1995) pondera, em *Finding a tradition: feminism and theatre history* (1995), que a forma como os homens impediram que as mulheres participassem dos espaços teatrais está refletida na raridade de marcas de uma ou mais tradições femininas na dramaturgia, ao modo como ocorreu na ficção e na poesia. Ato contínuo, lidamos com a difícil tarefa de redescobrir estas “mulheres ocultadas”, responsabilidade que os estudos feministas no teatro abraçam, tendo entre muitas das suas tarefas críticas a de descrever a história delas, estruturando uma narrativa consistente e embasada.

O termo “ocultada”, utilizado por Elaine Aston, da mesma forma como “tradição obscura”, citado no Capítulo 1 (ao referenciarmos Maria Cristina Souza), é que me impulsiona a reconhecer “as margens” como um território potente, assim como em destacar o que está ali, pulsante. Gayatri Spivak (apud ALT, 2019) ensina que é mister não disputar a centralidade, mas destacar as margens, que surgem em qualquer gesto de explicação do mundo. Ela escreve: “A única maneira pela qual posso sugerir como o centro em si é marginal é não ficando de fora na margem apontando o meu dedo acusador para o centro. Ao invés disso, eu posso fazê-lo implicando-me no centro e sentindo que a política o torna marginal. (SPIVAK, 1996, p. 35).” (ALT, 2019, p. 41). Como argumenta Fernanda Alt (2019), para romper com o movimento centralizador, é fundamental abrir combate contra os efeitos do poder que promovem a exclusão e a hierarquização, potencializadas também na separação entre margem e centro.

2.1 O mergulho nas águas de Nivalda Costa

Ao navegar nos mares desta pesquisa, debrucei-me nos arquivos dos textos censurados no período da ditadura civil-militar brasileira. Um território de silenciamento institucional, onde a memória de muitas mulheres artistas de teatro continua clamando por voz. Os arquivos acessados durante esta pesquisa, foram, de forma direta: o Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde se encontra o Arquivo Miroel Silveira, e Arquivo Hipertextual Nivalda Costa: Série de estudos cênicos sobre poder e espaço. Porém, de forma indireta, através de pesquisas que se debruçaram sobre os arquivos, acessei ainda o Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, através da Tese de Doutorado defendida pela pesquisadora e docente Miliandre Garcia de Souza em 2008, *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*, onde ela elaborou uma lista de peças proibidas pela censura federal (1965/1987).

Na pesquisa, a autora paranaense faz um levantamento das peças proibidas pela Censura Federal entre os anos de 1965 e 1987, onde verifiquei que, além das dramaturgas analisadas por Vicenzo, havia inúmeras outras cujos textos foram parcialmente censurados ou totalmente proibidos. Entre outras, conheci os nomes de Inez Barros de Almeida, Hélia Terezinha Di Giacomo, Marli Rodrigues da Silva, Leda Silva Mendes Szochalewicz, Eunice Machado, Yara da Silva, Maria L. Magliani, Sonia Maria Mello, Terezinha Fernandes, Ana Maria Taborda, Maria de Lourdes Nunes, Maria Ivone Silva Miranda, Tânia Pacheco, Maria Olga Stratmann, Dulcinéia Novaes, Maria das Graças Fonseca, Emille Chamie, Ruth Alves de Oliveira, Lúgia de Castro Santiago e Eliane Benício. Ali figurava também Nivalda Costa, dramaturga baiana que teve uma farta produção neste período, e que seguiu produzindo até o ano de 2016, quando do seu falecimento.

Ao aprofundar a pesquisa sobre estas autoras, localizei o trabalho primoroso de Débora de Souza, *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico* (2019), decorrente de seu Doutorado em Letras na UFBA, em que a pesquisadora cria um arquivo digital com todas as obras da dramaturga, contextualizadas à história que ronda a produção e a vida de Costa, o já mencionado Arquivo Hipertextual Nivalda Costa: Série de estudos cênicos sobre poder e espaço. A respeito da apresentação de Costa, resume Souza:

A intelectual, sempre envolvida em debates sociais, políticos e culturais, desempenhou importante função como transmissora de ideias e de conhecimentos relevantes, visando interferir no percurso dos acontecimentos, através de sua produção, em especial, do teatro, tomando-o como instrumento de combate, através do qual buscou se comunicar com o público, incitando-o contra o governo autoritário,

propondo transformação, mudança, movimento, luta, revolução. (SOUZA, 2012, p. 22)

Sendo assim, ainda no fluxo e refluxo de um oceano largo, fui tomada pelo interesse e excitação por esta mulher, que se encontrava com as premissas desta pesquisa: dar a ver a criação de mulheres que se dedicaram à escrita de uma dramaturgia de aspecto político, ou de oposição crítica aos regimes autoritários e forças de opressão (COSTA, 2010), no período dos anos 70 e 80, não raro apagadas e silenciadas pela historiografia dominante. A empolgação pela novidade foi acompanhada pela dúvida, sobre investigar alguém que produziu em um território tão distante do meu mundo mais conhecido, em condições sociais e culturais diversas da minha. Sobretudo, Nivalda Costa mostrou possuir uma experiência de mulheridade singular – a experiência de uma mulher negra - que se distanciava da minha, assim como das outras dramaturgas que compõe o elenco de mulheres investigadas por Elza Cunha de Vincenzo. Nivalda Costa não foi apenas uma grande dramaturga da história do teatro brasileiro excluída das publicações mais acessíveis, mas também uma intelectual engajada, que atuou como diretora e atriz, e em diferentes esferas da militância do movimento negro.

A dramaturga, além de produzir dramaturgias inspiradas por uma crítica social e política do período de análise desta pesquisa, também se inspirava esteticamente em autores do cânone teatral, também muito relevantes para minha trajetória acadêmica, como Antonin Artaud e Bertolt Brecht. A presença dessas referências, posso notar, aproxima as inquietações de Costa das minhas próprias inquietações sobre a potência do teatro em transformar o campo social, mudando as formas de percepção do mundo que nos são dadas, especialmente no que tange às contribuições do teatro de Bertold Brecht para o teatro épico dialético (LEHMANN, 2003).

O impacto desse encontro foi paralisante por um tempo. Mas, quem adentra ao mar sabe que ou se navega, ou se navega, como diz o popular: “não dá pra morrer na praia...”. O gostoso impulso do texto narrado por Letrux, sobre se divertir com o caldo, rir de si mesma, lembrar das pororocas e de quando aprendeu a nadar... a leveza que só uma lembrança de infância, de quem brinca com o mar, foi o que me auxiliou. Ou, quem sabe, a sensação de obrigação, quase como um impulso de sobrevivência de quem precisa bater os braços para não afundar, me levou a resistir em meio às tormentas. Tormentas estas que, de longe, não se comparam ao que foi o período histórico de análise desta pesquisa, na qual foram produzidas as dramaturgias que em seguida analiso. E, assim, o mergulho se tornou inevitável.

Nivalda Costa ocupou diferentes posições sociais na sociedade baiana durante o regime militar, pós-1964. Débora de Souza, conterrânea de Costa, enfatiza a sua importância como

intelectual e, nesse sentido, destaca a importância de sua trajetória pessoal, nos efeitos de seu percurso profissional e de suas obras. A pesquisadora comenta: [...] a trajetória profissional e a militância política, atividades inseparáveis, da intelectual baiana, negra, poetisa, dramaturga, atriz, diretora e contista Nivalda Silva Costa, nascida em 19 de maio de 1952, na cidade do Salvador, filha de Nair Silva Costa e Manoel Edvaldo Costa. (SOUZA, 2012, p. 24)

Incentivada desde pequena à escrita e leitura por familiares e amigos, narra a própria dramaturga em entrevista para Souza, como as interlocuções com a militância de esquerda foram marcantes. Sobre Rosalindo de Souza Baiano, integrante da Guerrilha do Araguaia e falecido nos anos 1970, comenta que ele foi o amigo que fornecia e explicava a ela sobre os livros, e quem a incentivou no teatro.

No ensino médio, Nivalda Costa também participou de grupos teatrais estudantis, oportunidade em que escreveu seu primeiro texto teatral, de cunho didático, sobre a Grécia Antiga, a partir de pesquisas e leituras na escola. Mais madura, em 1978, Costa forma-se em direção teatral pela UFBA, período de agitação e rebeldia, nas palavras da dramaturga:

[...] eu era uma rebelde [...], estudante da Escola de Teatro com uma série de rebeldias, com uma série de resistências [...] ao aprendizado que se tinha por lá, [...] ao comportamento, ao bom comportamento excessivo que se tinha por lá, que significava a ausência de atividade. [...] Esse bom [...] comportamento era absolutamente sem criatividade, [...] era uma elegia [...] ao teatro tradicional que me interessava somente como aprendizagem, como pesquisa, mas não [...] como ação, como elemento de criação [...] (informação verbal) (SOUZA, 2012, p. 25)

Nivalda Costa também se graduou em Ciências Sociais e especializou-se em Antropologia, cursos concluídos em 1984 e em 1986, ambos pela UFBA. Fez especialização em Relações Públicas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), após isso, em 2001. Se o teatro passa a ocupar outra posição, diante dessas outras áreas, são elas que definirão melhor o enfoque de sua produção mais tardia. Dentre as obras artísticas produzidas por Costa, Souza analisa dois grandes projetos artísticos, que estariam estabelecidos em séries: *na Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço* e *na Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro*, Souza localiza a maioria das produções da dramaturga. Devido ao recorte temporal e ao interesse desta pesquisa, irei me ater apenas à *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço*.

Seis textos fazem parte desta série, desenvolvida no período da ditadura civil-militar, na Bahia, com as criações “Aprender a nada-r” (1975); “Ciropédia ou A Iniciação do príncipe (O Pequeno príncipe)” (1976); “Vegetal vigiado” (1977); “Anatomia das feras” (1978); “Glub! Estória de um espanto” (1979); e “Casa de cães amestrados” (1980).

Sobre essa produção teatral, resume Souza:

A produção teatral, sobretudo, revela-se surpreendente em relação às circunstâncias sociais, políticas e culturais vivenciadas no período da ditadura militar. Levando-se em conta esse contexto, poder-se-ia imaginar que sua produção tivesse sofrido de cinco perversas escamoteações, devido a: 1) ser produção de mulher, considerada, tradicionalmente, como uma participação de segunda categoria; 2) se tratar para além de mulher, de uma negra, naquele momento de grande discriminação racial; 3) ter iniciado sua carreira artística através do teatro, arte vista como “antro de perversões, violências e subversões” (MICHALSKI, 1989, p. 38) pelo governo; 4) fazer teatro amador, historicamente, de forma geral, marginalizado e excluído das grandes casas de espetáculos; 5) criar textos escritos para o palco, roteiros, que desde os tempos coloniais ocupam um lugar menor, inferior, no campo literário. Entretanto, em oposição às possíveis adversidades, Nivalda Costa atuou de forma incisiva contra autoritarismo, discriminação, repressão, violência e injustiça. (SOUZA, 2012, p. 27)

Souza destaca a posição combativa da artista baiana, assumindo uma postura que reconhecemos hoje como anti-sexista e anti-racista, e tendo a dramaturgia como forma de intervenção, sempre no cruzamento e na constituição de pontes. Atuou, então, em espaços disputados, porque podem veicular a expressão de quem deseja agir contra as ideologias de opressão: concordamos com Alt (2019), para quem o teatro é "Um 'lugar' que não é um lugar no sentido topológico, mas é atopus, a meu ver, modos existenciais de habitação, por entre os quais transitamos." (ALT, 2019, p. 42).

Dentre as produções de outras dramaturgas de sua geração, as obras de Costa se destacam por algumas características que associamos mais diretamente às formas do teatro político brasileiro. Dos seis textos citados acima, posso afirmar que em todos, de alguma forma, Costa questionou o poder vigente, enfatizando a opressão e a violência do Estado naqueles tempos, trazendo peculiarmente sua experiência de mulher negra para o debate.

Em *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe (O Pequeno príncipe)* (1976), Costa narra a história de um menino que sai pelo mundo, sozinho, insatisfeito e desiludido, encontrando nesta trajetória outros personagens, com os quais aprenderá sobre si e sobre a realidade. Assim, tece discussões quanto aos conflitos sociais, políticos e econômicos daqueles tempos. (SOUZA, 2019, p. 275).

Em uma montagem para crianças da peça, de 1979, Costa traz a atriz mirim Karla Kars, de nove anos, no papel do personagem central; três crianças, uma morena (*sic*), uma negra e uma loira; e o ator negro Kal Santos, que vivenciou o rei (SOUZA, 2019, p. 290). Com isso, Costa se opõe a uma visão colonizadora, que sempre apresenta às crianças uma versão de reinados e impérios que pouco contribui para a constituição de um mundo ficcional que espelhe suas realidades, ou que amplie o imaginário. Nas palavras da autora, esta visão sempre "Apresentam reis loiros de olhos azuis que [...] para a região latina é utópico. Pretendo mostrar

[...] outros impérios onde existiam mais negros [...], aproximando-se da realidade vivenciada na Bahia" (SOUZA, 2019, p. 290).

Além destes aspectos, é importante destacar o que pondera Miliandre Garcia, a respeito de características específicas da produção teatral daquele período, onde os autores, para burlar mecanismos censórios, valiam-se de “episódios/personagens históricos e de obras/autores clássicos para discutir a situação atual e a realidade brasileira ou utilizar-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavrões em excesso para desviar a análise da censura dos principais objetivos da peça teatral” (GARCIA, 2008, p. 306).

Com esta peça, Costa aponta aspectos visíveis também em outras peças suas (como em *Vegetal Vigiado*), que é o enfrentamento da opressão, o preconceito e o genocídio do povo negro na história do nosso país. Sem passar imune pela estrutura social excludente e racista do país, Costa enfrentou com contundência e maestria os constrangimentos cotidianos, através de seu trabalho. O ator Freddy Ribeiro (2018), em entrevista verbal dada a Souza, comenta sobre esta adaptação e destaca a ousadia e o intelecto aguçado da dramaturga-diretora, bem como o preconceito e a perseguição que ela sofreu, por ser uma mulher negra escrevendo e dirigindo teatro na década de 1970. Segundo ele:

[...] A adaptação do Pequeno Príncipe era uma ousadia enorme na época porque não era uma adaptação, era uma adaptação da história do Saint-Exupéry, do Pequeno Príncipe, só que do Saint-Exupéry só havia [...] o rei e a raposa, [...], esses dois personagens eram dele, os outros personagens eram textos de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Kilkerry, Maiacovski, James Joyce e Edgard Allan Poe. [...]. Era uma adaptação muito ousada, [...], até alguns críticos falavam assim “mas para que tanto intelectualoides?”, uma coisa já de uma perseguição incutida de ser uma negra intelectual dirigindo um trabalho [...] com tantos intelectuais, no teatro baiano [...] (SOUZA, 2019, p. 336)

Também em *Glub, estória de um espanto* (1979), Costa evidencia a crítica às relações entre poder e espaço, presente em todas as dramaturgias de sua Série, bem como nas encenações. Este tipo de questionamento implicou na censura de todos os seus textos, bem como na proibição e limitação da encenação de muitos deles, realidade que compartilhou com outros artistas, homens e mulheres, que se dedicaram ao teatro político naquele momento.

Ao narrar a criação de *Glub*, Souza cita uma análise de Yan Michalski sobre o contexto da produção artística naquele período. Com a revogação do AI-5 (1978), ela pontua, havia uma expectativa da classe teatral quanto à possibilidade de estabelecimento de um teatro livre de constrangimentos (SOUZA, 2019, p. 337). Este contexto inspirou a própria obra, que se [...] propõe [a] contar uma fábula sobre a juventude dos anos 1950, a partir das dicotomias resultantes de um estudo das relações entre o poder e o espaço (SOUZA, 2019, p. 337). Na própria estrutura da montagem, a autora e diretora questiona essa relação. Em suas palavras:

[...] eu trabalhava, à época, desenvolvendo um contexto da relação entre poder e o espaço, isso, digamos, já era considerado subversivo porque o que acontece o poder reprime, secciona, e ao questionar o poder você está fazendo um trabalho político [...]. Em Glub [! Estória de um espanto] esqueço as cadeiras e a plateia vai para o palco, eu [estou], visivelmente, eliminando ou questionando o poder da relação palco-plateia, onde eu deixo plateia em cena no mesmo nível, no mesmo campo de ação [...] (COSTA, 2007, informação verbal). (SOUZA, 2019, p. 340)

Mesmo com a esperança de tempos melhores no horizonte, a peça sofreu com a mão pesada dos censores e foi proibida de ser apresentada fora da Bahia. Sobre estas dificuldades, Nivalda Costa pondera: "Para aqueles que não acreditaram que esse trabalho se realizasse, nosso louvor, pois para quem tem sangue nas veias o descrédito é um grande impulso." (SOUZA, 2019, p. 338)

Esta perspectiva, do teatro como uma ação política no mundo, uma força de luta contra a opressão, também vemos no teatro de Brecht, autor ao qual Costa se inspirava. A este respeito, afirma Souza que,

“[...] como em Brecht, a crítica ideológica não se faz diretamente, [...] passa por mediações estéticas [...] a contra ideologia se infiltra sob uma ficção do real (COSTA, [1979d]), o que permite, naquele momento, discutir e melhor compreender o presente e planejar mudanças, ainda que essa postura e essa escolha por um determinado tipo de escrita signifique jogar com a própria vida, correr riscos, noção inscrita no diálogo entre os personagens”. (SOUZA, 2019, p. 344)

E é esta característica que Costa apresenta que destaca também a sua importância como uma mulher negra, deslocada do eixo-rio-são paulo, que está questionando o período da ditadura e agindo no mundo com sua peça. Esta ação política e militante, destaca sua importância para história do teatro político.

GENE PULL e INTERFERENTE A (em outro ponto do espaço/palco, entre objetos cilíndricos) (Cena Erótica)
 GENE PULL - Podemos criar uma estória imperceptível, um código que se difunda com o próprio uso.
 INTERFERENTE A - Glub! Se nos descobrirem, nos matam...
 GENE PULL - Faz de conta que planejamos uma estória nacionalista.
 INTERFERENTE A - Para a queda da Babilônia?
 GENE PULL - Ou não. Para a reconstrução da vida.
 CORTE BLACK LIMIARES – Posso e podemos expandir em todos os vazios.
 LUCIFER - Agir, pensar, extrair lições de tudo (SOUZA, 2019, p. 345 *apud* COSTA)

Conforme se vê do trecho da dramaturgia acima, o diálogo dos personagens é literal ao traduzir o posicionamento contrário à repressão e censura daqueles tempos, porém, de outro lado, também se apresenta como um documento histórico, que traduz um tempo de terrível censura e os conflitos que viviam os que se opunha à ditadura, colocando em risco à própria vida.

Da Série de Estudos Cênicos Sobre Poder e Espaço, retorno às peças *Aprender a Nada-r; Vegetal Vigiado; e Glub, Estória de Um Espanto*, diante das quais irei fazer uma análise

quanto aos aspectos políticos, de um teatro que reflete questões sociais; o teatro como contestação de padrões dominantes; e a voz da autora como agente de transformação social.

2.2 O arquivo como espaço da memória e o método de análise das peças

No âmbito desta pesquisa, o fato das dramaturgias sob análise decorrerem de textos censurados durante a ditadura civil militar brasileira, bem como serem textos que advêm de arquivos, acrescentam uma condição para a análise que se refere ao imediato caráter político das dramaturgias, decorrente da censura do governo ditatorial considerá-las subversivas ou, então, contrárias aos interesses de Estado. No mesmo sentido, após o período de redemocratização, o fato de a história oficial não contar sobre o legado de Costa e sua importância para a história do teatro brasileiro, também revelam relações de poder à que este apagamento está submetido.

Como visto nos capítulos anteriores, para recontar a história delas, excluídas dos registros "oficiais", foi necessário recorrer aos arquivos que reuniram os textos censurados, e que não foram considerados mesmo quando houve a transição para a democracia¹. Este movimento, indispensável, permitiu que esta pesquisa pudesse contribuir com o debate das pesquisadoras que aqui foram citadas, de diferentes formas empenhadas em recontar a história do teatro sob a perspectiva do gênero feminino.

Sobre a importância dos arquivos, em “Arquivo e memória: uma relação indissociável” (2009), Darlene Santos Barros e Dulce Amélia apresentam uma abordagem em que, na sociedade da informação, esta indissociabilidade se torna imprescindível, devido ao fato do arquivo estar impregnado pelas “[...] práticas e sentidos mnemônicos e rememorativos” (BARROS; AMÉLIA, 2009, p. 55) essenciais à identidade de uma população. Este se torna, portanto, o *locus* para a pesquisa histórica e a produção do conhecimento, mas não apenas pelo que está posto ali. Afirmam as autoras:

O arquivo torna-se um *locus* com essa especificidade, quando o pesquisador permite que os discursos partícipes desse meio se revelem pelo diálogo com outros diálogos ocorridos em diferentes épocas, de forma a estabelecer uma relação com a escuta do dito e, também, do não-dito (BARROS; AMÉLIA, 2009, p. 3).

A fim de escutar diálogos entre épocas e o dito e o não-dito, é que a visita aos arquivos nos pareceu um caminho central para analisar a história do teatro, refletindo sobre a

¹ Valeria Souto Maior, em outras pesquisas, comparar numericamente os textos em virtude do gênero, em relação à territorialidade, sexualidade, raça-etnia e classe dos e das autoras, verificando se podem ter sido fatores de peso para a censura das obras.

contribuição delas no teatro político brasileiro. Desta forma, como ponderam Barros e Amélia, o arquivo se corporifica como um lugar que dá vida aos documentos; sendo o arquivo, desta forma, um lugar de referência para a memória e para o não-esquecimento. Assim, a pesquisa histórica adquire importância singular, pois conduz à compreensão da realidade.

Esta abordagem dialoga com o que Margareth Rago (1998) pondera a respeito da mutação ocorrida no conhecimento científico, a partir do olhar feminista para fatos históricos que decorrem da experiência peculiar das mulheres. Para o pensamento feminista, a memória torna-se instrumento político, ou melhor, político-analítico, porque contribui para desconstruir estruturas de apagamento. O uso dos arquivos em prol da memória delas, em especial dos que registram as "arquivadas", mostra-se um campo discursivo feminista, porque conjugam uma outra rede comunicativa, que se costura por mulheres e suas obras, visões de mundo e ideias (SARDEMBERG, 2020).

Ainda, conforme Barros e Amélia (respaldadas em Foucault), esta forma de conhecimento trama o "sujeito cognoscente" aos próprios processos de emergência do conhecimento, fazendo interagir a pessoa que pensa, seu "objeto" e como se representa o saber. Por fim, as autoras concluem:

Esse contexto, portanto, faz com que o arquivo não se reduza à mera instituição de guarda da memória, mas extrapole tal função. Ele representa um forte meio necessário para a definição social e cultural, assumindo, assim, uma postura de mediação na conquista de direitos, no que tange à aquisição de informações e à criação de novos conhecimentos (BARROS; AMÉLIA, 2009, p. 6).

Se considerarmos que os arquivos mediam a conquista de direitos e que registram disputas entre forças sociais, concordamos com Cecília Sardenberg (2020), quando define a memória e a arquivística feminista como "atos criativos", que não reconstroem o passado, mas colocam os significados da história em risco na ação. Analisar as dramaturgias de Costa, que estão, devido à censura e à posterior invisibilidade das mulheres negras da história, é auxiliar neste "ato criativo" e neste processo de aquisição de informações e à criação de novos conhecimentos, como aqui forjamos esta perspectiva feminista para a epistemologia da historiografia do teatro político brasileiro.

[...] tive enorme dificuldade para [...] conseguir a temporada [...], eu acho que [...] consegui fazer quatro [apresentações], duas apresentações eu não consegui porque no dia que a Censura, realmente, impediu, a gente teve que pedir ao público desculpas e não fazer. [...] (COSTA, 2007, informação verbal). (Souza, 2019, p. 271)

Aprender a Nada-r (1975) foi a primeira peça de Nivalda Costa e do grupo Testa, liderado por ela. Como visto no relato acima, foi também sua primeira peça censurada, não logrando concluir a temporada, devido à proibição da censura.

Sobre o grupo, este não se definia como um grupo de teatro, mas de ação, confirmando sua disposição de enfrentamento político. Segundo observa Souza, a "[...] atividade política alia-se, então, ao enfrentamento do senso comum e do que houver de restritivo e passadista na vida cultural, o que o próprio nome do grupo promete: a testa é a dianteira da face, o que se mostra 'de cara', o que 'encabeça'" (SOUZA, 2019, p. 249).

O coletivo, fundado em janeiro de 1975 por Nivalda Costa, contestava a formação acadêmica das escolas e refletia sobre uma nova forma de fazer arte. Eles pensavam a montagem com a colagem de autores de vanguarda, praticando um experimentalismo cênico. Sobre os membros do grupo, de ideologia revolucionária, Souza comenta:

[que] considera[va]m-se na vanguarda do teatro baiano e tinham como principais objetivos denunciar injustiças sociais, promover uma renovação estética e reivindicar a posição do negro no teatro e na sociedade [...]. Definiam-se como guerrilheiros, não simplesmente como integrantes de teatro de grupo, pois buscavam, declaradamente, desenvolver um teatro político e intervir na esfera pública, em um teatro de guerrilha. (SOUZA, 2019, p. 255)

Observo que esta postura que visava denunciar injustiças sociais, nos quais as desigualdades sociais, políticas e econômicas eram temas centrais, aproxima-se da atuação de grupos de teatro do mesmo período do Testa, como o *Teatro de Arena*, que até 1972 encenou peças de protesto: como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Bem como o *Teatro Oficina*, que encenou *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. Ou seja, não obstante ter o Testa esta orientação de se autodefinir como um “grupo de ação”, entendendo esta condição como diversa dos que se definiam apenas como “teatro de grupo”, verdade é que se encontra ele em total diálogo e, portanto, não isolado de outros grupos que, pelo Brasil, entendiam a produção teatral organizada de forma coletiva, bem como, enfrentando no palco questões político-sociais inerentes à realidade do país. Sobre o teatro de grupo e sua implicação política, há diversas pesquisas e um estudo muito aprofundado a se fazer e que seria de extrema relevância colocá-lo em diálogo com a produção das dramaturgas, porém, devido à limitação temporal desta pesquisa, deixo apenas as referências para um posterior momento desta pesquisa.

Conforme analisado na vasta pesquisa que Souza fez sobre a obra de Costa, bem como em informação verbal que ela me forneceu, verifico que não há registro audiovisual das peças de Nivalda Costa, constando para a análise desta pesquisa apenas as dramaturgias, entrevistas de jornais, programas de peça e entrevistas dadas pela dramaturga diretamente para Souza. Desta forma, as reflexões a seguir se darão com base nestes documentos, nos referenciais teóricos sobre o teatro político, em uma abordagem que buscará captar aspectos da própria cena gestados na literatura dramática, ou indicados em outros documentos, requerendo, também, de

minha análise o exercício de reconstruir, juntamente com quem lê, esta história que está sendo contada.

2.3 Aprender a Nada-r

A dramaturgia inicia definindo-se como uma “comédia – Enxerto lírico em 2 (dois) espaços” (SOUZA, 2019, p. 164). Os dois espaços comentados são o ESPAÇO I – Personagens à procura de uma situação e o ESPAÇO II – Situação à procura de um tempo. Como comenta Souza, no primeiro espaço as personagens estão vivendo o tempo da peça. Já, no segundo, estão vivendo o tempo do público, ou seja, a ditadura civil militar brasileira.

Esta divisão em espaços está presente em todas as suas dramaturgias e remete à influência do espaço na disciplina dos corpos, como analisado pelo filósofo Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987). Esta influência não está tão evidente nesta primeira dramaturgia de Costa, razão pela qual irei destrinchar o tema mais à frente, quando tratar da peça *Anatomia das Feras*, onde de fato a estrutura espacial sobre os corpos e a relação com a ditadura ficam mais latentes. Porém, interessa aqui apenas destacar já este olhar para a divisão de espaços e para o fato de que a simples alteração de espaços, ou seja, do Espaço I para o Espaço II, há uma mudança de conduta e ações dos personagens.

Conforme analisa Souza, o aspecto do “poder” e “espaço”, em Costa, funcionam como gatilho e como chave de interpretação histórica na criação artística e crítica de suas peças (SOUZA, 2019, p. 372). Ou seja, Souza faz a mesma relação que trago, ao aproximar estes dispositivos de Costa aos estudos de Foucault e, portanto, traz a autora o próprio conceito de poder e implicação do poder no espaço:

Poder é compreendido, [...] primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 87- 88) (SOUZA, 2019, p. 372).

Desta forma reitero que o foco para o poder e o espaço e como este jogo de “lutas e afrontamentos” apontam um sistema que tomam corpo no aparelho estatal, mais especificamente neste período histórico, no aparelho estatal ditatorial, estão presentes em *Aprender a Nada-r*. Começando pela proposta da autora de trazer no início de sua dramaturgia a citação das fontes de pesquisa de sua escrita, elencando as obras que a serviram de base e

citando elas diretamente, revelando, em seguida, os personagens da peça que são retirados diretamente das dramaturgias citadas. São elas:

Bibliografia:

A Falecida Nelson Rodrigues (fragmentos)
 Fim de Partida Samuel Beckett (fragmentos)
 A Morta Oswald de Andrade (fragmentos)
 O Inferno de Wall Street Sousândrade (fragmentos)
 Mateus e Mateusa
 Qorpo Santo (fragmentos)
 Os Flintstones
 Hanna e Barbera

PERSONAGENS:

(arrumados segundo entrada em cena)

ZULMIRA Mulher de uma beleza vulgar, corpo bem delineado, rosto sem muitas expressões, sempre maquiada vulgarmente.

MADAME CRISÁLIDA Mulher desgrehada, aspecto de miséria e desleixo. Cartomante.

O POETA Homem bonito, gestos largos, corpo harmonioso lembrando esculturas gregas; pluralidade de expressões faciais, conservando ar de distância e uma certa eteriedade.

BAMBAM Rapaz segundo as características do personagem homônimo da revista “Os Flintstones”.

PEDRITA Moça, segundo as características do personagem homônimo da revista “Os Flintstones”.

BEATRIZ Mulher magra, pálida, retilínea, etérea, confusa, indecisa, expressão contínua de distância e sofrimento. Possui gestos lentos e rápidos, contudo rítmicos. Aparência frágil.

A OUTRA Morena, etérea, confusa, etc... (semelhante a Beatriz). Aparência forte.

HAMM Etéreo, amargo, pálido, cobre a cabeça com um gorro de feltro; um apito pendurado no pescoço, grossas meias nos pés. Usa óculos escuros. Vez por outra limpa o rosto com um lenço sujo.

CLOV Etéreo, tenso, nervoso, olhar fixo, voz sem cor, indeciso, guia de Hamm.

PERSONAGENS II:

Dois gravadores elétricos potentes e de boa qualidade sonora fazem “A VOZ”.

ANÃO Homem pequeno, podendo ser de qualquer distribuição étnica ou raça.

MATEUS Homem de olhar simples, ingênuo e irônico, preferencialmente moreno.

MATEUSA Mulher de Mateus. Atarracada, voz estridente e irônica, preferencialmente morena.

CORO DOS CONTENTES Grupo de 5 indivíduos (3 homens e 2 mulheres). Todos são comunicativos, irônicos e solitários. Saltitantes, rápidos e rítmicos. (SOUZA, 2019, p. 164/165)

Trago esta relação da análise do poder na dramaturgia de Costa e a citação das fontes de pesquisa e referências dos personagens, pois me parece ser esta a primeira crítica da dramaturga em *Aprender a Nada-r*. A crítica às formas de saber-poder - em relação ao mundo das artes cênicas e da literatura - expande o questionamento que a autora direciona às estruturas sociais, políticas e econômicas de uma sociedade que entende o valor das obras numa lógica canônica, profundamente comprometida com o capital. Esta perspectiva está alinhada ao posicionamento do Testa, que buscava fazer um teatro que se contrapusesse ao que a autora e encenadora chamava de “igrejinhas” do teatro. Em suas palavras:

[n]osso trabalho, [sic] é um processo e também uma exatidão. Nos definimos como guerrilheiros e Aprender a Nada-r nosso primeiro ato guerrilheiro: contra o sistema das “igrejinhas”, das escolas, contra o “ator”, no princípio acadêmico que tal palavra anuncia: somos o corte/suporte o índice [,] o tapa no texto (COSTA, [1975e] (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 256)

Ao elencar as personagens da peça, convocando-as a pular para fora das suas obras "originais", Costa constrói uma nova rede de interações, que dá forma à sua dramaturgia. Ao descrever as características de cada personagem, destaca elementos que já direcionam o caminho dessa narrativa em devir: pode-se dizer que está em jogo, assim, o quanto essa nova versão será livre e autônoma.

A professora e pesquisadora do teatro político Iná Camargo Costa, ao falar da obra do diretor e dramaturgo paulista Reinaldo Maia, no prefácio do seu *Teatro Reunido* (2010), associa a dessacralização da obra de arte às dramaturgias nomeadas de teatro político. Maia reconhece, ele próprio, a citação a outras obras como um recurso útil a essa crítica ao estatuto dos clássicos, cuja finalidade seria romper com a monetarização da cultura, subjacente às noções de autorialidade e originalidade. Ele pondera:

Acho que meu teatro é um teatro imediatista e não foi escrito para ser lido, a não ser como objeto da sociologia do futuro para flagrar um momento da história cultural do país, de uma intervenção. Não é um Goethe, que foi feito para ser lido. Aquilo é um poema que vai ficar pelo resto da vida. Mas por que as referências explícitas a outros textos? Porque eu acho que a referência também é uma forma da gente **desmontar essa coisa que existe no Brasil e na cultura liberal, que é a originalidade**. Quer dizer, como transformar a cultura em mercadoria, ela tem que ser um produto original. Ela só caberá na gôndola do supermercado se for um produto original. Esta exigência da originalidade, no fundo, esconde que a roda já foi inventada. Tem até aquele livro famoso do francês, que se chama ‘Duzentas mil formas estruturais de fazer o texto’. Se a gente pensar estruturalmente, dramaturgicamente, contar uma história é fazer as combinações que o livro dele indica. Você conta a história que quiser. **A referência passa a ser, assim, o desmascarar dessa pseudo-originalidade**’. (COSTA, 2010, p. 17) (grifei)

Reinaldo Maia faz referência ao livro de Etienne Souriau, *As duzentas mil situações dramáticas* (1993), que descreve, no rol de peças europeias já escritas (que o autor associa a "dispositivos ganhadores"), as possibilidades de situações dramáticas encarnadas pelas personagens. No problema das situações, que o autor francês escolhe como central, as personagens são fundamentais para a condução do fio de ação. Essa modelização de Souriau corre o risco de extrair da obra sua imediatividade, ou seja, seu vínculo com o contexto e com o tempo histórico. Sendo assim, resta desmascarada a originalidade, quando temos essa modelização, bem como evidente o seu descomprometimento com um teatro crítico e histórico, o que não acontece com Costa e Maia, que se opõe diretamente à cultura liberal e a um teatro visto como mercadoria.

A primeira personagem a entrar em cena é Zulmira. Ela sai do gavetão de uma estante ao fundo do palco, de onde sairão todas as outras personagens. Podemos conjecturar a respeito do lugar de onde saem as personagens: o gavetão de uma estante, nas palavras de Costa, é o espaço da própria literatura, remetendo à estante de uma biblioteca, ou de um grande arquivo, onde se armazenam as narrativas de onde a própria autora retirou sua inspiração.

Desta forma, como dito, vemos a proposta da autora de dialogar sobre a correlação de forças existentes no âmbito da própria literatura geral e na dramaturgia. Em suas palavras:

[...] eu pensei um texto pelo nome Aprender a nada-r, em que criando um espaço fictício, era um espaço da própria literatura, [...] era uma biblioteca, era um grande arquivo com várias gavetas, gavetas onde se armazenavam literaturas. E os personagens [...] eram [...] tomados emprestados exatamente dessas literaturas e nessa estante tínhamos Nelson Rodrigues e, consequentemente, personagens de Nelson Rodrigues, nós tínhamos em outra gaveta Samuel Beckett e, consequentemente, personagens beckettianos, tínhamos os quadrinhos, [...] e então ficamos com Hanna e Barbera, [...] as personagens [...] Bam-Bam e Pedrita, nós tínhamos o próprio Guesa Errante, [...] coro dos contentes, tínhamos também dois personagens Mateus e Mateusa [...], que era de Qorpo Santo que também fazia parte [...]. Aprender a nada-r [...] era despolonizador e ousado desde a própria construção, [...], Aprender a nada-r era o personagem de outras peças de teatro, ou seja, personagem de outros textos, de outros contextos, que inseriria nesse meu contexto. Os personagens saíam de uma explosão, digamos assim, é uma referência à antropofagia [...] (COSTA, 2007, informação verbal) (SOUZA, 2019, p. 259)

A referência à antropofagia de Nivalda Costa, além de questionar o valor da autoria e da originalidade da obra e comentar o trânsito de influências inerentes à literatura, também traz um teor carnavalesco e iconoclasta, que acrescenta ironia e humor ao trabalho. Ainda neste aspecto da derrisão, temos a escolha de Costa em colocar, lado a lado das obras reconhecidas da literatura e do teatro erudito, referências da cultura de massas, como é o caso de *Os Flintstones*, de Hanna-Barbera, um desenho animado muito popular na época.

O humor é um procedimento usado pelo teatro épico, com a finalidade de gerar estranhamento, na busca de provocar o olhar crítico para o que está posto em cena. Como pondera Anatol Rosenfeld, “um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é, pois o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal”. (ROSENFELD, 2008, p. 157). Esta estratégia, presente nesta obra de Costa, repete-se em outras criações da autora.

A filiação ao pensamento iconoclasta do modernista brasileiro é reiterada na citação na dramaturgia de trechos do próprio Manifesto Pau Brasil. Eis o trecho escolhido pela autora:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre, nos verdes da favela sobre o azul cabralino, são fatos estéticos. A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos. A Síntese O Equilíbrio O

Acabamento de Carroserie A Invenção A Surpresa Uma Nova perspectiva Uma nova escala O reclame produzindo letras maiores que torres. Temos a base dupla e presente A floresta e a escola. A raça doce, crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química, logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de dorme nenê que o bicho vem pegar e de equações. O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude de espírito. Ver com olhos livres. (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 254).

A opção por trazer para a cena trechos de Oswald de Andrade também definiu o perfil do grupo Testa, numa postura de vanguarda diante do contexto da produção soteropolitana de meados dos anos 1970. As escolhas estéticas atrelam-se a um perfil ideológico revolucionário, num projeto experimental e associado ao épico-dialético. Souza costura esses planos, como se segue:

Tais princípios modernistas atravessam os textos pertencentes à SECPE, criados por meio de pesquisas e de experimentações, em uma **tendência dialética** que de fato entrecruza conhecimentos científicos e populares, em um contexto sociopolítico propício ao desenvolvimento desse projeto, que cumpre, de modo singular, sua função enquanto produção teatral brasileira multicultural e diversificada, de um tempo, de uma época. Na dramaturgia de Nivalda Costa, e, por conseguinte, nas produções do Testa, estão imbricados, desde Aprender a nada-r, o plano estético, de **ruptura da linguagem teatral tradicional, de dessacralização da obra de arte e do teatro clássico, e o plano ideológico, de luta contra abusos de poder, ambos revolucionários**. (SOUZA, 2019, p. 253) (grifo nosso)

No mesmo contexto, a personagem Zulmira segue as placas de PARE (seta vermelha), ATENÇÃO (seta amarela) e SIGA (seta verde), até chegar a um círculo, onde está escrito EMPRESA. Lá, uma enorme rede de caçar borboletas a aprisiona. Uma voz em *off* diz: “Muito bem, a senhora passou no teste” (SOUZA, 2019, p. 165). Ela se deixa arrastar; acena para a plateia e, então, segue novamente o comando da voz, que anuncia a cena dela com Madame Crisálida. O texto continua: “Barulho de chuva (aguaceiro). Zulmira batendo na porta. Surge Madame Crisálida. Zulmira tosse muito.)” (SOUZA, 2019 p. 165). Madame Crisálida lhe oferece uma consulta, que Zulmira aceita; e quando elas entram na sala, Madame Crisálida enuncia um conselho, que se relaciona diretamente ao momento político que estão vivendo: “É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana” (SOUZA, 2019, p. 165). Zulmira faz uma referência a Deus e inicia-se uma gravação, com repetição de palavras cotidianas que as duas falaram antes, “obrigada” e “ora”, até que Zulmira saia de cena.

Ouvimos, a seguir, a gravação de trechos do Manifesto Pau Brasil, num trecho que critica o gabinetismo, explicitando a aversão declarada do Testa ao academicismo vigente no campo da formação em artes: “Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros” (SOUZA, 2019, p. 166).

Então, sai do gavetão a terceira personagem a entrar em cena, O Poeta, uma referência explícita à forma poética, mencionada no trecho anterior do Manifesto. Talvez seja uma menção

à personagem de Oswald de Andrade em *A Morta*, dramaturgia modernista lançada em 1937. Diferentemente de Zulmira, que seguiu as setas e não resistiu à rede, O Poeta oscila entre obedecer ou não aos comandos, segundo o texto, “[...] anda, observa, desconfia, demonstrados corporalmente” (SOUZA, 2019, p. 166). Porém, ao chegar ao círculo, ele também é aprisionado, contra o que reluta fisicamente e debatendo com a voz em *off*.

POETA – Socorro!
 VOZ – Ninguém te ouvirá no país do indivíduo.
 POETA – Desmanchastes meu sonho.
 VOZ – Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos.
 POETA – A jaula de mim mesmo.
 VOZ – (irritada) Vegetariano!
 POETA – Sou apenas o som da lança e do martelo, sou a revolução vinda da praia: Arembepe, Bahia, água de côco, acarajé. Abaixo a frente única sexual! Viva Pelé!
 VOZ – Poeta! Fecha a porta dos teus mares. (COSTA, 2019, p. 167)

A referência aos mares remete ao título da peça e a um imaginário que Costa explora já em sua primeira peça, quando a autora ensina como reagir, enfrentando o momento tenebroso, de águas turbulentas, que se abatia sobre o país: é preciso *Aprender a Nada-r*. Esse conselho, entretanto, também vem carregado de ironia, perceptível na grafia do título da peça, onde o dígito acrescido na palavra Nada remete ao verbo mas, ao mesmo tempo, induz ao significado de “aprender a nada”. Porém, diante de sua postura militante e combativa, bem como do próprio conteúdo da peça, afirmamos que Costa, de fato, desejava apontar caminhos de oposição ao regime vigente. Ela comenta, a esse respeito:

[...] na época que eu construí *Aprender a nada-r*, eu estava lendo um poeta maranhense Joaquim de Souza Andrade, uma figura realmente [...] de vanguarda, [...], uma vanguarda brasileira. Ele tem um texto, o Guesa errante, fragmento do Guesa errante que foi recuperado [...], e no Guesa errante eu encontro [...] essa expressão aprender a nadar mãe pátria me ensinando a nada’, e aquela situação, aquela rebeldia literária me causou uma identificação imediata [...] então essa identidade do texto de Sousândrade, junto com as minhas vivências, me deu uma ideia de aprendizagem, de superação [...] e eu comecei com esse título [...] (COSTA, 2010, informação verbal). [...] Aprender a nada-r me deu todo um exercício [...] mental interessante, Aprender a nada-r como sobrevivência, Aprender [...] novas rimas, Aprender novas líricas, então Aprender a nadar era algo muito rico, Aprender a nadar [...] era nova fórmula de reação, Aprender uma arma, todas essas possibilidades [...] (COSTA, 2011, informação verbal). (SOUZA, 2019, p. 264) (grifo nosso)

Quanto às palavras da própria autora e ao que se sugere nos textos que escreveu, não há dúvida da oposição ao governo vigente.

A noção do aprendizado de estratégias para uma revolução futura, que a autora explora, é compartilhada pelo teatro épico brechtiano. Da mesma maneira, são inspiradas na forma épica a construção em quadros e o rompimento da temporalidade linear. Em *O Teatro épico* (2008), Anatol Rosenfeld comenta a obra de Georg Büchner, atentando para a

radicalidade com que o autor utilizou esta estrutura em fragmentos, o que o insere no território da epicização. A estratégia, que associamos ao texto de Costa, é assim descrita, nas palavras do autor:

Como tal, cumpre sua lei específica de composição pela sucessão descontínua de cenas sem rigoroso encadeamento causal. Cada cena, ao invés de funcionar como elo de uma ação, linear, representa um momento em si substancial, que encerra toda a situação dramática ou, melhor, variados aspectos do mesmo tema central – o desamparo do homem num mundo absurdo (ROSENFELD, 2008, p. 80).

Em *Aprender a nada-r* inexistente linearidade entre os espaços I e II, que são justapostos pela dramaturga. Além disso, como dito, a autora opta por inverter papéis e falas, ou seja, os atores e atrizes que fazem alguns personagens no espaço I, invertem com outros no espaço dois. Isso gera desfamiliarização, que amplifica as inversões de lógica instauradas dentro do próprio fragmento, bem como revela um distanciamento do personagem com o/a performer. Como também observa Rosenfeld, no épico cada cena é por si, em contraposição ao encadeamento de uma cena pela outra, comum ao teatro dramático. É este caráter de montagem, presente na obra de Costa, que a afasta da ideia de desenvolvimento, com o privilégio do desenlace e, assim, do terreno calculado do drama.

A crítica à cegueira de raça das personagens na dramaturgia brasileira estará mais latente em outras dramaturgias de Nivalda Costa, em especial, em *Anatomia das Feras* (1978), como veremos a seguir. Porém, já vemos em seu texto inaugural apontamentos relevantes sobre a categoria étnica e racial. Eis, portanto, a identificação das personagens de *Aprender a Nada-r* (1975):

A OUTRA – Morena, etérea, confusa, etc... (semelhante a Beatriz). Aparência forte
 ANÃO – Homem pequeno, podendo ser de qualquer distribuição étnica ou raça.
 [...]

 MATEUS – Homem de olhar simples, ingênuo e irônico, preferencialmente moreno.
 MATEUSA – Mulher de Mateus. Atarracada, voz estridente e irônica, preferencialmente morena. (SOUZA, 2019, p. 164)

Como visto neste trecho acima, a artista nos apresenta o olhar de uma dramaturga e diretora negra que não toma o branco como o sujeito universal, quando identifica seus personagens. Algo que poderia ser criticado em relação ao teatro dominante em sua época. Consideramos este aspecto de extrema relevância para apontarmos a maneira como a autora constituiu uma produção textual crítica e política singular, posicionando-se ao seu tempo no reconhecimento de pertencimento e aliança política a um grupo social específico.

Além da postura militante na vida cotidiana, Costa usa o fazer teatral para expressar o desacordo com o regime e enfrentá-lo, num momento de extrema repressão, com perseguição e tortura contra dissidentes, desmonte da estrutura produtiva do teatro e censura institucional.

Como vimos nas palavras da própria dramaturga e diretora, apenas duas apresentações da peça foram possíveis, antes da proibição ser decretada pelos órgãos de coerção do governo militar. Como revela Souza, ao citar Franco, “[...] há suspeitas de que a censura sofrida pela montagem também se relacionasse ao local em que a peça foi encenada, o Teatro Vila Velha” (SOUZA, 2019, p. 271):

[na década de 1970, o] Teatro Vila Velha, centro de resistência à ditadura instalada no país, enfrentou perseguições oficiais e extra-oficiais. Algumas montagens visitantes cancelaram temporadas na casa, temendo problemas, e cartas misteriosas foram publicadas nos jornais, denunciando o Teatro como um ponto de distribuição e consumo de drogas. [...]. O Vila, entretanto, não fez concessões ao autoritarismo. (SOUZA, 2019, p. 271)

Esse posicionamento político e estético transparece em um documento escrito à mão por Nivalda Costa, em forma de anotações sobre a peça, no programa de espetáculo. Ali, vemos inscritos de modo muito evidente as orientações seguidas pela diretora-dramaturga, bem como por seu grupo, o Testa. Retirado do arquivo pessoal de Nivalda Costa, transcrevo trecho do “Manuscrito sobre o Testa e a encenação de Aprender a Nada-r”:

Trabalho de ação
Aprender a nada-r
Comédia/exerto/lírica

Produção mar“sinal”/TESTA GRUPO TESTA
“Como tratamos. (TRECHO IRRECONHECÍVEL)
Cromossomos guerrilheiros

Solução: lidar com o caos-estética do lixo/esgoto □ ícone de maravilhas

Um tapa no meio da multidão
T
T E E
X X
T T E S T A
O O

Nota: tudo é proposital ou não
“Só interessa o que não é meu” Oswald de Andrade
Projeto Caraíba, cada dia mais redivivo

“Texto: negação do texto em função do roteiro dinâmico”

Aprender a nada-r = uma atuação ao nível do simbólico:
Do arquétipo = sistema de signos
Ou
Uma luta corporal de textos
Numa noção deglutiva = dialética caraíba
1º ato/espço = tese
2º espaço/ato = antítese
Fim = síntese = rever/transformar (SOUZA, 2019, p. 250)

No trecho, há uma proposta de negação da dramaturgia finalizada em favor do roteiro dinâmico. O texto é visto como mais um elemento da linguagem teatral (SOUZA, 2019 p. 256), que deve ser até mesmo substituído por ações de outra natureza - suponho que não as dramáticas, que um texto costuma prever. Nas palavras de Costa:

Aprender a nadar desmistifica o que se chama de processo de elaboração para um trabalho a ser apresentado. Exatamente por ser um enxerto (personagens e conceitos tomados emprestados de outros a[u]tores). O primeiro ato tem afirmações teatrais. Já o segundo desmente, nega, joga o texto no caos e sugere outros tipos de ações (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9) (SOUZA, 2019, p. 259)

Nesta relação entre o espaço I e o espaço II, observo que textos do primeiro ato serão reproduzidos no segundo, porém de forma alterada. As personagens Mateus, Mateusa, retiradas do texto de Qorpo Santo, e Coro dos Contentes, irão no início do segundo ato, retirar objetos de umas personagens e colocar em outras, de modo que os atores e atrizes falem as falas das antigas personagens, porém representando as novas. A leitura do texto explicita uma confusão entre o que se fala e o que se é, o que nos remete à situação social do período. A dramaturga acentua essa sensação: “Ser cego, ser mudo, ser surdo eis a perfeição... A cada um perdido... Sentido. S’enche poeta o teu coração.” (Costa apud Souza, 2019, p. 271). A correlação de forças aparece em meio a esta confusão de ações e falas, uma sobreposição de situações que nos revela algumas estruturas sociais.

O segundo ato termina eloquentemente, reforçando com poucas palavras a imagem da confusão geral, da seguinte forma:

(Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tanguas ou se possível nus; deitam-se no tapete os gravadores repetem decisivamente:)
Gravador 1: não pode lavar, não pode andar New pode cagar Blood Flood Acender fachos...
Gravador 2: não pode FALA R Não pode DIZER não pode... (Os personagens debatem-se, vão tateando no tapete e procurando gaguejar a palavra “aprender a nada” – “r”. Enquanto uma voz sangrenta anuncia): APRENDER A NADA-R
Fim do segundo espaço.
Fim da peça. (Souza, 2019, 166)

O trecho que se refere a não se pode falar, lemos a referência direta ao triste período de censura; e quando os atores e atrizes, nus, tateiam o tapete com a bandeira do Brasil, falando erradicamente e mal se comunicando, temos o reflexo de um período em que a comunicação é oprimida, diante da ação do Estado. E a conclusão da autora é clara: é preciso aprender a nadar! Ou seja, é preciso sobreviver em meio às águas turbulentas daquele momento histórico.

E analisando esta referência final de Costa, junto ao fato de ser seu primeiro texto censurado com o grupo Testa, bem como de buscar ela com esta sua dramaturgia questionar a própria estrutura do teatro que era produzida naquele tempo, questionando a ideia de “obra original” e firmando a postura do grupo como um “grupo de ação”, pergunto se “aprender a

nada-r” para Costa, não seria também nadar nesse mar da produção teatral. Pois foi o que de fato ela fez, de forma incansável a autora produziu cinco textos durante a ditadura, enfrentou a censura, enfrentou o preconceito da própria classe, mas seguiu firme com suas ideias e pesquisas a respeito do enfrentamento à ditadura. Parece-me que, de fato, estava Costa dando os primeiros passos, ou mergulhos, rumo ao que seria o seu teatro durante a ditadura militar.

Desta forma, vemos que desde o seu primeiro texto, Costa busca experimentar formas alternativas ao teatro dramático, investigando estruturas em quadros e personagens arquetípicos, dialogando com muito do trabalho que vinha sendo feito pelo que se convencionou chamar de teatro político, no eixo Rio-São Paulo.

2.4 Vegetal Vigiado

Conforme a dramaturgia anterior e as que se seguirão, é no contexto da ditadura civil militar brasileira que Nivalda Costa produziu *Vegetal Vigiado* (1977), escrita que, infelizmente, por força da censura, não chegou a ser encenada. O texto faz referência à perda de liberdade, que faz com que a vida humana seja limitada, como a de um vegetal. Costa, mais uma vez, expressa o sentimento de falta de perspectiva, numa sociedade vigiada, controlada e reprimida, onde o indivíduo vê-se impotente frente aos acontecimentos (SOUZA, 2009, pg. 292). No jornal *A Tarde*, de 11 de setembro de 1977, lemos:

Nivalda Costa é uma jovem diretora que tem lutado sem apoio de panelinhas e figurões para apresentar o que ela sabe e acredita em matéria de teatro. Sobre sua última montagem, o Pequeno Príncipe, apresentada o ano passado, as opiniões se conflitam e divergem ao infinito. Depois de conseguir a façanha de adaptar para teatro Grande Sertão Veredas, projeto que preferiu engavetar por enquanto, Nivalda parte para a montagem de seu último texto ‘Vegetal Vigiado’. A estreia está marcada para o dia 12 de outubro no Solar do Unhão. Muita gente faz fé em Nivalda, mas o importante é a fé que ela tem nela mesma. (JORNAL DA TARDE, apud SOUZA, 2019, p. 293)

O elogio do jornal, a respeito da fé que Costa tinha em si mesma e em seu trabalho, confirma-se em seu próprio trabalho materializado e noticiado; em seu auto arquivamento, que possibilitou a vasta pesquisa que Souza fez sobre sua obra; bem como na manutenção de uma história que se reforça e se firma no tempo, através também desta pesquisa, não obstante a censura e ao apagamento da história oficial.

Em *Vegetal vigiado*, dividido em dois atos, ‘Jogo em espirais’ e ‘Vegetal vigiado’ (que podem ser lidos de forma independente), são tecidas discussões acerca da repressão imposta por um sistema controlador, das condições de existência humana nesse contexto e da possibilidade de mudança por meio de planejamento e ação. No primeiro ato, também chamado

Jogo de Passados, Costa apresenta reflexões quanto aos acontecimentos de um passado recente, a fim de compreender o que se viveu e, assim, analisar o presente e o futuro próximo. As medidas possíveis são postas no ato 2, Jogo dos Futuros = Vegetal Vigiado, em uma perspectiva dialética também do tempo, não segmentado e não linear. (SOUZA, 2019, p. 294). É o que vemos na dramaturgia:

PROMETEU NUM CANTO ANUNCIA FALICAMENTE: — Se você não sabe. O É A SUA SOLUÇÃO OCULTA: O PROBLEMA É CEGO, DIGO SÉRIO; O SUBTERFÚGIO JÁ FOI UM FORTE ARMAMENTO TEÓRICO. HOJE OS TANQUES, DIGO TEMPOS MUDARAM: E BLOQUEIAM TODOS OS SENTIDOS, MAS O CARO AMIGO TEM UMA SAÍDA, COMPRE HOJE MESMO O SEU ASPIRA/DOR ARDE... MIRAU E RECOLHA-SE PELO QUE RASGAR... (COSTA, 1977a, f. 7). (SOUZA, 2019, p. 295)

Neste trecho observamos o uso da ironia; do humor, com as trocas de palavras, e com a solução “mágica” para a resolução dos problemas do momento, que seria: comprar um “aspira/dor arde... mirau”. Como já mencionado, o humor é um recurso do teatro épico para gerar o distanciamento necessário à reflexão. Neste trecho a reflexão nos parece se aproximar da tentativa de falar o que se quer ser dito, sem falar diretamente. Dizer que há uma limitação dos sentidos (censura), em “o problema é cego” e “bloqueiam todos os sentidos”.

Já, na epígrafe, localizada à primeira folha do texto, onde se lê “nos testemunhos de 1977”, e à oitava folha, no início do segundo ato, onde se lê “no testemunho de 1978”, Nivalda Costa cita na própria dramaturgia Ronald David Laing, psiquiatra escocês que se ocupou com as pessoas diagnosticadas como psicóticas, opondo-se à perspectiva da psiquiatria tradicional. Ao tomar este psicanalista, que defendia uma vertente experimental no estudo da psique humana, Nivalda Costa incita uma reflexão crítica quanto à existência e à alienação, radical para o momento de caos político e de sofrimento pessoal e social vivido no país. Nas palavras de Laing:

[q]uando os nossos mundos pessoais forem redescobertos e puderem reconstituir-se, a primeira coisa que descobriremos será o caos: corpos semimortos, partes genitais dissociadas do coração, cabeça separada do coração, cabeça dissociada das partes genitais, tudo sem unidade interior, com o senso de continuidade quase insuficiente para agarrar-se a uma identidade — a idolatria corrente; corpo, mente e espírito despedaçados por contradições internas, arrastados em diferentes direções; o Homem separado de sua própria mente e também de seu corpo — criatura semi-enlouquecida num mundo insano (LAING, 1974 [1967], p. 42. (SOUZA, 2019, p. 296)

Laing trata sobre o estudo do comportamento e da experiência humana no campo da psicanálise, considerando-a como uma tentativa obstinada de duas pessoas para recuperar a integridade do/a paciente através do relacionamento que se estabelece na clínica (LAING, 1974

[1967], p. 40) (SOUZA, 2019, p. 296). Costa relaciona esta “condição psicótica” à condição social que vive o cidadão sujeito ao Estado opressor e violador dos direitos humanos. Vejamos como isso se reflete na dramaturgia:

Vozes gravadas:

ATOR D – Estamos juntos e poderíamos planejar evoluções.

ATOR I – Precisamos de uma organização prática.

ATOR Æ – Somos poucos contra um infinito...

ATOR X –... E impotentes como uma paisagem de vacas...

ATOR D – Amedrontados com qualquer forma de ruído, só nos restou essa solidão que podemos transformar em ecos (SOUZA apud COSTA, 2019, p. 300)

Da fala das personagens, despersonalizadas pela gravação em *off* e pela ausência de nomes próprios, é possível abstrair o estado de submissão e impotência que viviam as pessoas sob a ditadura militar. Porém, no mesmo sentido, podemos observar uma atitude esperançosa da dramaturga, quando o ATOR D diz que a solidão poder se “transforma em ecos”. Esta atitude otimista de Costa, também ocorrem em *Aprender a Nada-r*, quando esta chama para a luta, para a ação, numa atitude de buscar um enfrentamento coletivo.

Outro ponto relevante dessa dramaturgia é o enfoque na televisão, que naquele contexto funcionou como importante veículo da ditadura, para buscar doutrinar a população nos valores ideológicos do regime. Conforme afirma a coordenadora e docente do curso de Comunicação Social do Unileste/MG, Ana Cláudia de Freitas Resende:

Na década de 70, o Estado torna-se mais autoritário e, portanto, mais dependente da sua porta-voz eletrônica: a televisão. E quanto maior era a necessidade de comunicação do regime, mais a televisão brasileira se beneficiava e se desenvolvia (RESENDE, 2008, p. 4).

A personagem Prometeu Prosdócimo, um representante das mídias de comunicação de massa, atravessa as cenas realizando propagandas e ofertando mercadorias, como na seguinte cena:

[...] PROMETEU PROSDÓCIMO [...] INVADE A CENA PARA FAZER UM COMERCIAL DE TV: —Lembre-se meu amigo, consulte hoje mesmo as lojas Theater e tenha a resposta do seu problema. LEVANTA AS MÃOS QUE ATÉ ENTÃO ESTAVAM ESCONDIDAS ATRÁS DA BUNDA E MOSTRA DOIS BONECOS (SOUZA, 2019, p. 302)

Costa critica o uso da comunicação como forma de manipulação. No tom farsesco que imprime à denúncia, busca despertar o público para o poder da televisão na submissão das vontades, a serviço do governo. Quando a personagem age como um propagador do sistema e do consumismo, assemelha-se ele mesmo a uma mercadoria, pois vende a própria força de trabalho. Interessante que Prosdócimo, nome da personagem e de uma loja famosa de eletrodomésticos nos anos 1960-70, indica as "lojas Theater" em seu comercial de TV, como se também o teatro tivesse se tornado um instrumento de alienação.

A dimensão política que Costa constitui na peça abusa de recursos alegóricos, provavelmente, necessários para que a mensagem chegasse ao público, sem que fosse possível articular um discurso engajado mais direto. Este é o caso, também, da personagem Gralha. O animal é conhecido por ser muito barulhento, sendo capaz de um número grande de vocalizações: como seu nome indica, Gralha é aquela que fala sem contenção, mesmo em um contexto de silenciamento. Representante da camada intelectual, é uma mulher magra, descrita pela autora como negra ou parda. É imperturbável e tem o olhar seguro; sempre que fala, abana o braço direito, para o lado direito, numa direção certa. O gesto, que aparece com outras variações, é interpretado por Souza (2019) como uma referência da autora aos gestos de protesto. Ela escreve:

Esse é símbolo de enfrentamento, de protesto e de resistência sociopolítica, gesto muito usado em manifestações nas ruas. Gralha, na maioria das vezes, junto ao personagem Billie, articula ideias e profere falas, fazendo uso das palavras em sentido figurado e sarcástico, mostrando-se, contudo, consciente de que os pontos de vista, as instituições e os valores são construções sociais. (SOUZA, 2019, p. 305)

Segundo Nivalda Costa (2009), durante o exame da censura sobre o ensaio geral, os técnicos da censura realizaram inúmeros cortes, o que inviabilizou a encenação em Salvador, assim como a temporada a ser realizada em São Paulo. Costa comenta:

[...] nós íamos levar a peça [Vegetal vigiado] para lá [São Paulo] [...] o que interessava [...] era a novidade, era justamente esse estudo [...] sobre o caos da existência [...], é [a] política no país, era o que o que interessava, então, quando houve esses cortes [...] da censura, por parte da censura, [...] ficou complexo [...] pra [sic] [...] recompor, [...] passou o prazo e nós perdemos a produção (COSTA, 2009, informação verbal). (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 311)

Como nos lembra Garcia, “a proibição de peças com conteúdo político visava preservar o status quo do regime vigente e, portanto, conter ideias libertárias de subversão da

ordem, conscientização popular e derrubada do poder” (GARCIA, 2008, p. 267). Infelizmente essa promessa se cumpriu em relação a *Vegetal Vigiado*, de Nivalda Costa, impedindo que sua reflexão e proposta de ação política pudesse ser compartilhada com o público baiano.

2.5 Anatomia das Feras

A dramaturgia de *Anatomia das Feras* remete à influência das estruturas arquitetônicas na disciplina dos sujeitos, conforme tratado por Foucault, em *Vigiar e Punir*. O filósofo francês resume:

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos — isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar [...]. O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça. (FOUCAULT, 1987, p. 221 e 228).

Na dramaturgia de Costa, o espaço vigiado aparece no manicômio, uma referência à sociedade brasileira transformada em panóptico, sob a vigília constante do regime militar. Ao avançarmos na leitura, notamos outra referência do texto, à revolta dos Malês, considerada a maior revolta de escravizados da história colonial.

A dramaturgia tem início com a anotação da autora sobre o texto, caracterizada como “Roteiro teatral – 6 atos/espacos”. Conforme já analisado em relação a outros escritos, este também é descrito como um roteiro teatral e não um texto. Mais uma vez, também em semelhança às obras anteriores, a autora explicita sua pesquisa de uma dramaturgia em paralelo à espacialidade. Em seguida, Costa cita o lugar, com a descrição de um espaço ficcional, já determinando como a peça deve ser encenada, em nota com indicações para soluções de encenação. Nos termos da autora:

CENÁRIO – Um sanatório cujos doentes encenam um auto sobre a morte da Liberdade – **Pensam que vivem** numa república cujo nome é ‘Republic of Free’.
Nota: Cada ato deve desenvolver-se num espaço ou dependência ou num único local com seis (6) mudanças de cenário. (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 172, grifo nosso)

A reiteração dessas estruturas nas diversas dramaturgias indica uma busca, que se vai desdobrando em experimentos diversos. No trecho acima, em especial, notamos ainda uma possível influência de Ronald David Laing, quando a dramaturga se vale da loucura para falar da ilusão de quem acredita viver em liberdade, quando na verdade, inexiste tal jeito de viver. Mais à frente, veremos que a descrença de Costa não se destina apenas ao período histórico em que escreve, da ditadura, mas também a outros momentos em que o povo negro precisou resistir. Porém, a ambos os períodos cabe a alusão a um projeto coletivo de liberdade, imediatamente abafado pela contraofensiva do Estado, que extermina as insurgências.

Para Souza, a espacialidade acompanha outras escolhas materiais da encenação, indicadas pelo texto, amparando o eixo temático, em síntese, “[...] as relações de poder, a fim de problematizar a violência vivida na formação do homem afro-brasileiro” (SOUZA, 2019, p. 327).

Em seguida, a dramaturga apresenta quatorze personagens, ERNEST BRAVO FORTES; CHEFE; ENFERMEIRO; B. ROSSO; SIDNEY CA (U) STRO; ENIGMA I, O POETA; 1º ASSISTENTE; ENIGMA 2; ENIGMA 3, O MENSAGEIRO; DOENTE 1; DOENTE 2; DOENTE 3; WALTER PEREIRA ROCHAS; O REPÓRTER. Seguindo a mesma lógica das outras dramaturgias citadas, Costa trabalha com personagens-tipo, identificadas pela função social e sua ação objetiva no mundo. Porém, inexiste a preocupação de construí-las com traços de individualização, os quais portariam uma subjetividade, como costuma acontecer em textos eminentemente dramáticos. Sem nomes próprios, as personagens percorrerão trajetórias que também não são situações dramáticas desenvolvidas a partir de um dilema inicial, mas evocam territórios ou eventos nucleares (e não, obrigatoriamente, localidades): são eles I-PRÉ IDADE OU O CAOS DA LIBERDADE; II-GÊNESIS; III-COLONIZAÇÃO; IV-O ÊSMO; V-A RUPTURA; e VI-A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE.

O percurso, numerado de I a VI, também chama atenção para um desenrolar histórico, que alude a grandes momentos da história da humanidade, porém com um teor crítico perceptível, por exemplo, ao se nomear a “pré-idade” como “caos da liberdade”. Assim também ocorre com o último ato, resumido como “a história de não liberdade”. Podemos supor que a autora entende a liberdade como uma “pré idade”, só praticável como um “antes” do Gênesis, ou seja, anterior a qualquer presença da humanidade como tal e a toda experiência social. Com igual ironia, Costa associa a história da não liberdade ao último dos períodos, ou seja, ao tempo presente, que se constitui em uma fase de extrema opressão. Desta feita, Costa defende uma

liberdade que não faz referência ao liberalismo como corrente política, ou à tal liberdade de mercado, mas sim a uma liberdade material, que exige de antemão uma igualdade material entre os sujeitos históricos. Como afirma Souza:

[...] a teatróloga traçou, em perspectiva antropológica e linguagem simbólica, —[...] a evolução histórica do homem, desde o homem animal da pré-história, até [à] fera-urbanizada, de nossos dias [1978] [...] (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11), para discutir e refletir sobre a sociedade moderna, —[...] tecnizada e repressiva, dentro de uma visão afro-latino-americana [...] (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11). (SOUZA, 2019, p. 320)

No ato I-PRÉ IDADE OU O CAOS DA LIBERDADE, Nivalda Costa escreve:

ESPAÇO VAZIO, INTERPRETAÇÃO CORPORAL DAS FASES DO DESENVOLVIMENTO DO HOMEM QUE PRECEDERAM À CULTURA: (grupo de 7 atores).

Fase A = Descoberta do meio ambiente.

Fase B = Descoberta do próprio corpo.

Fase C = Descoberta do outro. Na fase C o grupo cria uma linguagem ruidosa e simbólica que lhes permite a comunicação entre si". (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 172)

Pautando-se na ideia de roteiro, no ato I Nivalda Costa indica apenas ações e direções para a atuação e para a direção (que, no caso, será ela própria). As indicações visam direcionar o olhar do público para a expressão da corporeidade dos atores e atrizes, que construirão, por meio dos movimentos e gestualidade, o percurso de si até o outro. Para a autora, esta seria uma síntese do que há de primordial no desenvolvimento do humano, quando ao nascer, passa a se relacionar com o mundo. Ou seja, reconhece o externo, depois a si e, em seguida, passa a se relacionar com o outro e cria a linguagem. A fala, essa elaboração simbólica refinada, é posterior a este processo que Costa indica como anterior à cultura. Souza (2019) comenta que a solução para o trecho foi coreográfica, “[...] feita por Fernando Passos, que trabalhou o corpo do grupo em conformidade à temática das relações entre poder e espaço” (SOUZA, 2019, p. 329).

Então, inicia-se o segundo ato, GÊNESIS, disparado pelo anúncio de que um grupo formado pelas personagens Dr. Ernst, 1º assistente, enfermeiro, repórter e mais três doentes observa e ataca o grupo da pré-idade. Eles declaram: “Em nome da paz, esse território agora é nosso” (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 173). Após uma certa resistência dos atacados, Dr.

Ernst e seus companheiros conseguem prendê-los. Eles colocam uma faixa onde se lê: “Sanatório B/ republic not free” e iniciam um tribunal:

Bem. Precisamos saber tudo sobre suas vidas. Enfermeiro, pegue um deles para ‘conversar’ procure saber quem lhes chefia, com quem negociavam e sobretudo descubra as habilidades desse povo. Ministre-lhes todos os remédios”.

CA(U)STRO – Você acredita que tudo se processa à revelia da justiça, ficará docemente sem tribunais e sanções?

CHEFE – Exceto que sejamos um novo tribunal, sim. Não devemos esquecer que o mundo hoje é policiado e uno. (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 174)

Esta referência a “saber tudo sobre suas vidas” e sobre “ministrar-lhes todos os remédios” é uma referência explícita à realidade da tortura nas delegacias, onde os opositores da ditadura, os militantes do movimento de esquerda e da luta armada, eram obrigados a falar sobre os seus movimentos e pessoas envolvidas. Para obrigá-los, todos os tipos de “remédios”, ou seja, torturas, eram ministrados.

No ato III - COLONIZAÇÃO, os diálogos são construídos em torno das ações de tortura propriamente dita, por parte das personagens vencedoras contra seus “prisioneiros”, destaco um trecho:

ENFERMEIRO – Esses vermes, parecem que não tem língua ou falam um idioma diferente do nosso, vamos ensinar-lhe o nosso alfabeto (ri).

AUXILIAR – Que ordens, senhor?

ENFERMEIRO – Ponha-os no quarto forte com dieta de pão e água, diminutos a cada dia. (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 172)

Já, no ato IV-O ÊSMO, vemos uma mobilização de rebeldia de alguns personagens, em menção aos grupos que, mesmo sob o terror de Estado, se contrapunham à ditadura. É o que registra a cena:

B. ROSSO – A cidade aparece agora uma jaula de feras aninhadas; o pessoal não ousa sequer abrir a boca nem pra fazer uma queixa (ai).

CHEFES – Feras apunhaladas temem tudo o que as envolvem.

B. ROSSO – TEMOS QUE RESTITUIR-LHES a confiança de si mesmo.

CA(U)STRO – E mostrar-lhes que estamos vivos e com eles que não aceitamos o mando desses traidores. (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 177)

Neste ato, ainda há a prisão dos rebeldes, Enigma I, Doente I e Doente 2.

No Ato V - A RUPTURA, temos a união dos grupos chefiados pelo Chefe, B. Rosso, Ca(u)stro e Walter P. Rochas. Quando o poeta é morto, eles prometem vingança, enquanto concluem: “Adiante. A liberdade implode!” (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 180). Quando entra Ernest, que pede a pele do Chefe, temos um quadro que ilustra bem a “banalidade do mal”, que Hannah Arendt traz em *Eichmann em Jerusalém* (2018). No texto de Costa:

1º ASSISTENTE – (PARA O ENFERMEIRO) – Você se excedeu, não era preciso matar o idiota do Poeta, veja o que causou.

ERNEST – Ele quiz morrer. Qualquer trama, qualquer revolta é na prática um suicídio.

ENFERMEIRO – Não faço perguntas, acato ordens. (COSTA apud SOUZA, 2019, p. 172).

A afirmativa de "somente" acatar ordens, como investiga a filósofa política alemã, é comum em regimes totalitários, justificando os atos dos agentes de Estado das ditaduras latino americanas, atuando em defesa do país, assim como dos burocratas, soldados e comandantes do nazifascismo alemão, que acatavam as ordens de Hitler. Arendt tenta compreender as escolhas de Eichmann, considerando que seus atos seriam crimes apenas retrospectivamente, visto que sempre fora um cidadão respeitador das leis (e as ordens de Hitler tinham força de lei). Ela conclui:

Quanto aos motivos baixos, ele tinha certeza absoluta de que, no fundo de seu coração, não era aquilo que chamava de *innerer Schweinehund*, um bastardo imundo; e quanto a sua consciência, ele se lembrava perfeitamente de que só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenaram - embarcar milhões de homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais metuculoso cuidado (ARENDT, 1999, p. 37).

O terror, retratado em sua banalidade por Arendt, foi o comportamento dos agentes de Estado no Brasil, como traz Costa em sua dramaturgia. Na cena seguinte, o enfermeiro é capturado pelo CHEFE. Contudo, num movimento posterior, na Cena J, o contexto parece mudar. O CHEFE está agora diante de um grupo de negros, no país da Morte, como descreve a dramaturga: “IJÙKÙ-AGBÈ-GBÀ – INABITADO PAÍS DA MORTE VIEMOS E SEREMOS RECEBIDOS”. GRUPO DE NEGROS: GBÀ, GBÀ”. Souza destaca que a entrada em cena

desse grupo distinto era caracterizada pela língua "estrangeira", assim como pela physis dos atores e atrizes, somando aos conflitos da peça o aspecto de racialização:

Eles cumprimentam-se em um dialeto africano, possivelmente, iorubá. Em matéria de jornal, registra-se que o elenco era formado por atores e atrizes, negros, brancos e mestiços que [...] caracterizavam a própria miscigenação latina, ora se expressando em português, ora em espanhol e mesmo algumas vezes em yorubá (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6). Reis (1986) afirma que, naquele período, a maioria dos escravos da Bahia, oriundos da África, falavam a língua iorubá. (SOUZA, 2019, p. 322)

Como analisa Souza, nessa nova configuração cênica, Costa faz uma alusão à Revolta dos Malês, procurando despertar o público baiano - empático a esse marco da história baiana e nacional - para a necessidade de luta contra o regime ditatorial daquele momento presente.

Ainda, conforme analisado pela pesquisadora soteropolitana, se na rebelião dos Malês o ataque dos revoltosos não foi bem-sucedido, e esses foram mortos, presos e fuzilados, em *Anatomia das Feras*, o ditador é vencido. Dessa forma, Costa não faz apenas um paralelo com o período ditatorial, mas reescreve os fatos históricos por meio da ficção. De forma cênica, revisita e transforma alguns dos acontecimentos mais importantes da rebelião de 1835, dentre eles, a prisão, a cilada, o armamento usado pelos negros e o final do levante. Com isso, busca despertar a sociedade para a necessidade e possibilidade de transformação. Eis o teor pedagógico da peça, segundo Souza (2019): "Essa faceta teatral vai ao encontro da ideia de Guinsburg, Faria e Lima, de que a [...] identidade de propósitos e o anseio de liberdade no passado, (re)atualizados no presente, adquirem teor didático-pedagógico [...]" (SOUZA, 2019, p. 324).

Anatomia das feras foi encenada dois dias após a realização do exame do ensaio geral pela censura, ficando em temporada, no Solar do Unhão, de 27 a 30 de julho, às 21 horas, patrocinada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Analisa Souza que provavelmente quem negociou com a censura a liberação do texto e a encenação foi a Fundação Cultural (SOUZA, 2019, p. 335). Vejamos a matéria sobre o espetáculo, descrita como "uma sátira ao real" pelo Jornal da Bahia:

[o] espetáculo, liberado pela Censura apenas para Salvador, e assim mesmo após sucessivos cortes e ensaios para os homens da tesoura, que não permitiram personagens de nome Ernest ou Ca(u)stro, se compõe de seis atos que se desenrolam num Estado afro-latino-americano fictício, porém repleto de sistematização social absurda, e por vezes esdrúxula, com situações de humor negro, [no qual Nivalda Costa] [...] pretend[er] criar uma [...] supra realidade ou [...] sátira ao real [...] (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6). (SOUZA, 2019, pg. 336)

2.6 A dramaturgia de Nivalda Costa

Conforme trazido nos itens anteriores, em relação às dramaturgias *Aprender a nada-r* (1977), *Anatomia das Feras* (1978) e *Vegetal Vigiado* (1977), os textos de Nivalda Costa que compõem a Série de Estudos Sobre Poder e Espaço dialogam com o teatro político brasileiro dos anos 1960-70. É notável o emprego de elementos epicizantes e críticos, que remetem ao teatro épico-dialético de Brecht, desde as personagens que são nomeadas segundo suas pertencas sociais e funções sociais; até as cenas fragmentárias e esboçadas (como se fossem roteiros de ação). Cada unidade do texto é dividida e nomeada segundo as espacialidades a que correspondem e ao que os espaços imprimem nos jogos de poder, numa apropriação singular dos debates sobre geopolítica e a microfísica do poder, aproximando-se dos estudos históricos de Michel Foucault. Todos os textos buscam dialogar criticamente com a história nacional, na urgência das disputas do tempo presente, com referências implícitas e explícitas ao regime ditatorial e em oposição a ele.

Por fim, os elementos da cultura afrodescendente e a reiteração da resistência deste grupo introduzem no teatro político do período, mais explicitamente relacionado à luta de classes, os elementos da diferença entre brancos e negros e da exploração dos corpos negros por meio da racialização. Como observa Souza:

A trajetória de Nivalda Costa, de vivência da negritude, de militância da causa negra e de estudos e pesquisas, esteve atrelada à necessidade de (re) escrita da história e da memória afrodescendente, à luta contra o racismo e a discriminação racial, assim como ligada a movimentos de resistência, sobretudo vinculados à comunidade negra (SOUZA, 2018, p. 143).

Sua contribuição como artista, uma dramaturga-diretora, ao teatro brasileiro político não pode ser ignorada. Dada sua relevância, sua obra deve ser difundida e estudada, sob pena de mantermos apagamentos que já repercutem em nosso presente e futuro. A resistência de Nivalda Costa, artista negra e militante, em pleno contexto de censura e repressão ditatorial, presentifica a bela imagem que Helene Cixous (apud MARTINS, 2020) evoca, a respeito do surgimento de uma voz coletiva das mulheres. Em suas palavras:

[...] 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 (MARTINS, 2020, p. 147).

Estando em coletivo, parece dizer Cixous, a mulher torna-se um sujeito expandido, cuja presença inédita no mundo a torna "íntegra", plural e próxima de uma força vital, geradora de realidades. Costa, ultrapassando os limites do convencional e do proibido, mostrou-se uma mulher com essa envergadura. Ainda mais, num gesto inédito, trouxe a questão da negritude para a cena teatral nacional engajada. Por fim, afirma Souza:

[...] A referida artista, que tinha o poder da escrita e o exerceu desenvolvendo estudos cênicos, produziu um teatro político, posicionando-se de forma revolucionária no que tange à linguagem teatral e à sociedade, mesmo no momento de rigoroso controle sobre a escrita, poder ostentado pelas autoridades que, de acordo com a legislação em vigor, examinavam e julgavam todas as diversões públicas. Poder é compreendido, [...] primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (SOUZA, 2019, pg. 373)

Inspirada pelos gestos de coragem das autoras até aqui tratadas, e em especial pelo exemplo de Nivalda Costa, senti-me instigada a dar forma e materializar os debates trazidos por elas à cena, levando aos palcos uma dramaturgia que iniciei a escrita no ano de 2009. O encontro daqueles esboços antes iniciados com esta pesquisa, por meio da qual reconheci o talento de tantas autoras silenciadas, em total contraposição à fartura das suas produções, deu à minha escrita nova forma e fundamento. Esta dramaturgia, que se chama *Um azul nos bueiros de São Paulo* e que pude encenar em 2023, servirá de base para analisarmos questões que estavam muito mais adstritas às dramaturgias das autoras citadas, especialmente de Costa, mas que pude observar outras repercussões no corpo e na cena, permitindo levar este diálogo para o encontro com o público deste tempo.

3 UM AZUL NOS BUEIROS DE SÃO PAULO

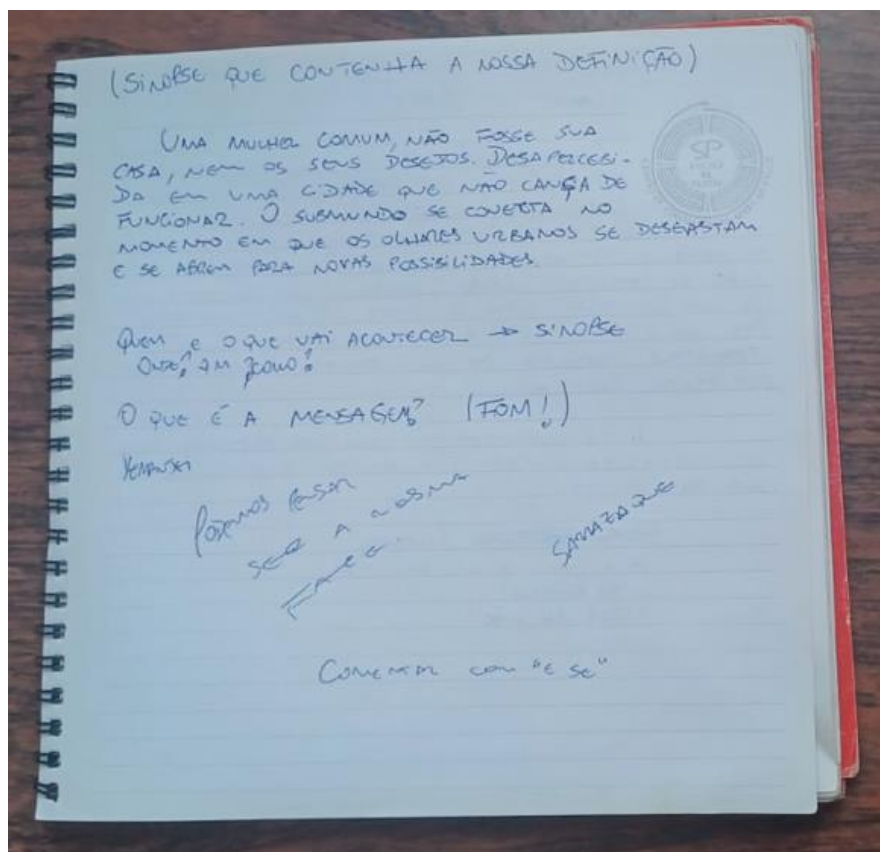
No ano de 2016, quando era estudante de teatro, um fato aparentemente “banal” tornou-se um dispositivo-poético-dramatúrgico para que eu me sentisse provocada a experimentar na cena a complexidade de questões afeitas à questão da violência gênero e da mulher na arte. Atrasada para uma aula de dramaturgia, perdi um brinco em um bueiro que estava no meu caminho. Aquele gesto de abaixar pra tentar pegar o brinco imediatamente me fez ser invadida por uma lembrança de infância, de quando eu perdi um brinco no mar e minha mãe me acalmou dizendo que quem havia pedido o meu brinco tinha sido Yemanjá². De certa forma, por alguns segundos, aquela lembrança me acalmou e segui caminhando para minha aula, um pouco mais devagar e reflexiva. Chegando na sala, fomos provocadas a escrever um texto dramatúrgico e eu, profundamente atravessada por aquela recente memória que me invadia, não pude deixar de narrar aquela situação, que aqui transcrevo:

Uma calçada, entre a rua Teodoro Baima e a Rego Freitas. Eu não pensava nisso. Eu não sabia que isso ia acontecer. Mas entre o fato e o ante fato, só havia o pensamento constante e incisivo de não me atrasar. É que uma semana antes, eu encontrei com o mar, alimentada por aquele feroz ir e vir das ondas. Com o registro recente de um olhar, eu estava preparada pra aquele encontro. Um dos meus brincos cai em um bueiro que se localiza entre a rua Teodoro Baima e a Rego Freitas. (RIBEIRO, 2023, p. 1, Anexo)

Àquela altura eu não imaginava que escreveria toda uma dramaturgia partindo deste parágrafo, nem mesmo que ela seria o disparador para a criação de muitos signos estéticos que ainda se construiriam, diante de minha pesquisa e análise em torno da luta das mulheres durante a ditadura e das dramaturgas que escreveram teatro naquele período. Porém, apesar de não saber que aquele parágrafo se tornaria uma dramaturgia, naquele mesmo dia, do ano de 2016, eu já sabia que escreveria uma história em que contaria sobre uma mulher que vivia nos bueiros da cidade de São Paulo e que a figura desta mulher seria atravessada pelo diálogo entre sujeira, memória e verdade. Esta consciência decorreu em uma primeira sinopse:

² Iemanjá é Orixá na Umbanda e uma das mais cultuadas em todo o Brasil. Sua principal atuação energética e espiritual se dá no campo da Geração, ligado à própria manutenção e continuidade da Vida como um todo. É por este motivo que Iemanjá é também chamada de Mãe da Vida ou ainda a Rainha do Mar. Disponível em: <https://onceuponabookhome.files.wordpress.com/2019/01/ebookiemanja-1.pdf>

Fotografia 1 - Caderno de dramaturgia - SP Escola de Teatro - 2º Sem/2016



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Junto com esta sinopse, escrevi a narração citada anteriormente, que após inúmeros tratamentos, nos últimos sete anos, chegou ao formato final que foi apresentada na peça *Um azul nos bueiros de São Paulo*, ficando em cartaz no Teatro Studio Heleny Guariba, na Praça Roosevelt, 184, de 16 de setembro a de 29 outubro de 2023.

3.1 O encontro do meu mar com os bueiros de São Paulo

Esta dramaturgia, que começa a se formar no ano de 2016, a partir do parágrafo citado acima, desenvolve-se durante todos estes anos, até estrear definitivamente em 16 de setembro de 2016. Este processo desenvolve-se num processo de escrita que passa por um período de criação de inúmeros monólogos, em que as mulheres que os enunciam relatam atos de violência, atos de resistência, todos eles relacionados ao ambiente urbano e a dicotomia da dureza e secura urbana, em contraposição à fluidez e exuberância do mar. Naquele momento, aquela dramaturgia se formava me indicando que a mulher do bueiro poderia repercutir as vozes de muitas mulheres, e ser ela mesma o encontro de muitas personagens. A presença da água e do

mar, como um elemento de respiro e reconexão com uma natureza de autocuidado, diante de tanta violência, era um ponto relevante nestes textos, pois era algo que auxiliava, de forma poética, a articular a reflexão sobre a opressão histórica da mulher. Outra característica que se reiterava naqueles monólogos e, de certa forma, também foram um ponto relevante a articular poeticamente à reflexão crítica que aquele complexo tema impunha, se relaciona ao movimento de ir e vir das memórias e o ir e vir das ondas, como se a personagem fosse invadida por memórias em alguns momentos e, em outros, fosse repentinamente privada delas. Em um total descontrolo sobre quando estas memórias viriam ou não. A este respeito, analisa Beatriz Sarlo, escritora e crítica literária argentina:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz presente. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio. (SARLO, 2007, p. 10, grifo nosso)

E, de fato, em *Um azul nos bueiros de São Paulo* a memória foi soberana! Não só no momento disparador da escrita, que me despertou para esta característica incontrolável da memória, mas em todos os momentos posteriores a este, no desenrolar da dramaturgia, a invasão das memórias cresceram de forma exponencial, gerando em meu “Eu” dramaturga um atravessamento pelas minhas memórias de violência de gênero vividas na infância, adolescência e fase adulta; sendo atravessada pelas memórias de colegas que dialogavam comigo sobre a temática, e o noticiário diário sobre violências e feminicídios; as memórias que se formavam cotidianamente, de violências de gênero vividas como artista, mulher e dramaturga; e, por fim, o encontro com a violência aos corpos na ditadura, sob uma perspectiva de gênero. Esta última memória, dada sua localização temporal próxima aos dias de hoje, e tendo em vista sua relevância para traçarmos uma trajetória histórica das violências que reproduzimos ainda hoje como sociedade, tornou-se um marco para a dramaturgia. Desta forma, escolho resgatar a memória das mulheres que escreveram teatro neste período, sua censura e seu posterior esquecimento da história oficial. Todo este processo atravessou a escrita, a invadiu, uma memória que não foi convocada, não foi desejada, mas que precisava do presente para existir e se presentifica na dramaturgia e, a cada dia em cena, quando levada ao palco.

Cito aqui um trecho do texto, do início da peça, que após a Dramaturga- Narradora repetir reiteradamente aquele trecho narrado acima, sobre o momento em que perco o brinco. Há um momento de descontração, onde converso diretamente com o público perguntando se

eles já decoraram o texto, tendo em vista as inúmeras repetições e, então, revelo que estou escrevendo a história há nove anos, mas que ela só tem um parágrafo. Agradeço a presença de todes, me despeço e saio. As luzes se apagam. Passados alguns minutos, eu volto, dizendo o seguinte texto:

Não acabou não, né? Vocês sabiam... sabiam? Isso aqui, na verdade, foi apenas uma “brincadeirinha” de teatro. É que eu achei que a história tivesse acabado ou começado ali. Mas a história não acabou e nem começou ali. A história continua... E, às vezes, se repete. Infelizmente... Por isso é preciso lembrar! A autora deste livro nos diz que contar a história das dramaturgas ocultadas da história oficial é como olhar pra face oculta da lua, a face que ninguém vê. *(a dramaturga pega uma maçã e faz, com uma lanterna, o movimento do sol iluminando a “lua” em apenas um dos lados)*. É uma metáfora que a Maria Cristina de Souza usou pra dizer que a história das mulheres é sempre contada sob a perspectiva dos homens. Ela diz que nós mulheres temos que contar a nossa história, sob a nossa perspectiva. *(a dramaturga-narradora morde a maçã olhando para o público)*. (RIBEIRO, 2023, p. 92)

Fotografia 2 – Na face oculta da lua



Fonte: Fotos de Jennifer Glass

Ou seja, este processo de ser atravessada pelas memórias no processo criativo, também está presente na peça, na medida em que os documentos e arquivos que me deparo no desenrolar desta pesquisa acadêmica, que corre em paralelo ao processo criativo da peça, compartilho com a Dramaturga-Narradora. Esta, no processo de escrita da sua peça, passa a tomar consciência e formar sua visão crítica sobre a história das mulheres no teatro, a partir de outras mulheres, como Maria Cristina de Souza; outras dramaturgas que são mencionadas na peça; e outras mulheres que lutaram no período da ditadura e que aparecem em vídeo, como Amelinha Teles e Theresa Santos. Bem como, são compartilhadas em cena o meu encontro com outras mulheres

que compartilharam o processo criativo de montagem da peça, como colaboradoras, a convite meu, e que, de alguma forma, também se dedicam a pesquisar a mulher, o teatro, e a ditadura, foram elas: Dulce Muniz, Fernanda Azevedo e Luaa Gabanini. Numa troca constante, a pesquisa acadêmica foi invadindo a dramaturgia e a dramaturgia, invadindo a pesquisa.

Ou seja, a maturação da minha escrita para o teatro, a vivência no teatro de grupo e a escrita do projeto de pesquisa deste mestrado estão entrelaçados, num contínuo temporal que associa ao longo dos últimos sete anos. Isso é emblemático na minha trajetória como dramaturga e pesquisadora e está refletido no fortalecimento das imagens poéticas que pude trazer para a cena: a descida às águas turvas do bueiro, nas profundezas da grande cidade, passa a significar o movimento de trazer à superfície estas dramaturgas e, consequentemente, suas pautas, lutas e olhares sobre o momento político da ditadura civil-militar brasileira.

Esta memória se faz através dos textos das dramaturgas citadas aqui nesta pesquisa, que são lidas ou interpretadas em cena. Bem como, em textos de entrevistas ou relatos que elas deixaram em documentos escritos, em áudios ou vídeos, que também são reproduzidos em cena através destas mídias. Estes elementos passam a integrar a dramaturgia, na medida em que o processo de ensaio é atravessado pelas pesquisas e se torna relevante que a dramaturgia central, que é a história de uma mulher que vive em um bueiro, seja invadida pelas memórias documentais destas mulheres. Isto, pois as profundezas que se quer enfrentar com a peça, são a escuta destas vozes sufocadas com o tempo.

Da mesma forma, é que as reportagens com Amelinha Telles, Regina Santos e Dulce Muniz passam a integrar a cena, pois torna-se relevante que suas vozes digam diretamente o que elas querem dizer. Isto, pois se estou tratando de um processo de questionar o apagamento e silenciamento da história oficial, parecia muito mais coerente que, sempre que possível, estas vozes fossem reproduzidas de forma direta, ainda que mediada pelos vídeos e áudios. Nos momentos em que não havia este documento, o material documental escrito foi interpretado pela Dramaturga-Narradora.

Vale mencionar que a dramaturgia, ao início do processo, apenas apontava momentos do texto onde este material poderia integrar, mas ainda não havia exatamente o material que seria usado. Ou seja, a dramaturgia foi criada como texto, mas em partes como roteiro, deixando aberto espaços para que o processo de pesquisa e ensaios fosse modificando a dramaturgia durante o processo.

O encontro com esta mulher do bueiro é o encontro com a própria memória que estava submersa, escondida e sufocada. Enfrentar essa memória “suja” deu-se entre mulheres, e significou encarar o período duro da ditadura, buscando vozes e olhares de mulheres que, como eu, se interessam pelo teatro, para refletir a sociedade e o agir feminista no mundo. Esse agir busca a emancipação de corpos oprimidos exatamente porque vislumbram uma sociedade mais justa e solidária. Especialmente, é um agir que não admite que um corpo e uma existência possam ser considerados inferiores e, assim, legitimem a barbárie.

A dramaturgia *Um azul nos bueiros de São Paulo*³, graças à política pública do Prêmio Zé Renato, foi transformada em peça teatral junto a uma grande equipe⁴.

Fotografia 3 – Na face oculta da lua



Fonte: Fotos Jennifer Glass

³ A peça felizmente esteve em cartaz no Teatro Studio Heleny Guariba, na Praça Roosevelt, 184, de 16 de setembro a 29 de outubro de 2023. Sextas e sábados, às 20:00. Domingos, às 19:00. Os ingressos tinham preços populares, ingresso amigo para a classe teatral e gratuidade para estudantes de escolas públicas.

⁴ João Pedro Ribeiro, Mafê, Daniela Oliveira, Morim, Dulce Muniz, Fábio Rezende, Fernanda Azevedo, Luaa Gabanini, Thiago Mendonça, Caroline Henriques, Caroline Melgaço, Ben Ortolan, Paula Yuki, Leticia Progênio e Jéssica Rodrigues.

Bia Braga em *Pesquisando os processos de criação e expressão cênicas* (2006), questiona: “Como descrever uma experiência teatral e por quê?” (CARREIRA, 2006, pg. 79). Braga analisa que estudar a arte cênica, entendida como a junção do processo com o objeto, é algo processual, em movimento e, portanto, diferente de uma pesquisa tradicional, onde isso aconteceria a posteriori. A autora entende que se estuda o processo de criação quando se quer fazer arte, o que faz com que o processo já se dê. Então, completa:

Há então um sentido de conhecer o processo de criação que é o ato de vivenciar a arte como fenômeno pleno de entrelaçamento de emoções e linguagens, ‘um fluir de coordenações consensuais de ações e emoções que é o ato de conversar’, diz Matuana. Portanto, estudo porque me disponho a CONVERSAR. Encontrar. (CARREIRA, 2006, p. 81)

A análise de Braga é muito pertinente ao modo como considero a pesquisa teatral, especialmente quando salienta a processualidade e o movimento constante. Consigo observar nesta minha trajetória o entrelaçamento de emoções e linguagens, na ligação entre a construção da dramaturgia com memórias pessoais e no diálogo deste material artístico com documentos, arquivos e outras fontes da pesquisa acadêmica. Enfim, é exatamente a disposição para o encontro, para o diálogo, seja na escrita acadêmica ou no palco, uma evidência desta escrita que se faz no partilhar.

Sendo assim, para auxiliar aqui a traçar o diálogo do processo artístico com a pesquisa e com o/a leitor/a desta, tendo em vista o aspecto processual destacado acima, irei me valer do método da pesquisa-ação para conduzir a narrativa desta descrição, tendo em vista exatamente a possibilidade que este método fornece em relação ao meu envolvimento como artista e pesquisadora em todo este processo.

Conforme explica, Maria Amélia Santoro Franco, a respeito deste método:

A pesquisa-ação crítica considera a voz do sujeito, sua perspectiva, seu sentido, mas não apenas para registro e posterior interpretação do pesquisador: a voz do sujeito fará parte da tessitura da metodologia da investigação. Nesse caso, a metodologia não se faz por meio das etapas de um método, mas se organiza pelas situações relevantes que emergem do processo. Daí a ênfase no caráter formativo dessa modalidade de pesquisa, pois o sujeito deve tomar consciência das transformações que vão ocorrendo em si próprio e no processo. É também por isso que tal metodologia assume o caráter emancipatório, pois mediante a participação consciente, os sujeitos da pesquisa passam a ter oportunidade de se libertar de mitos e preconceitos que organizam suas defesas à mudança e reorganizam a sua autoconcepção de sujeitos históricos (FRANCO, 2015, p.4).

Enfatiza Franco que, apesar de inúmeros estudantes pedirem um esquema de como executar a pesquisa ação, ela defende que é importante enfatizar a flexibilidade deste método, ligada mais a um rigor de coerência epistemológica, do que a o cumprimento de um ritual. Para todos os efeitos, enfatiza ela alguns momentos que podem ser priorizados, desde que garantam a articulação de seus pressupostos e produzam “envolvimento, participação, comprometimento e produção de saberes e produzir também conhecimentos novos a serem incorporados no campo científico” (FRANCO, 2015, p. 497). São estes os movimentos que prioriza:

- construção da dinâmica do coletivo;
- resignificação das espirais cíclicas;
- produção de conhecimento e socialização dos saberes;
- análise/redireção e avaliação das práticas;
- conscientização das novas dinâmicas compreensivas (FRANCO, 2015, p. 497).

Sendo assim, através destes movimentos citados, irei iniciar a descrição deste processo, porém buscando um rigor epistemológico com a própria prática do processo artístico e do que a realidade do projeto impunha como caminhos de análise.

3.2 Construção da dinâmica do coletivo

Como nos traz Franco, é necessário pensar que o trabalho com pesquisa-ação necessita de um clima de “cooperação profissional”. Por isso, acredito que o processo criativo da montagem da peça se inicia de fato no primeiro encontro de toda a equipe.

O momento imediatamente posterior à confirmação de que o projeto teria condições materiais de se realizar, ou seja, que havia sido contemplado pela 16ª Edição do Prêmio Zé Renato para a Cidade de São Paulo, passei a um “diagnóstico” da dramaturgia: revisei a versão do texto até então finalizado, buscando verificar a necessidade de alterações. Naquele momento, devido à pesquisa que desenvolvia na escrita deste mestrado, senti necessidade de que trechos dos textos dramáticos, áudios e vídeos das dramaturgas em estudo passassem a integrar a dramaturgia de maneira menos tímida. Compreendi também que seria necessário incorporar as impressões das novas pessoas que chegavam no processo.

No encontro com toda a equipe e apresentação do primeiro tratamento da dramaturgia, muitos retornos vieram, auxiliando na programação dos passos para o levantamento do material. Os signos apontados na dramaturgia abriram para as colaboradoras e o colaborador um leque

de referenciais, que deveriam dialogar com a peça. Este encontro contou com a presença de João Pedro Ribeiro, Mafê, Daniela Oliveira, Morim, Dulce Muniz, Fábio Rezende, Fernanda Azevedo, Luaa Gabanini, Thiago Mendonça, Caroline Henriques e Caroline Melgaço. Para que toda a equipe do projeto estivesse completa, faltavam Ben Ortolan, Paula Yuki, Letícia Progênio e Jéssica Rodrigues, que passaram a integrar os próximos encontros.

Especificamente em relação à escrita dramática, meu foco aqui, enfatizo as provocações de Dulce Muniz, Fábio Resende, Fernanda Azevedo e Luaa Gabanini. Não obstante toda a equipe tenha compartilhado referências e diálogos que afetaram e auxiliaram na escrita dramática, estas colaboradoras e colaborador haviam sido convidadas por mim a integrar o trabalho com este objetivo.

Deste encontro, em diálogo com o diretor João Pedro Ribeiro, nasceu a avaliação de que a presença de Fábio Resende e Fernanda Azevedo pudessem ocorrer de forma simultânea nos ensaios, devido à proximidade de suas propostas, trabalhos e disponibilidade, a fim de contribuírem com o olhar para a cena e o levantamento de materiais. Acertamos também que o encontro de Luaa Gabanini ocorreria no final do processo criativo, mais próximo à estreia, devido às suas provocações corporais poderem funcionar melhor se o material já estivesse levantado. Já a contribuição de Dulce Muniz, poderia acontecer de maneira direta, com sua presença em entrevistas, que integraria a dramaturgia audiovisual, baseada em suas vivências, memórias e conhecimentos como atriz e diretora.

3.3 Resignificação das espirais cíclicas

Como pondera Franco, ao avançar do estudo em “pesquisa-ação implica o efeito recursivo em função de uma reflexão permanente sobre a ação” (FRANCO, 2015, p. 16), um processo coletivo que abre espaço para a formação de sujeitos pesquisadores.

Dado o fato de que esse núcleo criativo, que compartilhou o processo de criação e afetou diretamente na dramaturgia, era composto, em sua maioria, por pessoas do teatro de grupo, a reflexão permanente sobre a criação se estabeleceu de forma muito natural. Esse diálogo constante culminou com um último encontro, similar ao primeiro, onde toda a equipe esteve presente e pudemos partilhar sobre o percurso da pesquisa, observando o que tínhamos para expor e colocar em diálogo com o público.

Dos encontros com Fabio Resende, muito se falou sobre a atuação, na busca por estados da atriz que afetassem o que de fato se buscava comunicar. Exercícios de prontidão e jogos trouxeram dinâmicas que transformaram a fala da dramaturga-narradora, atingindo também a escrita dramática, tendo em vista que ambas as funções eram realizadas por mim. Alguns textos não auxiliavam a ação, ao passo que outros cabiam melhor nos estados criados. Também, do encontro com este colaborador, nos colocamos a refletir sobre a minha apresentação em cena, se seria diretamente como Patricia, ou como uma persona ficcional, que se identificaria como "a dramaturga". Outras reflexões versaram sobre a significação dramática de alguns expedientes da encenação, como estariam em diálogo com a dramaturgia, bem como sobre o espaço, os objetos de cena e as temáticas que ainda poderiam ser incluídas.

Dulce Muniz trouxe provocações em torno da sua vivência no período, em especial, sua experiência com Heleny Guariba⁵ e Etienne Romeu⁶. Destes encontros, observou-se que a presença de Dulce Muniz, ainda que através da mediação do audiovisual, seria a melhor forma de apresentá-la em cena, como uma espécie de “documento vivo”. Dessa forma, planejamos uma entrevista, da qual foram editados os momentos que passariam a integrar a encenação, compondo a dramaturgia.

⁵ Heleny Ferreira Telles Guariba era natural de Bebedouro. Formou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Em 1967 foi contratada pela prefeitura de Santo André, trabalhou como diretora de um grupo de teatro e promoveu atividades culturais em escolas municipais. Lecionou, montou e dirigiu peças de teatro até a publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que interrompeu seu trabalho. Heleny militou na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) durante o ano de 1969. Foi presa pela primeira vez em março de 1970, em Poços de Caldas (MG). Esteve presa no presídio Tiradentes, em São Paulo (SP), até abril de 1971, quando foi posta em liberdade por decisão da Justiça Militar. Heleny teria sido presa por agentes do DOI-CODI/RJ em 12 de julho de 1971, na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Em setembro de 1979, Inês Etienne Romeu testemunhou que, durante o período em que esteve na Casa da Morte em Petrópolis, no mês de julho de 1971, identificou a presença no mesmo local de Walter Ribeiro Novaes, de Paulo de Tarso Celestino e de uma moça, que acreditava ser Heleny. Ali, segundo seu depoimento, Heleny teria sido torturada por três dias. Pesquisas realizadas pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) identificaram documento produzido pelo SNI no qual consta uma lista de nomes de militantes e suas possíveis datas de morte. Nela, o nome de Heleny Guariba é associado à data de 24 de julho de 1971.

⁶ Inês Etienne Romeu nasceu em 22 de agosto de 1942, na cidade de Pouso Alegre (MG). Em 1961, ingressou no curso de Sociologia e Política da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), passando a fazer parte do movimento estudantil e do Partido Socialista Brasileiro (PSB). No final do segundo ano de Sociologia, transferiu-se para o curso de História, da mesma universidade. Depois do golpe de 1964 passou à militância contra a ditadura, primeiramente na Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop). Em 05 de maio de 1971, então afastada da VPR, Inês foi presa ilegalmente por agentes do Delegado Fleury do Deops em São Paulo (SP) sob acusação de ter participado do sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher, ocorrido meses antes no Rio de Janeiro. Inês conseguiu escapar da morte fingindo aceitar um acordo com os agentes da repressão, e foi levada em 11 de agosto de 1971 para a casa de uma irmã em Belo Horizonte (MG). Em março de 2014, durante os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (CNV), Inês pôde finalmente identificar, através de fotografias, 06 dos agentes do Estado que atuaram na Casa da Morte. Inês Etienne Romeu viveu até os 72 anos, falecendo no dia 27 de abril de 2015 em sua casa em Niterói (RJ), em decorrência de um infarto, dormindo.

Dos encontros com Fernanda Azevedo, que pesquisa teatro documentário na cena política, observou-se a necessidade de somarmos outros documentos, como os relatos de Amelinha Telles e Regina Santos. Foram destes debates com Fernanda Azevedo, em paralelo aos ensaios com Mafê, que começaram também experimentações com músicas que dialogam com o período. As canções gravadas também têm valor documental, testemunhando uma época, assim como as vozes de suas intérpretes. Passaram a integrar a dramaturgia as músicas Mamãe Coragem, com Gal Costa; Pequena memória pra um tempo sem memória, com Elza Soares; Azul, com Toña La Negra; Alfonsina Y El Mar, com Mercedes Sosa; e Conchinha, com Mãena. O projeto foi despertado para o caráter documental do espetáculo e de diversos dos materiais utilizados: vídeos de entrevistas com as convidadas; dramaturgias das autoras citadas nesta pesquisa; áudios das dramaturgas; músicas que tratam do período histórico, interpretadas por pessoas relacionadas ao movimento político; e cenários de outros coletivos que encenaram peças sobre o período histórico. Numa dimensão que não deixa de ser intertextual, Fernanda Azevedo forneceu um tecido usado na peça Carne Cenas Comentadas, da antiga Cia Kiwi, agora Coletivo Comum, que passou a integrar a peça, na cena Espaço - No Tribunal de Justiça.

Fotografia 4 – Espaço: na antesala do Tribunal de Justiça de São Paulo



Fonte: Fotos Jeniffer Glass

Após nosso primeiro contato com Regina Santos, geógrafa, especialista em educação para as relações étnico raciais, educadora popular e coordenadora estadual do Movimento Negro Unificado-MNU de São Paulo SP, esta fez referência a uma outra dramaturga negra – que não Nivalda Costa – que escreveu no período de análise, da qual eu não havia tomado conhecimento até então, nem mesmo nos documentos e arquivos citados nesta pesquisa. Trata-se de Thereza Santos, dramaturga, atriz, professora e ativista brasileira pelos direitos de mulheres e homens e pelo Movimento Negro no Brasil. Santos escreveu a peça *Agora falamos nós*, encenada em São Paulo durante a ditadura. A autora precisou ir para o exílio, após sua prisão nos anos 1970, devido ao seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro. No exílio, ela participou ativamente do movimento de libertação da Guiné-Bissau e de Angola.

A citação de Regina Santos sobre Thereza Santos reforçou o alerta sobre o apagamento histórico das mulheres negras, bem como a fortaleza da sua história de luta e resistência. Seu nome e sua contribuição para o teatro passaram a integrar a dramaturgia do espetáculo.

Fotografia 5 – Espaço: no museu de vozes silenciadas



Fonte: Fotos Jeniffer Glass

Esses encontros e contribuições, que acabaram integrando a dramaturgia, nos levou a verificar que estavam ausentes informações mais concretas das dramaturgas, informações sobre as mulheres do período. Conhecer as próprias dramaturgias, além de levarmos os nomes destas mulheres ocultas, foi o caminho para trazer suas palavras e observações sobre o período histórico.

3.4 Análise/redireção e avaliação das práticas

Inspirado pelas práticas adotadas acima, o pequeno Núcleo que se formou em processo - eu (atriz e dramaturga), João Pedro Ribeiro (diretor) e Letícia Progênio (assistência de direção) -, se debruçou sobre a necessidade de trazer as vozes, imagens e dramaturgias das mulheres

ocultadas. Muito deste material foi auxiliado pelas fontes que nutriam esta pesquisa em andamento, nos restando apenas buscar referenciais audiovisuais para integrar a peça.

Fizemos um trabalho de catalogar áudios, vídeos e trechos de textos das dramaturgas ocultadas para que eu pudesse, então, acrescentá-los à dramaturgia e, por fim, experimentá-la em sala de ensaio. Em alguns momentos, isso aconteceu de forma inversa, quando experimentamos esse tipo de material em cena, para depois integrá-lo à dramaturgia.

Nesse movimento de ir e vir, que atravessa a peça e esta pesquisa, eu pude fazer um tratamento final de dramaturgia (que integra esta pesquisa, no Anexo I), e pudemos finalizar a encenação. Num processo criativo legitimado pelo impulso investigativo, sabemos que a avaliação das práticas é processual e continuada, e o próprio espetáculo nada mais é do que a convergência dos caminhos experimentados, frequentemente avaliados e nunca fixados numa forma definitiva. Passei, como resultante, também a compreender minha escrita como uma homenagem, conforme sugere o texto de Tatiana Merlino:

Ao homenagear mulheres brasileiras que resistiram à tirania do poder e o enfrentaram, resgata-se a memória de acontecimentos singulares e iluminam-se lacunas ainda existentes em nossa história. (MERLINO, 2010, pg. 28)

3.5 Conscientização das novas dinâmicas compreensivas

Por fim, revisito o que propõe Franco a respeito do processo de pesquisa-ação ser “[...] um processo que deve produzir transformações de sentido, ressignificações ao que fazemos ou pensamos” (FRANCO, 2015, p. 18). Deste processo, muito se transformou em minha perspectiva sobre a dramaturgia, sobre esta pesquisa e sobre o teatro e a luta das mulheres e, ainda, sobre a luta do teatro em nossos tempos.

Estar com este coletivo, formado por artistas engajados e engajadas, também aplacou a sensação de solidão que a escrita acadêmica trás, e que relatei no primeiro capítulo, também apaziguada quando encontro com outras escritoras que trago nesta pesquisa. Além desse sentimento, o encontro foi essencial para o trabalho artístico, devido às inúmeras camadas que é capaz de constituir no material criativo. Isso o torna mais permeável para o encontro com o público. Então, o efetivo encontro com o público torna-se a culminância desse processo polifônico; ocasião em que se abre o diálogo para quem não esteve diretamente envolvido com a pesquisa.

Perceber como o material reverbera e o que gera em termos de atravessamentos, é algo muito potente e relevante para as pesquisas, no campo da criação cênica, assim como no

ambiente acadêmico, pois acrescenta uma dimensão maior ao trabalho. Quando isso se torna um objetivo dos processos de criação ou de escrita, altera-se toda a estrutura do processo, fazendo do público um sujeito ativo, e não apenas um “ouvinte” de um diálogo que ocorre alheio à sua presença.

Para aumentar a porosidade do espetáculo ao público presente nas apresentações, deixamos um caderno na saída da peça, para manifestações variadas. Destaco dois comentários do público, deixado por duas espectadoras:

“Queridas, obrigada por trazerem à memória as histórias destas maravilhosas mulheres. Que elas vivam e ecoem no tempo! Abraços, Rute”.

“Boa noite, eu também sempre penso no mar. Obrigada e um beijo. Helena”.

Fotografia 6 – Espaço: dentro do bueiro



Fonte: Fotos Jeniffer Glass

Ponderando sobre o tempo de uma criação cênica e de uma pesquisa acadêmica, vejo que as camadas que se acrescentaram à dramaturgia (como as entrevistas, os encontros em processo e o próprio material direto das dramaturgas) atualizam a pesquisa, cujo compasso é mais lento e menos dinâmico que a cena. Trazer a memória histórica das mulheres ao presente da cena e receber do público suas emoções, afetos e atravessamentos, além disso, justificam

esta pesquisa, pois confirmam o quanto essas violências são atuais e o quanto é relevante discutirmos sobre elas em coletivo.

No trecho final da dramaturgia de *Um azul nos bueiros de São Paulo*, que nasce de todo este processo de atravessamentos, concluímos assim:

Quando eu saí do mar eu sabia que não ia voltar. Ela me beijou e parecia que sabia que não ia voltar. Quando me encontrei com a água suja do bueiro, eu entendi que ali ia ser minha casa. E foi mais limpo do que eu imaginava! Eu tinha esperança de encontrar o mar. Mas a sujeita da cidade é selvagem. Em poucos minutos você esquece quem foi. Veja, aqui não tem peixes, não tem água, isso aqui não é água. Mas eu estou me acostumando... Eu sempre lembro do mar. Eu lembro todo dia do mar. Eu acho que toda noite um carro bate naquela esquina. Porque eu ouço o pneu, o pneu cantando, ele acelera, canta e depois um barulho de batida. O mar... o mar que eu sonhei... não foi o mesmo mar que jogaram nossos corpos... Quando jogaram eles e elas no mar, todas vamos juntas! O bueiro explodiu de memória na ladeira de águas sujas... as memórias que explodiram nos bueiros desta cidade... as memórias, que eram sujas, e explodiram no mar... o mar que eu vi na Teodoro Baima e na Rego Freitas, é a memória de mulheres apagadas, esquecidas... são ondas ferozes querendo explodir, e elas estão! a beleza do mar que eu vi, está na esperança de quem vive memória e verdade como caminho de transformação, revolução. (RIBEIRO, 2023)

Fotografia 7 – Espaço: nos Fundos de uma casa urbana



Fonte: Fotos Jeniffer Glass

4¹⁰ A MEMÓRIA SOB PERSPECTIVA

O mergulho na obra dramaturgica de Nivalda Costa, produzida no período entre 1970 e 1980, no que a própria autora denominou como *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço*, emergiu para mim como um reencontro com o sentido histórico do período da ditadura civil-militar brasileira. De um modo singular, esse reencontro se dá sob a perspectiva de uma mulher, integrante e defensora do teatro de grupo, negra, territorialmente deslocada do eixo-Rio-São Paulo e comprometida com a luta política anticolonial e anticapitalista.

A perspectiva múltipla (e coerente) de Costa, complementada pelo estudo de Souza sobre sua obra, não só acrescentou novas camadas ao diálogo que vinha estabelecendo com as publicações de pesquisadoras dedicadas ao estudo de dramaturgas atuantes no mesmo período, como também reposicionou meu olhar a respeito da história do teatro da mulher, nesse caso, da história das dramaturgas brasileiras.

Decido, então, escrever uma peça que conte a história delas, questionando em meu tempo histórico o que me oprime, em especial, atenta a uma certa sensação de isolamento diante de um contexto que ainda oculta as autoras de outras parceiras, aventureiras como eu e elas. Opto, desafiando essa mesma sensação, por fazer um solo em que uma dramaturga-narradora se joga na história, para levantar o passado de outras mulheres que procuraram olhar para seu tempo com uma visão crítica. Somente o lastro histórico poderia me posicionar em meu tempo, permitindo nomear eventos, fluxos e pessoas e, assim, compreender, de fato, a razão desta pesquisa: dar carne à lembrança, para que ela aja sobre o presente.

A diversidade de marcadores sociais que pude levantar neste processo – gênero, raça, classe e território – expandem o diálogo sobre o teatro político, bem como desperta a discussão para investigarmos que o feminismo também lida com uma diversidade de feminismos. E, portanto, traz a perspectiva de feminismo que esta pesquisa dialoga.

Emerge, portanto, uma perspectiva interseccional, que coloca a questão do teatro político nacional em diálogo direto com o que se entende como um “feminismo para os 99%”, termo cunhado pelo livro que leva o mesmo nome e que define uma ampla plataforma de lutas aos feminismos e, dessa maneira, acrescenta uma multiplicidade de realidades à definição de uma “classe de mulheres”. Nas palavras das autoras Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser:

[...] o feminismo que vislumbramos tem como objetivo atacar as raízes capitalistas da barbárie metastática. Recusando-se a sacrificar o bem-estar da maioria a fim de proteger a liberdade da minoria, ele luta pelas necessidades e pelos direitos da maioria – das mulheres pobres e da classe trabalhadora, das mulheres racializadas e das

migrantes, das mulheres queer, das trans e das mulheres com deficiência, das mulheres encorajadas a enxergar a si mesmas como integrantes da “classe média” enquanto o capital as explora. E isso não é tudo. Esse feminismo não se limita às “questões das mulheres” como tem sido tradicionalmente definido. Defendendo todas as pessoas que são exploradas, dominadas e oprimidas, ele tem como objetivo se tornar uma fonte de esperança para a humanidade. É por isso que o chamamos feminismo para os 99%”. (ARRUZA, BHATTACHARYA E FRASER, 2019, p. 43)

Desta forma, a dramaturgia de Costa explicita um contexto de construção do sujeito mulher diverso do observado na leitura inicialmente trazida por Elza Cunha de Vincenzo (1992). De certo, é também meu ponto de vista que, informado pelas novas perspectivas dos feminismos contemporâneos, reposiciona o diálogo entre o teatro político e a experiência das mulheres na dramaturgia. Como ignorar a experiência da mulher negra, ou mesmo as peculiaridades territoriais trazidas por Nivalda Costa em seus textos e encenações? No que diz respeito à perspectiva feminista, Nivalda Costa distancia-se do feminismo liberal, marcadamente branco, como bem observa Arruza:

Dedicado a permitir que um pequeno número de mulheres privilegiadas escale a hierarquia corporativa e os escalões das Forças Armadas, esse feminismo propõe uma visão de igualdade baseada no mercado, que se harmoniza perfeitamente com o entusiasmo corporativo vigente pela “diversidade”. Embora condene a “discriminação” e defenda a “liberdade de escolha”, o feminismo liberal se recusa firmemente a tratar das restrições socioeconômicas que tornam a liberdade e o empoderamento impossíveis para uma ampla maioria de mulheres (ARRUZA, 2019, p. 39).

Também quando Costa opta por abordar questões pertinentes ao território da Bahia, onde está inserida como artista e realiza as encenações de seus textos, atualiza no tempo-espaço questões sociais, econômicas e políticas que devem estar apreciadas na história do teatro político nacional. Como observa Rosangela Patriota, no artigo *A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos*, as pesquisas relativas ao teatro brasileiro, em relação à década de 70, foram impregnadas pelas ideias da cena paulista e carioca, não obstante reconhecer a autora que a atividade teatral no Brasil possui inúmeras matrizes estéticas e teóricas geograficamente dispersas pelo país, como Porto Alegre (RS), João Pessoa (PB), Salvador (BA) e Recife (PE). E, então, conclui a autora ao citar Michel de Certeau:

toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. (...) É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas, se organizam”(PATRIOTA, 2005, p. 82, apud Certeau)

Ou seja, quando aceito aqui o convite de investigar esta dramaturgia ocultada do cânone da história do teatro, desloco o olhar da pesquisa para fora do eixo-Rio-São Paulo, ação que gera um efeito metodológico no estudo, devido às fontes de pesquisa, ao diálogo travado entre os materiais, bem como os caminhos que a dissertação vai tomando. Bem como há um verdadeiro impacto na dita “topografia de interesses”, pois imediatamente são postas questões relativas à luta do movimento negro, da mulher negra e da cultura afro, trazidos por Costa em sua dramaturgia. No mesmo sentido, a pesquisa caminha para o invariável método analítico da interseccionalidade, ao abordarmos o teatro político brasileiro.

4.1 O “mito da não violência”, o teatro e a ditadura

Posto isto, observei que o recorte temporal da pesquisa, período em que há um recrudescimento da violência institucionalizada a grupos sociais mais vulneráveis e historicamente oprimidos, auxilia a tornar mais nítido os mecanismos desta violência a estes grupos, bem como a identificar a quais setores e discursos sociais este pensamento opressor está vinculado. Em outras palavras, analisar um período de notório estado de exceção, como foi a ditadura civil militar brasileira, retira o véu do “mito da não violência”, citado pela escritora e filósofa Marilena Chauí, no artigo *Cultura política e política cultural* (1998). Explica Chauí que revelar este mito é observar que, na verdade, a violência está no seio da sociedade brasileira, e não necessariamente vinculada ao Estado ditatorial.

Para explicar esta mitologia da não violência e seu impacto na cultura política brasileira, Chauí, ao relatar sua entrada no Partido dos Trabalhadores em 1989 e 1992, na cidade de São Paulo, observa os desafios da gestão para fomentar a modificação de uma cultura política, com vistas à prática de uma cidadania participativa. Ela escreve: “O desafio apresentou-se como enfrentamento de três poderosos mecanismos que determinam as operações, funcionamentos e reproduções do imaginário social e político no Brasil: o mecanismo mitológico, o ideológico e o político”. (CHAUÍ, 1995, p. 73)

Chauí dissecou os seguintes mecanismos: “exclusão; distinção; jurídico; sociológico; e o da inversão do real” (CHAUÍ, 1995, p. 73). Sobre este último, nos interessa refletir aqui. Diz a autora:

[...] graças à produção de máscaras que permitem dissimular comportamentos, ideias e valores violentos como se fossem não-violentos. Assim, por exemplo, o machismo é colocado como proteção natural à natural fragilidade feminina; o paternalismo branco é visto como proteção para auxiliar a natural inferioridade dos negros; a repressão contra os homossexuais é considerada proteção natural aos valores sagrados da família; a destruição do meio ambiente é orgulhosamente vista como sinal de progresso e civilização etc”. (...) O mito da não-violência permanece porque admite-se a existência empírica da violência, mas fabricam-se explicações para denegá-la no

instante mesmo em que é admitida. Mais do que isso, a sociedade não percebe que as próprias explicações oferecidas são violentas. **Dessa maneira, a violência que estrutura e organiza as relações sociais brasileiras, por não ser percebida, é naturalizada e essa naturalização conserva a mitologia da não-violência** (CHAUÍ, 1995, p. 74, grifo nosso).

Infelizmente esta violência persiste, mesmo com o processo de redemocratização e o advento da Constituição da República Federativa do Brasil, que em 1988, institui esta como um “Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias”. A violência persiste, naturalizada no seio da sociedade e escamoteada por um mito, cuja razão de manutenção é também de ordem econômica. E conforme pondera Chauí no trecho citado, esse mito da não violência nasce exatamente para escamotear a opressão a grupos vulneráveis, como mulheres, negros, a população lgbtqi+, repercutindo, inclusive, na destruição do meio ambiente.

Lembrar nosso passado recente parece necessário também porque permite evidenciar estruturas ao qual o presente continua vinculado. Como observa Chauí, ainda, compreendemos que esta violência não está adstrita a uma estrutura de Estado, como foram os governos ditatoriais, de 1964 a 1985. Basta retornarmos ao último governo, marcado pelo fortalecimento da extrema direita nacional, que defendia discursos de opressão e o extermínio de grupos sociais vulneráveis, para compreender que estas estruturas que perduram não nascem do Estado, embora sejam estimuladas institucionalmente por seus agentes. Nas palavras de Chauí:

A mitologia da não-violência é o solo sobre o qual se ergue a ideologia, sob a forma das relações sociais. Afirma-se que no Brasil, infelizmente, atravessamos periodicamente fases de autoritarismo, visto como um acontecimento referido ao regime político e ao modo de funcionamento do Estado ditatorial. **Dessa maneira, dissimula-se o fundamental, isto é, que o autoritarismo não é simplesmente a forma do governo, mas a estrutura da própria sociedade brasileira.** Esta é visceralmente autoritária (CHAUÍ, 1995, p. 74).

4.2 Um novo teatro político?

Diante do dito no item anterior, observo que o estudo aqui proposto não só “relembra”, aspectos escondidos da nossa história recente, trazidos à tona por meio do acesso aos arquivos, mas também experimenta na forma do próprio teatro de hoje o que a produção daquele tempo gera de reflexão artística do presente e dos processos de violências de gênero que ainda são estruturantes em nossa sociedade. Estes processos evidenciam os silenciamentos e

ocultamentos na historiografia do teatro e que, com este estudo, pretendo reforçar o coro no sentido de trazer à luz estas mulheres.

Posto isto, observo que se torna de extrema relevância que o teatro político possa dialogar com a diversidade de realidades da sociedade brasileira. Então, a noção de político tomará, de fato, a proporção que pode ocupar em um Estado Democrático de Direito. Cabe aqui observar que a pauta da diversidade dos marcadores sociais, a pluralidade de sujeitos e opressões que sofrem os sujeitos políticos, é um tema recorrente e atual no teatro brasileiro, conhecendo esta pesquisa que, sobre este ponto, reitero que estou aqui a reforçar um coro que já me antecede.

Historicamente é um movimento que cronologicamente se encontra em período posterior ao recorte temporal desta pesquisa, razão pela qual não tenho condições de aprofundar aqui, porém permito-me referenciar, para que possa travar um breve diálogo e alocar esta pesquisa historicamente. Bem como registro o interesse em aprofundar este diálogo, em oportunidade posterior ao encerramento deste mestrado.

No texto *O teatro político no Brasil*, Iná Camargo Costa introduz com uma provocação que nos faz refletir sobre a expressão teatro político. Afirmo a autora que o teatro político desde sempre é muito mais político quando se declara apolítico ou contra o teatro político (COSTA, 2001, pg. 113).

Na digressão histórica que Costa faz sobre os inimigos do teatro político no mundo inteiro, ficam evidentes suas ponderações a respeito da existência de um poder dominante que, visando escamotear seus próprios interesses, relega ao teatro à esquerda a alcunha de teatro político, defendendo, portanto, um teatro de convicções meramente esteticistas.

Esta crítica se estenderia também à técnica dramatúrgica, quando os manuais de dramaturgia norte americanos foram introduzidos no Brasil, defendendo uma técnica ligada à teoria dos gêneros literários, com uma pragmática que tende a padronizar um meio de produção ligada ao mercado. Porém, nos idos dos anos 50, a dramaturgia nacional teria fugido destes planos estritamente esteticistas, quando o Teatro de Arena encena, em 1958, *Eles não usam black tie*.

Já nos anos 60, com o advento do golpe militar de 1964, como já mencionado no capítulo 1 desta pesquisa, Vincenzo nos dá notícia de um recuo neste processo socializante, que teria se iniciado nos referidos anos 50. Afirmo a autora:

‘Filhos da burguesia’ que se tenta calar são também nossos autores de 1969. Os acontecimentos deixarão fundas marcas em sua obra. E é notável que a programação que se quer impor a todos no âmbito nacional, depois do período de relativa liberdade

e de estímulos intelectuais em que aquela geração se havia formado, não tenha produzido precisamente os frutos esperados pela orientação política do país, mas outros diferentes dos anteriores; embora diferentes das realizações do Arena e do Oficina, esses resultados se revelam igualmente significativos da consciência crítica com que eram vividos e acompanhados esses acontecimentos (VICENZO, 1992, pg. 12).

Pondera, ainda, outro fato político de relevância para a dramaturgia nacional, que seria a consistente aparição quase simultânea de várias escritoras de teatro. Não obstante admitir que haja participação feminina na dramaturgia brasileira anterior à década de 60, Vincenzo enfatiza o fato de se ter revelado uma produção mais consistente – muito mais resistente – sem aquele caráter esporádico, de eventualidade, que assinala a produção anterior. O que seria, segundo ela, um fenômeno inédito. Como mencionado no capítulo 1, esta dramaturgia teria um duplo caráter político, estando impregnada das questões políticas inerentes a toda nova dramaturgia, mas também apresentando outro aspecto político em paralelo, o do feminismo contemporâneo. Não obstante observar a autora que, em muitos casos, não há um propósito explícito das dramaturgas no sentido de um posicionamento político feminista, 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 (Ibidem, pg. 278).

Posterior a este período histórico, de forte repressão e censura à arte no Brasil, inicia-se um processo de redemocratização que, de alguma forma, impacta a produção artística. Conforme observa Lucia Regina Vieira Romano, no artigo *Não adianta refrear a onda: a necessidade de Brecht e Stanislavski no hibridismo das formas teatrais épicas da cena brasileira*, é com a retomada do Estado de Direito, que há um novo impulso na atualidade de Brecht no teatro brasileiro, formando-se um espaço sedento de um teatro engajado. Nas palavras de Romano:

Colaboraram para esse quadro a luta de resistência dos artistas e das esquerdas ao longo dos anos 1970, o surgimento do novo sindicalismo, nos anos 1980, e a aproximação das forças progressistas da arena política. Já na década de 1990, com a Censura recuada, a organização dos coletivos teatrais e sua ação junto ao Legislativo levou à criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei 13.279/02), voltado para o trabalho de pesquisa continuada dos coletivos teatrais da cidade; desenho de fomento público que foi replicado em outras regiões do país. Seguiram-se a essa Lei o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), o Programa de Ação Cultural (Proac) e os Fomentos para a Periferia. Esse conjunto de mecanismos, em menos de dez anos, multiplicou a produção dos coletivos e desdobrou suas ações pelas cinco regiões da cidade (MATE, 2012). (ROMANO, 2020)

Desta forma, os grupos originados em 1980-1990, não se restringem à produção de espetáculos, mas reativam “um interesse militante que, passo a passo, volta-se para o manancial de Brecht”. (ROMANO, 2020) Então, estes grupos buscam uma “relação militante

com o espectador” e um desejo de transformação que se torna típico ao que se chamou de Movimento de Teatro de Grupo, tendo em seus processos de criação uma forte expressão do formato colaborativo e da produção cooperativada. (ROMANO, 2020)

Esta realidade revelou um resgate ao teatro de Brecht, mas no mesmo sentido resgatou também a importância de Stanislavski, devido à ampliação da atuação para o terreno do performativo. Em diálogo com este processo, a visibilidade conquistada na sociedade, também impactou a cena, tendo em vista os processos identitários. Conforme relembra Romano:

O teatro negro brasileiro ganha novo fôlego, em coletivos como As Capulanas, Coletivo Negro, Bando de Teatro Olodum e Os Crespos, para citar alguns exemplos. Os teatros feminista e das mulheres reúnem artistas em coletivas como a Rubro Obsceno, (Em) Companhia de Mulheres, Mal-Amadas, entre outros grupos que dialogam com o ativismo feminista. Fala-se de um teatro LGBT, que tem expoentes no Teatro do Pequeno Ato, no Teatro Kunyn, no Rainha Kong e no Teatro do Indivíduo. (ROMANO, 2020)

Desta forma, como observa Romano, a noção de política “expande a luta contra as hierarquias sociais de classes, dominante na perspectiva marxista, para uma compreensão dos sujeitos como entidades encorpadas, socialmente localizadas a partir de outros demarcadores” (ROMANO, 2020) Desta forma, o conceito de teatro político, inicialmente citado por Iná Camargo Costa como o teatro “mais esquerda”, chega à atualidade, diante da forte produção de grupos com as referidas pautas identitárias, não podendo mais ignorar estes processos, sendo necessário ampliar seu campo de reflexão e análise.

A contribuição que esta pesquisa, então, fornece a tal processo, reconhecendo-se concomitantemente como também uma consequência dele, é de fato trazer o nome de dramaturgas ocultadas da história oficial, que conta sobre a produção do teatro nos anos 70 e 80 no Brasil; resgatar suas contribuições para um efetivo diálogo, como faço aqui com a produção de Costa; bem como experienciar em meu corpo de atriz e dramaturga a cena afetada por estes estudos e escavamentos que fazem justiça a um passado recente.

4.3 O teatro político brasileiro e o legado da ditadura de 1964

A ditadura civil militar brasileira (1964-1985), deixou um legado de violência, da supressão de direitos civis básicos dos indivíduos e sociais, como um todo, que já havia há muitos anos sido conquistados pela sociedade brasileira. Este retrocesso foi retratado e discutido no teatro, tendo a reflexão das mulheres, das mulheres negras, tratado nos capítulos anteriores.

Maria Amélia Teles, em *A construção da memória e da verdade numa perspectiva de gênero* (2015), alerta sobre a necessidade de observarmos a diferenciação presente na forma

como as ditas minorias eram vistas pela repressão nos anos de chumbo. Para a autora, a especificidade da situação das mulheres naquele período ainda não recebeu a devida atenção.

Em suas palavras:

As condições específicas das mulheres, como a gravidez, a maternidade, o parto, o aleitamento materno, o abortamento, a menstruação e até mesmo o fato de serem simplesmente mulheres, foram usados, pela repressão política, como mais um recurso para torturar e violentar as mulheres [...] Conspurcaram a dignidade das mulheres que participaram da luta contra a ditadura e isso trouxe um legado à história política de nosso país que não pode ser ignorado, como tem sido até os dias de hoje, sob pena de não superá-lo (TELES, 2015, p. 507).

As violações do Estado contra os cidadãos foram, segundo Teles (2015), também crimes de gênero, ou seja, as mulheres atingidas pela violência da repressão da Ditadura Civil-Militar sofreram abusos de torturadores e agentes da repressão, em sua maioria homens, sendo atacadas em sua integridade corporal e em sua situação social como mulheres. Em contraposição, as mulheres participaram ativamente na resistência democrática, agindo clandestinas ou no exílio, e muitas vezes organizadas em movimentos pró-mulheres, que fundiam pautas anti-ditadura, em defesa dos direitos civis e as pautas das mulheres (WOITOWICZ; PEDRO, 2009).

Esta realidade de ofensiva, bem como de reação e luta, também ocorreu no teatro, com a grande contribuição de dramaturgas como Renata Pallottini, Consuelo de Castro, Thereza Santos, Nivalda Costa, Isabel Câmara, Leilah Assunção, Hilda Hilst, Inez Barros de Almeida, Hélia Terezinha Di Giacomo, Marli Rodrigues da Silva, Leda Silva Mendes Szochalewicz, Eunice Machado, Yara da Silva, Maria L. Magliani, Sonia Maria Mello, Terezinha Fernandes, Ana Maria Taborda, Maria de Lourdes Nunes, Maria Adelaide Amaral, Maria Ivone Silva Miranda, Tânia Pacheco, Maria Olga Stratmann, Dulcinéia Novaes, Nivalda Costa, Maria das Graças Fonseca, Emille Chamie, Ruth Alves de Oliveira, Lígia de Castro Santiago e Eliane Benício, que muitas delas não só reagiram ao período com suas narrativas combativas, como todas foram vítimas da censura e do silenciamento do Estado ditatorial.

Especificamente no período da ditadura civil militar brasileira, a censura não apenas intensificou o apagamento das produções das mulheres, como também atuou programaticamente para a construção negativa do imaginário sobre aquelas que estavam presentes na resistência e, mesmo no lento distensionamento que se sucedeu, a partir de 1974, também sobre as mulheres feministas. Ângela Camana, em seu estudo *A representação da mulher durante a ditadura militar brasileira: anúncios da revista Veja 1969-85* (2012), sobre a representação das mulheres em revistas de grande circulação do período, comenta como os

arquétipos instaurados pela propaganda foram eficientes para sedimentar valores que ridicularizavam e criminalizavam as mulheres politizadas e as suas lutas. Nos termos da autora:

Os governos militares viam na mídia uma aliada para difundir seus valores e ideais, criando uma imagem do Brasil e dos brasileiros que legitimasse a tal “alma brasileira”. Essa incessante busca, por parte da Agência de Relações Públicas (Aerp/ARP), por um conjunto de valores inatos que caracterizariam o brasileiro no exterior, de certa forma excluem a brasileira, que é concebida a partir das clássicas imagens arquetípicas, as quais por vezes universalizam o feminino [...] Em um país governado por homens, eram apenas estes que ascendiam. Às mulheres, cabiam papéis sociais específicos: a dona de casa, a mãe, a donzela inábil e desamparada (CAMANA, 2012, p. 64).

O pensamento hegemônico divulgava o anti-feminismo, mais uma forma de violência de gênero, como um braço articulado da repressão. Ainda, a respeito das possibilidades de reação dos feminismos, a autora pontua, com muita propriedade:

Neste cenário de ratificação da incapacidade feminina, entretanto, nem todas as mulheres se resignaram à condição a elas imposta: o movimento feminista reagiu, mas não com tanta força como o fundador movimento estrangeiro – aqui, o inimigo principal era outro, a ditadura militar. A posição se justifica, pois em um país que os cidadãos são privados de sua liberdade e de seus direitos, antes de tudo é necessário lutar por estes. (CAMANA, 2012, p. 65)

A fragilização da identidade de gênero feminina, segundo a autora, foi uma ação integrante do modelo político, econômico e social perpetrado pelos militares ao longo dos anos de chumbo. O descrédito da mulher, enfatiza Ângela Camana, mirava a estagnação social. Já Lorena de Oliveira (2021) argumenta ter sido inegável o protagonismo das mulheres para o encerramento do período, no que denomina de protagonismo marginal: se a tortura e outras violências buscavam aviltar o corpo da mulher e ameaçá-la no papel de esposa e mãe (com a prisão e ameaça aos seus filhos e a prática de estupros e sevícias nos porões da ditadura), elas se ancoraram nos papéis de trabalhadoras e ativistas defensoras da reinserção das mulheres na arena pública, como forma de resistirem como mulheres e feministas.

A reconstrução do imaginário positivo sobre a mulher politizada e ativista, mesmo dentro dos ambientes em que vigorava o pensamento de esquerda, significou o abandono de aspectos da sexualidade feminina e do seu direito à experimentação de relações interpessoais mais “libertas” do padrão heterossexual e do casamento. Pode-se afirmar que a conquista desse espaço de um “terreno [mais] fluido da subjetividade” (SARTI apud OLIVEIRA, 2021, p. 153) precisou aguardar mudanças no cenário político, com a reconstituição do estado de direito no país. A revisão do imaginário social sobre a mulher, do mesmo modo, pôde enfim ser deslocada da luta pelo fim da ditadura para a luta pelos direitos humanos e da mulher até, por fim, alcançar a pauta de costumes, ou mais atenta à dita subjetividade feminina.

A luta feminista se fortaleceu com a mobilização das mulheres que compunham os Clubes de Mães, das Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica. Estas mulheres se organizavam com o objetivo de articular demandas das mães periféricas, historicamente marginalizadas: clamavam pelo aumento de creches, saneamento básico e diminuição dos preços dos produtos básicos, como comida e fralda. O movimento tomou força tamanha, que os clubes se entrecruzaram, compondo o Movimento Custo de Vida, um dos principais grupos em São Paulo de oposição à ditadura. Em 1978, o grupo se converteu no Movimento Contra a Carestia, levando às ruas mais de vinte mil pessoas, num protesto contra a política econômica que lotou a Praça da Sé.

Como visto, não obstante a relevância da luta das mulheres, há muitas lacunas na história oficial sobre elas. As obras dramatúrgicas têm papel importante na reparação da narrativa histórica, ao passo que a ação política destas mulheres traz elementos que desafiam o cânone já constituído do teatro político brasileiro, propondo repensar suas bases teóricas e modelos de criação e ação. As peças das dramaturgas citadas nesta pesquisa foram relevantes para imprimir reflexão daquele período histórico, mas também para lastrear um caminho a ser percorrido e que pode desembocar em peças como *Um azul nos bueiros de São Paulo*, onde é possível refletir sobre a atualidade da violência contra a mulher; o caminho histórico que ela percorre; e como ainda é preciso lutar contra a opressão presente no seio da sociedade brasileira.

Antes de mim, pós redemocratização, muitos grupos se dedicaram a refletir sobre estas opressões. Especificamente fazendo uma ligação direta entre a ditadura e a luta das “minorias” cito aqui dois trabalhos: *Morro como um país* (2014), da Cia Kiwi, atual Coletivo Comum; e *As 3 Uiaras de SP City*, de Ave Terrena.

Na peça *Morro como um país* (2014), da Cia Kiwi, atual Coletivo Comum, a atriz Fernanda Azevedo, durante a peça, narra violações “aos direitos humanos, o papel da arte nas sociedades atuais e as consequências da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) na vida do país”. Conforme define o grupo: “*Morro como um país* é um trabalho cênico sobre diferentes formas de violência institucional. Inspirado no teatro documentário, em Brecht e em técnicas do diretor russo Meierhold, utiliza depoimentos, análises históricas, canções e imagens.”

Na peça, textos de mulheres vitimizadas pela ditadura evidenciam as peculiaridades da questão de gênero durante o período, em relação ao estupro e à exposição de seus corpos, tendo em vista o contexto sexista da cultura brasileira:

Todo o esperma de todos os homens da terra não poderia reanimar este oco do meu corpo de onde começa a vida humana... você esvaziou toda a sua vida em mim, mas você me deixou sem vida. Me insemina, mas a tua semente não fecundará nunca. A sua se mente já não pode fecundar.... Nunca mais a vida sairá de nós... País de merda! Eu só queria uma coisa, tê-lo aqui à minha frente e estrangulá-lo com as minhas próprias mãos. Se eu o pudesse matar! [...] Já não posso suportar nada mais dele, nada mais, nada mais, detesto-o, detesto-o, detesto-o, ah! Detesto, detesto, detesto, vou morrer, monstro, eu te odiarei sempre, sim, o ódio borbulha em mim, eu quero escrever hinos contrários aos que foram escritos até agora sobre ele, fuzilá-lo a cada palavra, enterrá-lo como um cão com as minhas próprias mãos... já não sou mais mulher... E você, você já não é homem... Ele nos levou tudo...Mas o que sobrará dele sem nós? A sua terra tomou a minha forma... O meu corpo tem agora as suas dimensões... Eu tenho em mim o seu destino... Morro como um país (KINAS, 2013, p. 29).

O trecho replica o relato dado por Amelinha Telles, presente na dramaturgia citada da então Cia Kiwi, que testemunha a violência contra todas as mulheres aprisionadas por motivação política naquele período. A dramaturgia, diante de tamanha violência, conclui: “Morro como um país”.

Já, na peça *As 3 Uiaras de SP City*, observando a perspectiva da população LGBTQI+, traz o contexto da ditadura na opressão às mulheres trans e travestis. A dramaturga Ave Terrena Alves poetiza no texto, sobre o período:

[...] si somos artistas, e a sensibilidade si transforma no hábito e no fluxo de ofício, pra ser guerreiros precisamos nos endurecer? Criar couraça pra não virar carcaça esquecida q precise ser resgata pelos fios da memória do futuro? Nossa perspectiva é anticolonial, ainda. não passamos pela revolução que nos permitirá não si opor à dominação q nos prosta na dependência. Já começamos a perder as nossas e os nossos, o barbante não tem fim mas si perdermos os fios sem uma resposta à altura, é capaz q tudo si arrebente de uma vez (ALVES, 2018, p. 9).

Neon Cunha, ativista independente, mulher negra, ameríndia, feminista interseccional e transgênera, colaboradora da peça, menciona a busca da peça por um registro das violências que as mulheres trans viveram durante a ditadura, para trazer à luz violências que ainda perduram. Ela conjectura:

Também me faz pensar no que faz alguém voltar ao cenário de um campo de extermínio que perdurou por mais de 20 anos, que força é essa que nos move, sob uma ditadura, que ainda não findou pra quem vive em exceção. Talvez seja só a certeza de que somos infinitas, de que as Uiara sempre são contemporâneas de quem vive o aqui e agora ou, como diz Miella, em tempos tão difíceis: obrigada por terem vindo e alimentarem a esperança (ALVES, 2018, p. 13).

Ave Terrena desenvolveu a pesquisa que resultou na dramaturgia baseando-se no trabalho de valorização da memória da resistência da população LGBTQIAP+ durante a Ditadura, que Renan Quinalha e James Green empreenderam na Comissão Estadual da Verdade (MELLO, 2022, p. 123).

Em *As 3 Uiaras de SP City*, o contexto da ditadura foi o pano de fundo histórico que auxiliou, nas palavras de Jaoa de Mello (2022), na "[...] compreensão do tratamento dado à tradição militarista e totalitarista enraizada em nosso país, em paralelo à história da presença da população LGBTQIAP+ [...]" (MELLO, 2022, p. 124). Dessa forma, o reconhecimento do passado também auxilia o entendimento da perda de direitos dessa população desde 2016; uma compreensão que fortalece o planejamento das ações de engajamento dessa coletividade, no teatro e fora dele.

Se a ditadura recrudescer a violência contra grupos sociais mais vulneráveis, evidenciando, como pontua Chauí, mecanismos de exclusão que estão no seio da própria sociedade, a resistência deve mirar o lastro das violações ainda vigentes. Entretanto, as lutas das chamadas minorias têm pontos de contato, de modo que elas podem se fortalecer, compondo coalizões. Com isso em mente, ao final da encenação de *As 3 Uiaras de SP City*, as atrizes cantam a música *Uiaras à Luta*, reforçando uma visão transfeminista, materializando na cena a aliança entre mulheres cisgêneras e transgêneras, que o texto sugere. Nos versos de Ave Terrena:

Eu sou maré que revolta, Seu tiro não me abateu. Eu nadei contra a corrente Para buscar o que é meu. [...] Somos mulheres de guerra, putas, putas organizadas, lutando contra a Ditadura, Trans e cis aliadas! Grito, você não me escuta, Uiaras juntas para a luta! (LABTD, 2018, n.p.) (MELLO, 2022, p. 131).

Ou seja, é exatamente nesta ampliação do conceito de teatro político, que estes grupos identitários revelam um processo histórico de opressão a grupos sociais vulneráveis, extrapolando as questões de classe, que a elas também estão relacionadas, evidenciando o político como uma questão de gênero, raça e classe. Este procedimento, comum aos trabalhos mencionados, evidenciam a consciência histórica destes grupos e a perspectiva ampla de uma classe que se propõe a caminhar juntas, buscando não reproduzir silenciamentos, apagamentos ou opressões dentro de sua própria estrutura.

4.4 Arquivamento de si e as metodologias de quem vive “em batalha”

Neste processo de resgate histórico das opressões contra as mulheres, bem como de trazer à cena a profundidade e complexidade que esses temas propõem, foi de extrema relevância no desenvolvimento desta pesquisa observar como as mulheres conseguiram se perpetuar no curso da história, mesmo com todo o contexto contrário. Ou seja, para que possamos dialogar com estas mulheres, parece ter havido uma resistência exercida por elas, o que nos auxilia hoje no debate: elas escreveram como que uma “mensagem no tempo”,

estrategicamente deixada numa garrafa que foi jogada ao mar. Arrisco-me aqui a imaginar possíveis continuidades que projetaram para nós em suas mensagens: “contem minha história”, “conversem sobre o que possa ter contribuído”, “não só minha existência, mas meu trabalho e minhas reflexões constituem este tempo e espaço”, ou simplesmente “sigam adiante na luta, por todas nós”.

Interessante como Nivalda Costa exemplifica a sede de irmanar-se ao tempo futuro, numa mensagem de perpetuação que extrapola sua dimensão pessoal, também quando arquiva a si mesma e, metodicamente, organiza suas dramaturgias.

Em entrevista pessoal que Souza forneceu a mim, a pesquisadora relatou que nos primeiros encontros com Costa a autora aparecia com algumas poucas folhas de suas peças. Parecia desconfiada, até que, após algumas reuniões, entendeu a importância daquele encontro para a perpetuação da memória. Conforme afirma o historiador francês Philippe Artières, sobre o arquivamento da própria vida:

Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido **o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência**” (Artières, 1998, p. 11, grifo nosso).

Quando Nivalda Costa cria a *Série de Estudos sobre Poder e Espaço* e arquiva, em sua própria casa, os textos censurados pela ditadura, Costa sistematiza sua própria memória e continua resistindo. Depois, essa construção de si mesma que efetivou será contata por Souza, na dissertação de mestrado *Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição* (SOUZA, 2012) e na tese de doutorado *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico* (SOUZA, 2019). Essa somatória culminará no *Arquivo Hipertextual Nivalda Costa: Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*, presente na página digital <http://acervonivaldacosta.com/>.

Pode-se dizer que esse esforço de Nivalda Costa proporcionou que eu tenha podido acessar seu material e colocá-lo em diálogo com a epistemologia feminista sobre o teatro político brasileiro nesta pesquisa. Sendo assim, além de ser resiliente quanto às violências que sofreu e atuante em seu tempo (na militância e na sua produção teatral), Costa foi agente crítico da história, quando arquivou a si e fez ouvir a sua voz.

Em outras palavras, não obstante a censura tenha buscado sufocar à força a expressão de Costa, o acesso aos seus arquivos pessoais perpetuou sua história. Além disso, ainda que após o processo de redemocratização não se tenha buscado integrar sua produção dramática

à história “oficial” do teatro político brasileiro, esses mesmos arquivos inspiraram a pesquisa de Souza, na Universidade Federal da Bahia, e também esta pesquisa, junto à Universidade Estadual de São Paulo, e a cena de *Um azul nos bueiros de São Paulo*. Oxalá continue ecoando.

Todo esse processo, desenvolvido por pesquisadoras mulheres orientadas por pesquisadoras mulheres, em Universidades dedicadas e abertas ao desenvolvimento de estudos decoloniais, feministas e críticos, nos remete às palavras de Artieres:

Estudar a constituição pessoal de arquivos de vida é nesse sentido exumar as formas sub-reptícias que assume a criatividade dispersa, tática e manipuladora dos grupos ou dos indivíduos presos doravante nas malhas da vigilância. **A rede de uma anti disciplina.** (ARTIERES, 1998, p. 10, grifo nosso).

e

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. **Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo.** (ARTIERES, 1998, p. 31, grifos nossos).

O retorno que fizemos ao arquivo público e aos arquivos pessoais, dessa maneira, provou ser um método relevante para esta pesquisa, a exemplo do que afirmam as epistemologias feministas e do Sul, que se dedicam a contar histórias pensadamente não contada pelo cânone oficial.

CONCLUSÕES

Meu encontro – como pesquisadora, atriz e dramaturga – com outras mulheres que se dedicaram à escrita dramática e ao fazer teatral foi o disparador deste processo de pesquisa. Orientá-lo numa perspectiva feminista também foi o que continuou a sustentar a investigação, ao longo da escrita desta dissertação. Ombreada a estas autoras, descubro que nossa história do teatro precisa ser recontada, dando a merecida atenção à contribuição artística de muitas mulheres que produziram teatro, através de dramaturgias de conteúdo político, crítico e firmemente comprometidas com a ação em prol de uma sociedade mais justa.

Ao retomar o recorte temporal sugerido por Elza Cunha de Vincenzo, me deparei com dramaturgias que não só reivindicavam dar voz às questões sociais e aos problemas que afligiam o universo da mulher, mas também mulheres que se opuseram às opressões de um período histórico totalitário, que massacrava pessoas e grupos sociais. Como orientação, as ditaduras têm como matriz a eliminação da dissidência, nutrindo ódio especial às diferenças. Estas diferenças, por certo, são todo e qualquer aspecto que o não universal, notadamente a expressão do homem, branco e heterossexual, de orientação econômica liberal e inclinação política mais à direita.

Dentre as mulheres autoras de teatro historiadas por Elza Cunha de Vincenzo, estavam Consuelo de Castro, Hilda Hilst, Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Renata Pallottini. Do encontro com a obra de Ana Lúcia Vieira de Andrade, acrescento também a este rol, Isis Baião. Em continuidade ao estudo, conheço a pesquisa de Miliandre Garcia, através da qual acesso os nomes de Hélia Terezinha Di Giacomo, Marli Rodrigues da Silva, Leda Silva Mendes Szochalewicz, Eunice Machado, Yara da Silva, Maria L. Magliani, Sonia Maria Mello, Terezinha Fernandes, Ana Maria Taborda, Maria de Lourdes Nunes, Maria Adelaide Amaral, Maria Ivone Silva Miranda, Tânia Pacheco, Maria Olga Stratmann, Dulcinéia Novaes, Maria das Graças Fonseca, Emilie Chamie, Ruth Alves de Oliveira, Lúcia de Castro Santiago, Eliane Benício e Nivalda Costa. Do encontro pessoal com a militante do Movimento Negro Unificado de São Paulo, Regina Santos, descubro o nome de Thereza Santos, dramaturga à qual, por fim, adiciono a este rol de autoras.

Quando acessamos a produção dessas mulheres no campo do teatro, notamos uma forma de atuação política profícua na cena e na vida pública. Ao mesmo tempo, compreendemos definitivamente que olhar para a história recente da produção dramática de mulheres nos

auxilia não só a reescrever uma historiografia que apresenta lacunas, mas também a rever a caracterização da cena política, cruzando questões de classe, gênero e raça-etnia. Tal revisão só foi possível na medida em que aprofundei o estudo da obra dramaturgica de Nivalda Costa, acessível de forma pública através do Arquivo Hipertextual Nivalda Costa, produzido de forma digital por Débora de Souza.

Com uma experiência pessoal que se afasta das outras citadas, Nivalda Costa é uma mulher negra e soteropolitana. Intelectual e artista, atuou fora do eixo Rio-São Paulo e projetou-se em outros ambientes profissionais, realizando obras que se arriscam numa seara do teatro político diverso da perspectiva apenas da luta de classes e da vida urbana sudestina. No caso da autora, a relação com as formas de coerção da Ditadura foi também distintas daquelas que mobilizaram a luta do teatro político mais reconhecido, situado nas capitais do sudeste.

Em *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe* (1976), Costa se opõe a uma visão colonizadora, que sempre apresenta às crianças uma versão de reinados e reinantes que pouco contribui para a constituição de um mundo ficcional que espelhe suas realidades, ou que amplie o imaginário. Com esta peça, Costa aponta aspectos visíveis também em outras peças suas (como em *Vegetal Vigiado*), que é o enfrentamento à opressão, ao preconceito e ao genocídio do povo negro, tão presentes na história do nosso país. Também em *Glub, estória de um espanto* (1979), Costa evidencia a crítica às relações entre poder e espaço, presente em todas as dramaturgias de sua Série. Nas encenações de *Glub*, a autora propõe uma estrutura arquitetônica em que a plateia vai para o palco, numa atitude de questionar ou eliminar o poder da relação palco-plateia, buscando deixar o público no mesmo campo de ação dos atores e atrizes.

Em *Aprender a Nada-r* (1975), desenha uma crítica às formas de saber-poder também em relação ao mundo das artes cênicas e da literatura, o que expande o questionamento que a autora direciona às estruturas sociais, políticas e econômicas de uma sociedade que entende o valor das obras numa lógica canônica, profundamente comprometida com o capital. Já em *Vegetal Vigiado* (1977), escrita que, por força da censura, infelizmente não chegou a ser encenada, faz referência à perda de liberdade, que faz com que a vida humana seja limitada, como a de um vegetal. Revisita a reflexão em *Anatomia das Feras* (1978), que remete à influência das estruturas arquitetônicas na disciplina dos sujeitos, conforme tratado por Foucault, em *Vigiar e Punir*. Nesta peça, o espaço vigiado aparece no manicômio, uma referência à sociedade brasileira transformada em panóptico, sob a vigília constante do regime

militar. A peça também faz referência à revolta dos Malês, considerada a maior revolta de escravizados da nossa história colonial.

Olhar para esta dramaturgia e o contexto de sua criação, especificamente em um período de notório estado de exceção, como foi a ditadura civil-militar brasileira, nos auxiliou a tirar o véu do “mito da não violência”, que como observa Maria Helena Chauí, está no seio da sociedade, e não necessariamente vinculada a um tipo de Estado. Ou seja, a historicidade da dramaturgia fornece o liame temporal que corrobora o argumento de Chauí a respeito de uma violência que atravessa períodos históricos.

Nesse aspecto, observamos que o enfrentamento da memória corresponde a uma necessária revisão histórica, num país que ainda hoje não estabeleceu formas de responsabilização dos abusos cometidos pelo Estado, tampouco de reparação para com as vítimas civis. Além disso, superar esse violento legado da história política de nosso país significa fazer cicatrizar um trauma latente, posto que sua dor não se reduz a um período encerrado, ou a uma dimensão individual (CALEGARI, 2014), embora atinja de modo singular os diferentes indivíduos e as diversas classes sociais, onde incluímos a classe das mulheres.

A respeito da violência de Estado em relação às mulheres, a experiência social, cultural e política traumática, que posicionou o Estado brasileiro contra elas e os movimentos feministas (e que se associa ao aprendizado de luta e resiliência delas) reforça a relevância de considerarmos a história, a fim de construir um futuro em que estas opressões não sejam toleradas. Como alerta Maria Amélia Telles, é necessário enfrentar esta história, sob pena de não a superarmos e, o pior, continuarmos reproduzindo seus vícios.

Quando vivenciei no corpo e presentifiquei este debate, através da atuação na peça *Um azul nos bueiros de São Paulo*, que trata sobre a temática desta pesquisa e esteve em cartaz de 16 de setembro a 29 de outubro de 2023, no Teatro Studio Heleny Guariba, em São Paulo, pude resgatar o que propõe Beatriz Sarlo a respeito do tempo da memória ser o presente. Ao viver no presente e na carne a memória, pude encontrar com outras violências atuais e compreender o que é estar corpo a corpo com quem sentiu a tortura e ainda carrega esta memória no corpo e na sua atuação política. Através da ficção e do jogo do humor, onde convidava o público a ser a mulher do bueiro a cada espetáculo, vi nos olhos e em algumas palavras soltas durante a peça o desejo coletivo de justiça, lado a lado com uma compreensão compartilhada sobre os silenciamentos e apagamentos da história.

Permanece a pergunta: e o que nos falta fazer? Quais são os próximos passos?

Observo o que Lucia Romano (2020) sugere em relação ao atual teatro político, sob a perspectiva de grupos que trazem a pauta identitária no período pós redemocratização. Podemos nos arriscar a falar que estamos diante de um “novo teatro político”, se entendermos que este “novo” não pode mais se furtar a enfrentar questões tão candentes como a luta das mulheres, des negres e des LGBTQIA+, sendo necessário ampliar o campo de reflexão e análise a respeito do teatro de engajamento e de transformação social.

A contribuição que esta pesquisa, talvez, forneça a tal processo, reconhecendo-se concomitantemente como também uma consequência dele, é de fato trazer o nome de dramaturgas ocultadas da história sobre a produção do teatro das décadas de 1970 e 80 no Brasil. Resgatando suas contribuições para um efetivo diálogo, como faço aqui com a produção de Costa, pude também experienciar em meu corpo de atriz-dramaturga-pesquisadora a cena afetada por estes estudos e escavamentos, e trazer aqui algumas reflexões deste processo. Destas reflexões, retorno ao enfrentamento desta história no palco, uma forma de superar a cada dia o apagamento e de continuar na luta por não o reproduzir.

Por fim, colhemos hoje as sementes das memórias arquivadas e, em especial, auto arquivadas, os tais “bilhetes” jogados ao mar. O encontro com as memórias destas mulheres é um feliz encontro, que reforça no tempo as suas e as nossas existências e justifica nossas navegações. Em continuidade ao trabalho de outras mulheres que, como eu, reconhecem-se como seres políticos, perfeitamente aptas ao debate público, deixo aqui minha visão desta faceta do teatro político brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão, Lisboa: Edições, 2012.
- ____ e MORIN, Edgar. **La industria cultural**. Buenos Aires: Galerna, 1967.
- ALT, Fernanda. **Da margem no centro: deslocamentos do sujeito no feminismo**. 2019. Disponível em: file:///C:/Users/pat_b/Downloads/48370-172979-1-PB.pdf Acesso: 04 out. 2022.
- ALVES, Ave Terrena. **As 3 Uiaras de SP City: barbante roxo no mural da memória**. Publicações Centro Cultural São Paulo, 2018.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira. **Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião**. São Paulo; Perspectiva; Rio de Janeiro: UNI-Rio: Capes-RJ, 2006.
- ARENDT, Hannah. **Eichmmam em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. Trad. José Rubens Siqueira, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARANTES, Mariana de Oliveira. **Dramaturgia brasileira contemporânea [manuscrito]: um olhar sobre a alteridade nas personagens de Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne, de Grace Passô**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Faculdade de Letras, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- ARAÚJO, Laura Castro e GOMES, André Luís. **Dramaturgia e Teatro: Intersecções**. EdUFAL: Maceió, 2008.
- ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; e FRASER, Nancy, **Feminismo para os 99%: um manifesto**. Trad. de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Estudos históricos, 1998. Disponível em: file:///C:/Users/pat_b/Documents/2023/Unesp%20-%20Mestrado/Artigos/Arquivar%20a%20pr%C3%B3pria%20vida.pdf. Acesso em: 07 mar. 2024.
- ASTON, Elaine. **Finding a tradition: feminism and theatre history**. Tradução inédita em construção colaborativa de Alexandre Gandolfi Neto. London: Routledge. 1995.
- AUTRAN, Paula. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do teatro de Arena**. São Paulo: Portal Editora, 2015.
- AUSTIN, Gayle. **Feminism and dramaturgy: amusings on multiple topics**. Journal of Dramatic Theory and Criticism. Fall 1998. Disponível em: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/2002/1965> . Acesso em: 29 set. 2021.
- BADER, Wolfgang, org. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

BAILEY, Shannon K. **Towards a Gestic Feminist Dramaturgy**. Disponível em: <http://www.ut-ie.com/s/samples/baley.pdf> . Acesso em: 29 set. 2021.

BANDEIRA, Lourdes. **A contribuição da crítica feminista à ciência**. Estudos feministas, Florianópolis, 16 (1): 288, janeiro-abril/2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/LZmX67CZRJScmfcdsy4LxzJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 nov. 2023.

BARROS, Dirlene Santos, e AMÉLIA, Dulce. **Arquivo e memória: uma relação indissociável**, TransInformação, Campinas, 21 (1): 55-61, jan./abr., 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tinf/a/B5P5nQBTvRBJV7Rpq8hGDfh/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 07 mar. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

BUSATTO, Cléo. **Um olhar sobre o feminino na dramaturgia brasileira do início do século XX**. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 223-245, jul./dez. 2003. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2866/2348>. Acesso em: 01 out. 2021.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **Ditadura, trauma e expressões artísticas brasileiras: entre o passado e o presente**. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451668006.pdf> . Acesso em: 04 out. 2022.

CAMANA, Ângela. **A representação da mulher durante a ditadura militar brasileira: anúncios da revista Veja 1969-85**. Trabalho de conclusão de curso de graduação (Bacharelado em Comunicação, com Habilitação em Jornalismo) - Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. Debate Colonialidade do Gênero e Feminismos Descoloniais**. *Rev. Estud. Fem.* 22 (3), Dez 2014, p. 965-986. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300015>. Acesso em: 01 nov. de 2022.

CARREIRA, André (org.), **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento**. *Revista USP - Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.

_____. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.** In: Ashoka Empreendimentos Sociais & Takano Cidadania (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano, 2003.

CIXOUS, Hélène. **Aller à la mer.** *Modern Drama*, V. 27, N. 4 (1984). P. 546-548. Toronto: University of Toronto Press, 1984.

CARVALHO, Sérgio de. **Dramaturgia coletiva da Feira Paulista de Opinião.** São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. **Estudos de teatro dialético.** São Paulo: Tese (Livre Docência) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA/USP, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura política e política cultural.** Dossiê Cultura Popular, *Estud. Av.* 9 (23) 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/FKYqvPJSw3ChWVF6dbkBJDv/?lang=pt#>. Acesso em: 07 mar. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade.** Patricia Hill Collins, Sirma Bilge; tradução Rane Souza. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2020.

COSTA, Iná Camargo. **Teatro Reunido – Reinaldo Maia.** São Paulo: Grupo Folias, 2010.

_____. *A Hora do Teatro Épico no Brasil.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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

_____. *Teatro político no Brasil.* *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24, p. 113-120, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/6kz93jvhZZhQWv4B6grR8PH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04 out. 2022.

DIAMOND, Elin. **Brechtian Theory/ Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism.** *Tulane Drama Review*, 32, p. 82-94, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1145871>. Acesso em: 01 out. 2021.

_____. Teoria brechtiana / Teoria feminista: para uma crítica feminista géstica. In: MACEDO, Ana Gabriela & RAYNER, Francesca (Org.) *Gênero, cultura visual e performance: Antologia crítica*. Ribeirão: Edições Húmus, 2011.

DUARTE, Constância Lima. **Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada.** *Revista Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 1o. sem. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30901/17989>. Acesso em: 01 nov. 2022.

FISCHER, Stela. **A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais.** *Urdimento*,

Florianópolis, v.3, n.33, p. 296-310, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296/9464>. Acesso em: 07 mar 2024.

FÉRAL, Josette. **Writing and displacement: women in theatre. Modern Drama.** v. 27, n. 4, p. 549-563, 1984.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FRANCO, Maria Amélia Santoro, **Pedagogia da Pesquisa-Ação.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, set./dez. 2005. Disponível em: file:///C:/Users/pat_b/Documents/2023/Unesp%20-%20Mestrado/Artigos/pesquisa%20a%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 04 dez. 2023.

FRIAS, Cassiane Tomilhero. **A Política no Teatro e a Crueldade Artaudiana.** Disponível em: file:///C:/Users/pat_b/Downloads/1604-4906-1-PB.pdf. Acesso em: 04 out. 2022.

GALLERY, Maria Clara Versiani. **Considerações em torno do espectador, do olhar e da representação do feminino.** Fragmentos, no. 26, p. 053/060 Florianópolis/ jan - jun/ 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/7760/7129>. Acesso em: 29 set. 2022.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo.** São Paulo: Claridade, 2015.

GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985).** Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político.** São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GOMES, Roger Marcelo Martins. **A arqueologia do saber: uma proposta metodológica para a análise do discurso em história.** Interfaces Científicas - Humanas e Sociais. Aracaju, V.6, N.3, 2018. Disponível em: http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_informativo/bibli_inf_2006/Interf-Hum_v.6_n.3.03.pdf. Acesso em: 01 jul. 2023.

HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro.** Papirus Editora, 2018.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra.** São Paulo: Elefante, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em: 01 nov. 2022.

KINAS, Fernando. **Morro como um país**. São Paulo: 2013. Disponível em: coletivocomum.com.br/wp-content/uploads/2017/04/Roteiro_Morro.pdf. Acesso em: 04 dez. 2023

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. 2003. Disponível em: <https://ayronbs.files.wordpress.com/2016/06/o-teatro-pc3b3s-drc3a1matico-lehmann-hans-thies.pdf> . Acesso em: 07 mar. 2024.

LIMA, Johnny dos Santos; PINHEIRO, Alexandra Santos Pinheiro. **Dramaturgia feminina nos tempos de repressão: Hilda Hilst**. Universidade Federal da Grande Dourados. 2019 Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/9533/5407> . Acesso em: 29 set. 2021.

BIFFON, Vanessa. **Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano: a representação poética da mulher no espetáculo A Brava da Brava Companhia**. São Paulo, 2018. 354 f.: il. color. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

LORDE, Audre. **Mulheres negras: as ferramentas do mestre nunca irão dismantelar a casa do mestre**. Geledes. 1979. Disponível em: https://www.geledes.org.br/mulheres-negras-as-ferramentas-do-mestre-nunca-irao-desmantelar-a-casa-do-mestre/?gclid=CjwKCAjws--ZBhAXEiwAv-RNLxGGO2HiHYwypY8Acrwgoq_lUtdP9UFAy2Iaek4ybVcqgyNOjWy0xoC3ccQAvD_BwE Acesso em: 04 out. 2022.

____. **A transformação do silêncio em linguagem e ação**. Geledes. 1977. Disponível em https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/?gclid=Cj0KCQjw1vSZBhDuARIsAKZlijR4DCImq8BFYq85kuL90rTG39AyU-8oziQbpwc3XRS2nGvu-nEzhhYaAqDhEALw_wcB Acesso em 05 de outubro de 2022.

LETRUX. **Audiolivro: Tudo que já nadei (Ressaca, quebra-mar e marolinhas)**. 2021. Disponível em: Spotify e <https://www.youtube.com/watch?v=2POMY-cIAtI>. Acesso em: 04 out. 2022.

LOURENÇO, Kleber. **As vozes que geram a forma no teatro negro feminista da Capulanas Cia**. de Artes Negra. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 7, n. 2, p. 196– 220, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/70393>. Acesso em: 1 nov. 2022.

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

MARIANO, Silvana Aparecida. **O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 483-505, Dec. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300002>. Acesso em: 01 nov. 2022.

MARTINS, Adriana Lobo. **Dramaturgia "de Marias": invisibilidades, resistências e feminismos na dramaturgia das mulheres e a nova geração, em três produções paulistanas**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, São Paulo: Unesp, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **O Feminino corpo da negrura**. Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v. 4, p. 111-121, Out. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17706/14494>. Acesso em: 29 set. 2022.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança** (2 vols.). Tese (Doutoramento em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 2008.

MENDES, Cleise Furtado (org.). **Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras**. Salvador: EDUFBA, 2011.

MENDES, G. Miriam. **A personagem negra no teatro brasileiro (1838-1888)**. São Paulo: Ática, 1982.

MELLO, Evelyn. **Literatura, feminismo e ditadura: possíveis caminhos da crítica literária para uma leitura de obras escritas por mulheres no período do regime militar brasileiro**. Itinerários - Revista de Literatura. N. 50. 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/13324> . Acesso em: 01 out. 2021.

JAOA, Mello. **Corpos dissidentes em cena: notas sobre teatro LGBTQIAP+ engajado**. São Paulo, 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

MERLINO, Tatiana, OJEDA, Igor (orgs.). **Direito à memória e verdade: Luta, substantivo feminino**. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010

MIRANDA, Cassia Ferreira. **A repressão e seu impacto em dramaturgias femininas: Análise dos processos de censura de obras de Consuelo de Castro e Leilah Assumpção**. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação, Florianópolis: UDESC, 2019.

MOREIRA, Núbia Regina. **O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Unicamp, Campinas, 2006.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política, Arena Oficina e Opinião**. São Paulo: Annablume, 2016.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo, Edições Aurora, 2016.

NUDD, Donna Marie. **Feminists as Invisible Dramaturgs. A Case Study of Terry Galloway's Lardo Weeping. Liminalities.** Disponível em: <http://liminalities.net/2-2/lardo.htm> . Acesso em: 29 set. 2022.

OLIVEIRA, Lorena de. **Ditadura militar no Brasil: a linguagem de direitos humanos e o protagonismo marginal das mulheres.** Revista Direito e Sexualidade, Salvador, v. 2, n. 2, p.147-164, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revdirsex/article/view/44927/25704>. Acesso em: 01 nov. 2022.

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

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **História, teatro e política.** São Paulo: Boitempo, 2012.

PATRIOTA, Rosangela. **A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos.** Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/6qCxyMtxXzs7ttS39qyfv/#> . Acesso em: 07 mar. 2024.

PERROT, Michelle. **Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência.** *Cadernos Pagu*, n. 4, p. 9-28, 1995. Disponível em: [https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1995\(4\)/Perrot.pdf](https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1995(4)/Perrot.pdf). Acesso em: 29 set. 2022.

QUADROS, Denis Moura de. **Dramaturgia negrofeminina brasileira: notas introdutórias de uma textualidade dramática enegrecida.** *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 81–94, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8659037>. Acesso em: 1 nov. 2022.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história.** PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Disponível em: http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf. Acesso em: 29 set. 2022.

_____. **A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade.** Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

_____. MURGEL, Ana. (Org.). **Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte.** São Paulo: Intermeios, 2013.

RAMOS, Cesar Augusto. **Aristóteles e o sentido político da comunidade ante o liberalismo.** 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/kr/a/XjTrB66wvsrMgSD8RN4kXVD/?lang=pt>. Acesso em: 04 out. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa, KKYM, 2014.

REINELT, Janelle. **Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama**. *Theatre Journal*, 38 (1986): 154-163. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3208116>. Acesso em: 29 de setembro de 2022.

_____. Caryl Churchill. **Socialist Feminism and Brechtian Dramaturgy**. In: *After Brecht: British Epic Theatre*. London: Cambridge University Press, 2000a. _____. Caryl Churchill and the politics of style. In: ASTON, Elaine Aston; REINELT, Janelle (Eds.). *Modern British women playwrights*. London: Cambridge Un. Press, 2000.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Meios de Comunicação de Massa: Uma Arma do Governo Militar Brasileiro**. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. 2008. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2008/14188.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2023.

RIBEIRO, Patricia Borin. **Nem semi e nem direta: a ineficácia da democracia brasileira**. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

_____. **Um azul nos bueiros de São Paulo** (no prelo). 2022.

ROBSBAWM, Eric J. **Sobre história**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RODRIGUES, Marise. **Ressonâncias & Memórias: Maria Jacintha, dramaturga brasileira do século XX – história de uma pesquisa**. Niterói: 2006. 438 f. Tese (Doutorado em Letras, área de Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De Quem É Esse Corpo? – Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo - Cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero**. Editora Unesp, 2017.

_____. **As contradições sobre a posição das mulheres em encenações de 'A Vida de Galileu': jeitos de fazer gênero com Brecht no Brasil**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's World Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499483809_ARQUIVO_Texto_completo_LuciaRomano.pdf. Acesso em: 29 set. 2022.

_____. **Não adianta conter a onda: a necessidade de Brecht e Stanislavski no hibridismo das formas teatrais épicas da cena brasileira** (no prelo). *Stanislavski Studies. Practice, Legacy, and Contemporary Theater*. Volume 8, 2020. No prelo. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20567790.2020.1806432>. Acesso: 07 mar. 2024.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUSE, Josefa. **Mais e mais perto de nós: Imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro dos anos 1940 a 2008, no contexto da experiência cênica e do ativismo das mulheres negras segundo Sortilégio I, Sortilégio III e Sete Ventos.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo: Unesp, 2019.

SANT'ANNA, Mônica. **A escrita feminina e suas implicações: a recorrência do corpo como signo de identidade.** REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória, a. 2, n. 2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3437> . Acesso em: 29 set. 2022.

SARDENBERG, Cecília M. B. **História e Memória do Feminismo Acadêmico no Brasil: O Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher- NEIM/UFBA (1983-2020).** *Revista Feminismos*, [S. l.], v. 8, n. 3, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/42032>. Acesso em: 1 nov. 2022.

SARLO, Beatriz, **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** Trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas.** Trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto: Campo das letras, 2002.

SILVA, Marilda de Santanna. **Ancestralidade e feminismo negro nas performances de Juedji Luna e Larissa Luz: portadoras das vozes política.** *Revista Feminismos*, [S. l.], v. 9, n.1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/43364>. Acesso em: 1 nov. 2022.

SOUTO-MAIOR. Valéria Andrade. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX.** Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

_____. **A intuição feminista do Agitprop no teatro brasileiro em fins do século XIX.** *Estudos Feministas*, v. 5, no. 2, 1997, p. 275-289. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43904548>. Acesso em: 29 set. 2022.

SOUZA, Débora. **Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico.** Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador: UFBA, 2019.

_____. *Aprender a nada-r e Anatomia das feras*, de Nivalda Costa : processo de construção dos textos e edição, Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

SOUZA, Julianna Rosa de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral.** São Paulo: Hucitec, 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte. Editora UFMG, 2014.

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad.: Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **A construção da memória e da verdade numa perspectiva de gênero**. Revista Direito GV. Disponível em: [https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/bafykbzaceabttzxp3u2slqrod24g6z3a7nqs26plg7hymi4xw3zyhvsllkrhck?filename=%28Theatre and performance practices.%29 Cathy Turner and Synne K. Behrntd. - Dramaturgy and performance-Palgrave Macmillan %282008.%29.pdf](https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/bafykbzaceabttzxp3u2slqrod24g6z3a7nqs26plg7hymi4xw3zyhvsllkrhck?filename=%28Theatre%20and%20performance%20practices.%29%20Cathy%20Turner%20and%20Synne%20K.%20Behrntd.%20-%20Dramaturgy%20and%20performance-Palgrave%20Macmillan%202008.%29.pdf) . Acesso em: 29 set. 2022.

TONETO, Maria Bernardete. **Estética e resistência em rede e em cena do Teatro das Oprimidas**. Extraprensa, São Paulo, v. 15, n. esp, p. 98 – 118, mai. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/download/194411/182552/558030>. Acesso em: 29 set. 2022.

TURNER, Cathy; BEHRNDT, Skinny K. **Dramaturgy and Performance**. USA: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. Disponível em: [https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/bafykbzaceabttzxp3u2slqrod24g6z3a7nqs26plg7hymi4xw3zyhvsllkrhck?filename=%28Theatre and performance practices.%29 Cathy Turner and Synne K. Behrntd. - Dramaturgy and performance-Palgrave Macmillan %282008.%29.pdf](https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/bafykbzaceabttzxp3u2slqrod24g6z3a7nqs26plg7hymi4xw3zyhvsllkrhck?filename=%28Theatre%20and%20performance%20practices.%29%20Cathy%20Turner%20and%20Synne%20K.%20Behrntd.%20-%20Dramaturgy%20and%20performance-Palgrave%20Macmillan%202008.%29.pdf) . Acesso em: 29 set. 2022.

WEY, Beatriz. **Teatro e teoria política: análise preliminar sobre a relação entre paradigmas e artes cênicas**. Revista Tendências: Caderno de Ciências Sociais. nº 7, p.179-200, 2013. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/230133415.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2022.

WOITOWICZ, Karina Janz e PEDRO, Joana Maria. **O movimento feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo**. Dossiê gênero, feminismo e ditaduras, n. 21, 2º semestre, 2009. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/3574/2833>. Acesso em: 07 mar. 2024.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. 2019. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&P, 2019.

VIANA, Maria Fernanda Valeriano Benevides. **“Artivismo” e Performances em marcha: análise antropológica da Marcha das Vadias de Recife**. 2019. *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 7, no. 4, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.23899/relacult.v7i4.2193>. Acesso em: 04 out. 2022.

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

ANEXO - DRAMATURGIA DE UM AZUL NOS BUEIROS DE SÃO PAULO

Um azul nos bueiros de São Paulo

Patricia Borin

O quando se tornou espaço

O então o método

Dramaturga

Mulher do bueiro

A peça se passa em diversos espaços que, naquela noite, ocupam um teatro. Em um dos lados do teatro está uma plateia vazia, com alguns panos brancos remetendo a móveis de mudança, e com uma faixa zebreada, que impede que o público sente ali. Do outro lado está o palco, vazio, com a cortina fechada, e alguns aparelhos de som. O público está nas laterais, no espaço que separa palco e plateia vazia, como se estivesse em um local de passagem. Após a entrada total do público, *black out*.

ATO I

Prólogo

Na face oculta da Lua

A Dramaturga está sentada na plateia do teatro que está isolada. Ela escreve em um pequeno caderno que traz consigo durante toda peça. O teatro está escuro, em black out. O público apenas ouve a voz sua voz.

Uma calçada. Entre a Rua Teodoro Baima e a Rego Freitas. Eu não pensava nisso, eu não sabia que isso iria acontecer, entre o fato e o ante fato só havia o pensamento constante e incisivo de não me atrasar. É que uma semana antes, eu me encontrei com o mar. Alimentada pelo feroz ir e vir das ondas. Com o registro recente de um olhar, eu estava preparada pra aquele encontro. Um dos meus brincos cai, num bueiro que se localiza entre a Rua Teodoro Baima e a Rego de Freitas.

Vocês vieram... Nestes tempos, neste lugar, nesta cidade, neste país... As coisas não andam fáceis Mas vocês vieram, mesmo assim vocês vieram... Meu nome é Patricia e fui eu que escrevi esta história.

A luz acende. A Dramaturga avista o público e o musicista. Ela se levanta, toma a centralidade do palco e interpreta aquela pequena história que ela escreveu.

Uma calçada. Entre a Rua Teodoro Baima e a Rego Freitas. Eu não pensava nisso, eu não sabia que isso ia acontecer, mas entre o fato e o ante fato só havia o pensamento incisivo e constante de não me atrasar...

Ouve-se um som de relógio.

Boa noite e muito obrigada pela presença de vocês.

Este texto aqui foi escrito por mim, há nove anos, quando eu me encontrei com uma mulher que vive num bueiro que fica localizado entre a Rua Teodoro Baima e a Rego de Freitas. Vocês vieram! Mas, por quê? Nestes tempos, vir ao teatro, é um ato de resistência! Não?!

Eu tenho pensado muito sobre os tempos... Porque o tempo, ele não existe. Não é?

Ouve-se o tempo marcado de um relógio, o corpo da atriz é afetado por ele.

O tempo, este tempo... ele não existe! Por exemplo...

A atriz retira um grande livro do bueiro.

Este livro, ele é gigante e pesado, sabe quanto tempo tem dentro dele? Mais de quinhentos anos. São mais de mil e quinhentas histórias de mais de setecentas dramaturgas.

O som do relógio que soa aumenta, deixando a atriz mais agitada com aqueles quinhentos anos de história.

Mas eu não tenho todo esse tempo!

O som de relógio para. Ela busca no bueiro mais livros, e encontra um livro menor.

Aqui!

Pega o livro de Renata Pallottini e interpreta um trecho da peça “Enquanto se vai Morrer”.

“Beccaria (serenamente) – Eu abandonei luta mas escrevi um livro que hoje você lê e discute, um livro onde eu denunciava a desumanidade das torturas e o arbítrio dos julgamentos! Eu mostrei ao mundo que o homem era mais que um animal, e que não devia ser tratado como estava sendo, como o último dos animais! Que um criminoso, ainda que seja um criminoso, sofre, e não deve ser supliciado! Que a pena imposta ao criminoso não deve ser uma vingança da sociedade! (...) Eu provei que a dor não é um bom meio de se descobrir a verdade! E que o homem é feito de carne, de carne e ossos e sangue, e que ele é frágil, e precioso”.

Esta fala é do personagem Beccaria, da peça “Enquanto se vai Morrer”, de Renata Pallottini. Beccaria, foi um homem que realmente existiu e que em 1764 denunciava a desumanidade das penas. Pallottini, que antes de ser dramaturga, foi estudante de direito, denunciou nessa sua peça, escrita em 1972, a crueldade daqueles tempos. Seu texto foi proibido pela censura federal e só foi encenado em 2002, nas escadarias da Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

Entra o áudio de Renata Pallottini:

“Eu não atentava nada eu talvez tenha querido atentar, mas eu não acredito que a gente consiga efetivamente derrubar um governo injusto com palavras no teatro. Eu fiz uma peça sobre a minha vida na faculdade de direito, sobre o que nós sonhávamos naquele tempo que era a liberdade, que era o crescimento do Brasil, que era a defesa do pensamento individual,

confrontada e colocada lado a lado com as preocupações sociais. Eu coloquei isso, falei sobre a injustiça e a e a iniquidade da tortura que era praticada naqueles dias, todos os dias, e nós sabemos, em todas as delegacias do Brasil, então a peça tinha muito a ver com a com a exposição da crueldade da desumanidade da tortura né? E eu acho que quando se falou em tortura ele disseram: -Opa! E enfiaram a carapuça”. (Áudio Renata Pallottini – Programa Provocações TV Cultura – Minutagem: 12:33)

O tempo flui e reflui numa linha que não obedece, aparentemente, a nenhuma lógica... temporal, mas a uma atração de imagens, própria da linguagem poética... Pallottini, morreu em julho de 2021, mas a sua voz ainda ecoa...

A dramaturga ascende uma vela sobre o livro.

Esta anarquia, precisa acabar?

A dramaturga pega outro livro do bueiro e lê.

“Esta anarquia precisa acabar. A juventude está sendo contaminada por ideias exóticas que acabarão conduzindo o país ao comunismo. À escravidão. Senhores pais: impeçam seus filhos de participar destes movimentos estudantis: proíbam seus filhos de engrossarem estes movimentos de tomada das escolas. Ou então, eles terão o que merecem (exalta-se) Dentro de três dias a polícia... invadirá esta... (procura a palavra) Pocilga de agitadores...

Esta fala é do personagem “rádio” da peça “A prova de fogo”, de Consuelo de Castro. Escrita em 1968, em pleno período do movimento estudantil, que precedeu a edição do Ato Institucional nº 5. Foi proibida desde a escrita e montada clandestinamente por estudantes de todo o país ao longo de mais de vinte anos. Sobre estas encenações e ao público que enfrentou a repressão policial, disse Consuelo de Castro: “Aplauso algum foi mais sonoro”.

Ela morreu em 2016. Mas sua voz ainda ecoa...

Eu, Patricia, uma jovem dramaturga, em pleno estado “democrático de direito” escrevi esta história:

Uma calçada. Entre a Rua Teodoro Baima e a Rego de Freitas... Eu não pensava nisso (aponta para a ditadura), eu não sabia que isso iria acontecer, mas entre o fato e o ante fato só havia o pensamento incisivo e constante de não me atrasar. É que uma semana antes, eu me encontrei

com o mar. Alimentada por aquele feroz ir e vir das ondas. Com o registro recente de um olhar, eu estava preparada para aquele encontro. Um dos meus brincos cai, num bueiro que se localiza entre a Rua Teodoro Baima e a Rego de Freitas.

Este texto aqui foi escrito por mim, há nove anos, quando eu me encontrei com uma mulher que vive num bueiro que fica localizado entre a Rua Teodoro Baima e a Rego Freitas. Vocês vieram! Mas, por quê? Nestes tempos, vir ao teatro, é um ato de resistência! Não?! Eu tenho pensado muito sobre o tempo, porque o tempo, o tempo ele não existe... Eu já falei isso... É que eu tenho me repetido, me repetido, me repetido...

Uma calçada. Entre a Rua Teodoro Baima e a Rego de Freitas... Eu não pensava nisso (aponta para a ditadura), eu não sabia que isso iria acontecer, mas entre o fato e o ante fato só havia o pensamento incisivo e constante de não me atrasar.

Vocês já decoraram, né? A verdade é que eu tô escrevendo esta história há nove anos e ela só tem um parágrafo... Um único parágrafo! Por isso, gostaria de agradecer a presença de todes e dizer que a nossa história acabou... Obrigada! *A dramaturga cumprimenta, como se tivesse sento aplaudida. Vai embora. E violinista também. Em seguida volta correndo.* Não acabou não, né? Vocês sabiam... Foi uma pequena brincadeira, de teatro! É que eu achei que tivesse acabado ali, mas a história não começou e nem terminou ali. A história continua... e às vezes se repete, infelizmente... Por isso, é preciso lembrar!

A autora desse livro diz que falar sobre as dramaturgas ocultas da história oficial, é como viajar pelo lado escuro da lua, a face que ninguém pode ver. É uma metáfora que a Maria Cristina de Souza usou pra dizer que a história da mulher foi sempre contada a partir do olhar de um homem. Ela diz que precisamos desvendar o lado obscuro da mulher a partir do ponto-de-vista feminino.

A Dramaturga faz o movimento da lua sendo iluminada em uma de suas faces apenas pelo sol, com uma maçã e uma lanterna. Ela morde a maçã olhando para o público.

A lua, ela está um pouco distante... ainda mais a sua face oculta, que está do outro lado, e a gente não pode ver. Mas quando eu perdi aquele brinco, naquele exato instante, eu me perguntei o que estaria oculto nos bueiros desta cidade...

Espaço: Nos fundos de uma casa urbana

Dramaturga

Como disse Pallottini, na dramaturgia o tempo pode fluir e refluir numa linha que não obedece a nenhuma lógica temporal, mas a uma atração de imagens, própria da linguagem poética... como a memória... isso pode nos ajuda a ter uma visão do todo... como com a história! Este foi o Espaço na Face Oculta da Lua. Agora nós vamos para o Espaço Nos fundos de uma casa urbana.

A Dramaturga caminha entre as arquibancadas. Então ela conta uma memória de infância. Ouve-se as ondas da memória...

Quando eu era pequena eu, me perguntavam o que eu queria ser quando crescer, eu dizia que seria sereia. Iam costurar uma calda nas minhas pernas, eu me despediria de todes e mergulharia no mar, passaria a viver no azul das verdes águas claras. Quando eu era pequena me perguntavam o que eu queria ser quando crescer, eu falava que ia ser uma sereia. Iam costurar uma bela calda nas minhas pernas, eu me despediria de todes e mergulharia no mar, passaria a viver no azul das verdes águas claras. Quando eu era pequena me perguntavam: o que você vai ser quando crescer? Sereia! Uma bela calda e a despedida pra viver no azul das verdes águas claras. Quando eu era pequena, sereia! Sereia! Sereia! Sereia! Minha calda, me despedia de todos: tchau, tchauzinho.... E finalmente viver só no azul, profundo, no belo azul, das mais verdes águas claras... Quando era pequena, pequenininha, pequena, bonitinha! Sereia? Sim, óbvio! Sereia? Tchau! E finalmente o azul das verdes águas claras. Os meus pais não me levaram pro mar. Eu tirei a roupa e me atirei.

A Dramaturga esta sobre uma cadeira, e com o movimentos das mãos conta a história de uma menina, como se escrevesse no ar.

Uma Menina brinca num rio sujo que corre nos fundos da sua casa.

Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, estou aqui sozinha, e ninguém vai me pegar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, fugir daquela louça é melhor do que lavar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, não ligo pro meu pai, ele nem existe lá-lá-lá. Esquindo-lê-lê, esquindo-lálá, Pedro Henrique é um idiota, se eu puder vou te matar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, tô com fome, sete horas, vou pular pra me matar.

Uma pedra solta da beira do rio, a menina se desequilibra e quase cai. Ela se assusta e começa a gritar com o rio como se falasse com alguém.

Você é fedida! Horrrosa! Você é um rio e nem pra isso serve! Nem pra refletir você serve, nem pra nadar você serve, nem pra beber, pra cozinhar, pra nada! Você é o nada do nada!

Ouve-se a voz da mãe da menina chamando pra lavar a louça. Ela não responde. A mãe vem, pega a menina e começa a levá-la em direção à casa.

Ai, ai, ai mãe, ai não, na orelha não, tá doendo!

Então a mãe lhe dá mais um tapa na bunda e continua a gritar.

Cala a boca e lava aquela louça! Eu trabalho o dia inteiro pra chegar e a cozinha tá daquele jeito? Você não serve pra nada mesmo! Olha, menina, da próxima vez que eu te pegar sonhando com a morte da bezerra, eu vou te quebrar toda, você tá ouvindo? Você que não me espere fazer isso!

A menina, então, volta pra a pia, de onde não deveria ter saído, sobe em uma cadeira que ali já estava posta e com lágrimas nos olhos, o nariz um pouco escorrido, canta com a voz embargada.

Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, a água vem do rio, dos olhos e do mar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, a água aqui é suja, e ninguém quer mergulhar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, escorre da torneira e deságua ali no mar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, seus olhos eram lindos, mas não pude mergulhar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, vou crescer e correr, vou morar ali no mar. Esquindo-lê-lê, esquindo-lá-lá, que voz tão bela, linda, quem será? quem será?

A menina olha pela janela que está em cima da pia e que dá pros fundos da sua casa. Ela vê uma bela mulher, toda de azul, se lavando naquele rio de águas sujas. Ela pensa se seria aquela mulher a dona da voz que ela ouviu, enquanto brincava no rio.

A atriz pega um tecido azul, que está no meio das cadeiras, um pouco sujo, e coloca em sua calça, carrega ele por toda a peça.

Socorro! Dizia o personagem Poeta, da peça “Aprender a Nada-r” de Nivalda Costa. Ninguém te ouvirá no país do indivíduo, respondia uma voz em off. Desmanchastes meu sonho, retrucava

o Poeta. E, então, concluía a voz: Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos. Poeta! Fecha a porta dos teus mares.

Encerra o som de mar, das ondas da memória.

“Aprender a Nada-r” foi o primeiro texto censurado de Nivalda Costa. Ela teve mais cinco de seus textos censurados pela ditadura. Algumas peças impedidas de apresentar. Além de dramaturga, Costa ela militante do Movimento Negro Unificado. Engajada na política em Salvador. Nivalda Costa morreu em 2016, mas a sua voz ainda ecoa...

Antes de começar a escrever esta história *aponta para o local onde costuma encenar o parágrafo do encontro com a entidade e que se repete* eu nunca tinha ouvido falar dela.

Como eu disse, eu escrevi esta história há nove anos, quando me encontrei com uma mulher que vivia num bueiro aqui da região. Ela morava exatamente entre a Rua Rego de Freitas e a Teodoro Baima. Em frente a um banco, e a igreja da Consolação, que fica do outro lado da rua. Eu estava caminhando, um pouco apressada, que nem todo mundo nessa cidade e, de repente, um dos meus brincos caiu num bueiro. Eu parei, abaixei e peguei o brinco. E foi aí, neste instante que a gente se encontrou. Desse encontro, é que surgiu esta história. *A dramaturga dança a coreografia do refrão, se falar, desta vez.*

Uma calçada. Entre a Rua Teodoro Baima e a Rego de Freitas. Eu não pensava nisso, eu não sabia que isso iria acontecer, entre o fato e o ante fato só havia o pensamento incisivo e constante de não me atrasar. Mas uma semana antes, eu me encontrei com o mar. Alimentada por aquele feroz ir e vir das ondas. Com o registro recente de um olhar, eu estava preparada para aquele encontro. Um dos meus brincos cai, em um bueiro que se localiza entre a Rua Teodoro Baima e a Rego de Freitas.

A ação é interrompida por uma sirene da Música: Mamãe Coragem, Gal Costa. A Dramaturga pega uma faca do bueiro e faz uma dança, com movimentos de luta e guerrilha. O primeiro trecho da dança é entrecortada por um vídeo de Dulce Muniz.

“Entre tantas mortes, tantas torturas, tanto sofrimento, eu me lembro da Heleny. Heleny Guariba, que foi minha professora, é nome da minha filha, é nome do nosso pequeno teatro.

Heleny era pequenininha, baixinha, assim muito francesinha, com o cabelinho a la garçone, como se falava antigamente, e ela era uma requintada intelectual, tinha um QI de uns quatrocentos, mais ou menos. E era um talento. E ela morreu na mão de um burucutu. Ela morreu na mão de um pouco mais que um macaco. E como ela tinha feito um aborto. No mês que ela foi presa ela tinha feito um aborto. E ela foi presa naquele esquema terrível. E ela foi levada pra casa da morte, lá em Petrópolis. E ela foi, claro, Inês Etiene Romeu que também foi muito torturada e sobreviveu e depois conta tudo. É graças a Inês Etiene Romeu que a gente sabe da existência da casa da morte. A Inês com seu protetor de cérebro conseguiu guardar telefone, guardar a geografia, e ela que conta onde estavam as coisas. Ela conta. Contou pra mim, na minha casa, pessoalmente, aqui. Ela escutou a Heleny ser morta. A Heleny e o Paulo Celestino, que é o advogada que estava com ela, da ALN. Os dois foram presos juntos. E ela conta. Então eu fiquei imaginando. As coisas todas que ela sofreu. E mais ainda, ela não tinha a mínima condição de receber nenhum tipo de, qualquer que fosse física, porque ela tinha acabado de fazer um aborto. O útero dela estava aberto”. (Vídeo Dulce Muniz, gravado por Carol Melgaço e Patricia Borin)

Volta mais um trecho da coreografia da dança e, então a dramatrgrga pega uma faca no bueiro e vai para o outro lado do palco. Senta no chão e começa a escrever a história de uma mulher que morreu num rio e renasceu em seguida.

Eu mergulhei em um rio escuro, nos fundos de uma casa. Não era o mar. Era um rio escuro e represado. Espaço: Nos fundos de uma casa urbana. Eu mergulhei e não voltei mais. Depois de alguns minutos de ausência eu pude me ver. Podia sentir a morte em meu corpo. Eu vi as pessoas me procurando. Não tão desesperadas como eu gostaria. Elas me procuravam com certa calma, uma calma que não poderia se esperar de pessoas que temiam a morte de alguém que tinha mergulhado em um rio extremamente poluído. Mas eu era só mais uma que se perdia naquele rio escuro, nos fundos de uma casa, urbana.

Mais uma? Onde está a menina? Onde elas estão?

Entra o vídeo da Amelinha Telles.

“E aí eu falei que fui estuprada. Ai o companheiro falou: não, não fala isso. Você não fala isso, porque pega mal. Você já vai ter muita tarefa pra denunciar, você tem que denunciar o

assassinato da Anieli, que eu era testemunha. Das torturas que o Cesar sofreu, que ficou em estado de coma. Do sequestro dos meus filhos, né? Da tortura da Crimeia grávida, com oito meses. Então não fala de estupro não. Porque isso pega mal, eles vão achar... tudo que você falar, as pessoas ainda podem acreditar, se você falar que foi estuprada também, ninguém vai acreditar em mais nada do que você falar, vai desacreditar. E e não tiro totalmente a razão dele não, que era assim mesmo. Se hoje é assim, imagina há cinquenta anos atrás. A sociedade não... Se você falar que foi estuprada, você é vagabunda, que é o que eles falam, você é vadia, vagabunda, puta, você é sem vergonha, você provocou, então tudo o que você denuncia, contra eles, todo mundo acredita, quando você fala que foi estupro, então isso tudo que ela falou... até que ela foi estuprada, imagina, que ela viu um homem morrendo ela viu, mas se ela foi estuprada, vai ver que não viu homem morrendo nada. Enfim. O descrédito é muito grande. A palavra da mulher, em relação ao estupro, é muito desconsiderada. Você vê até hoje tem estuprador aí que passa por inocente". (Vídeo Amelinha Telles, gravado por Carol Melgaço e Patricia Borin)

Dramaturga

Me perdi um pouco de mim observando a frieza com que a minha morte era tratada. Quando percebi, eu tinha voltado. Era outra já. Mas era eu. Tinha outro nome. Mas era eu. Com aparência de quase morte, mas eu. As marcas dos esgotos que desaguavam naquele rio não desapareceram de mim. E eu me vi, Sonora, esse era o meu novo nome. Ela, eu, cantávamos a canção da ressurreição de uma mulher que não morreu com a morte. Ela renasceu na canção, porque reinventamos a vida. Podem queimar os nossos corpos da história, mas a nossa voz renasce. O nosso nome renasce. A sua energia viva não se mata, nem com tiro, nem com facada, nem com estrangulamento. E no meio de qualquer tempestade, podem ouvir o nosso grito e se assombrar com a nossa imagem, queimando. Porque se escolhem como a gente deve morrer, a gente reinventa a vida.

A música Pequena Memória pra um tempo sem memória, interpretada por Elza Soares inicia, enquanto a Dramaturga mergulha naquelas cadeiras cobertas por panos brancos e busca uma memória perdida, ocultada ou escondida. Essa procura vira uma dança, como as ondas de um mar revolto. Ao fundo ouve-se o mar e o violino. Ao fim da cena, a Dramaturga encontra um tecido com imagens de mulheres presas e torturadas, carrega elas até o palco, onde abre a cortina e revela um cenário que lembra um escritório dos anos 70, com uma mesa ao centro, arquivos de ferro nas loterias, pastas de papelão em uma estante com artigos antigos e velas.

Ao fundo, há cartazes de peças censuradas. A dramaturga então toma a centralidade do corredor/arena e senta com o pano das mulheres mortas e censuradas sobre suas costas.

Ela está sentada na sala de espera, de um prédio alto, do centro da cidade de São Paulo Tic e TAC tic e TAC Ela está sentada. Espaço - Na antessala do Tribunal de Justiça de São Paulo. De repente senti um frio aterrador, surgindo das pontas dos meus dedos e subindo para os braços, nuca, coro cabeludo... Tic e TAC tic e TAC. Ao tocar minha mente, consciente, pensei se estaria morta, se poderia estar morta... a luz, azul, que me iluminava por dentro também ajudou na indicação deste estado. A morte parece azul, com cinza e talvez um pouco de amarelo, pela falta de reconhecimento. Ela está sentada, espera ansiosamente. Seus pés movem-se indicando a pressa. A troca de revistas, a falta de foco, apontam a sua pressa, Tic e TAC tic e TAC. Olhei pela janela e pensei que olhos podem olhar de diversas formas, os mesmos olhos. Pressa de que? Ela se levanta com dificuldade. Enche o copo com dois dedos de água, morde o beiral do copo e toma o líquido olhando a cidade pela janela. Ainda é por volta do meio-dia. Não tem ninguém na sala. Não tem ninguém na sala? Cadê elas? Aonde foram todas elas? (pausa) Mortas não são poetisas ou seria a poesia um estado prévio de reconhecimento da morte?

Entra o vídeo da Regina Santos.

“Eu acho que é uma questão de justiça... isso não vai acontecer”.

(Vídeo de Regina Santos gravado por Thiago Mendonça e Patricia Borin)

Espaço: Dentro do Bueiro

A Dramaturga deixa o pano das mulheres no palco, no cenário do escritório dos anos 70 e vai para o pequeno palco onde realiza o parágrafo do encontro com a mulher do bueiro e onde é apontado como o bueiro.

Uma calçada, entre a rua teodoro baima e a rego freitas, eu não pensava nisso, eu não sabia que isso ia acontecer. Mas entre o fato e o ante fato, só havia o pensamento constante e incisivo de não me atrasar. É que uma semana antes, eu me encontrei com o mar, alimentada pelo feroz ir e vir das ondas, com o registro recente de um olhar, eu estava preparada pra aquele encontro...

A Dramaturga abaixa, pega o brinco e narra para o público, como foi este encontro.

Este brinco foi o grande responsável por eu encontrar aquela mulher. Na hora que ele caiu eu fui diretamente transportada pra uma memória de infância, de quando uma vez eu perdi o meu brinco no mar e a minha mãe me acalmou dizendo que tinha sido a mãe do mar quem tinha pedido o meu brinco. Aquela semana eu tinha ido na praia... Então, naquele momento eu pensei: Quem pedi o meu brinco naquele bueiro. Bom, quando vi, já estava dentro do bueiro! Quando vi, eu já estava lá dentro.

A dramaturga continua a escrever a história da mulher do bueiro.

Tinha uma mesa como essa, as paredes eram douradas, tinha uma janela ao fundo, a toalha também era dourada, tinham vários pratos, frutas e uma bela torta de amora! Eu corri, sentei e comecei a comer aquela torta. Parecia que eu tinha esquecido de tudo. Quando percebi, tinha uma mulher na minha frente. Também sentada na mesa. Ela tinha um olhar misterioso... Parecia que eu conhecia ela de algum lugar. Daí eu perguntei pra ela:

Dramaturga - Eu posso comer esta torta?

A dramaturga encena também a mulher do bueiro.

Mulher do Bueiro - Me passa a faca, por favor.

Dramaturga - Ah... Sim. Você gosta de amora?

Mulher do Bueiro - É só o que eu como...

Dramaturga - Eu também gosto muito! Eu queria passar o resto da vida só comendo amora, suco de amora, torta de amora.... Essa torta está maravilhosa!

Mulher do Bueiro - Coma, desfrute.

Dramaturga – Você parece alguém, mas eu não lembro quem...

Mulher do bueiro - Quantos anos você tem?

Dramaturga - Eu? Quantos anos? Eu não sei... Eu esqueci.

Gente, tá um pouco difícil fazer essa cena sozinha. Será que alguém poderia me ajudar?

A dramaturga pega alguém do público pra fazer a mulher do bueiro, coloca um lenço na pessoa e elas encenam.

Muito obrigada. Eu vou pegar um texto aqui, que eu escrevi este diálogo quando eu cheguei em casa e ele está na mesa da dramaturga. Vamos lá.

Dramaturga - Eu posso comer esta torta?

Mulher do Bueiro - Me passa a faca, por favor.

Dramaturga - Ah... Sim. Você gosta de amora?

Mulher do Bueiro - É só o que eu como...

Dramaturga - Eu também gosto muito! Eu queria passar o resto da vida só comendo amora, suco de amora, torta de amora.... Essa torta está maravilhosa!

Mulher do Bueiro - Coma, desfrute.

Dramaturga – Você parece alguém, mas eu não lembro quem...

Mulher do bueiro - Quantos anos você tem?

Dramaturga - Eu? Quantos anos? Eu não sei... Eu esqueci.

Dramaturga - Que lugar é esse? Onde a gente está?

Mulher do Bueiro - Sente-se, é mais confortável.

Dramaturga - Você sabe o que está acontecendo? Não tem saída... Onde estão as portas?

Mulher do Bueiro - Você não consegue ver.

Dramaturga - O que?

Mulher do Bueiro - Senta, menina. Você é capaz de olhar além do seu prato.

Dramaturga - Como?

Mulher do Bueiro - Olha pra mesa, você acha esse jantar um jantar comum?

Dramaturga

Só um minuto. Nessa hora a mesa, os pratos, as frutas, tudo voava em volta da vela. Que nem aquele quadro da Remédios Varo “La Naturaleza Muerta Ressucitando”. Sabem? Tem um aqui,

vou mostrar. Agora eu vou precisar de mais duas pessoas pra vocês entenderem exatamente como foi isso. Alguém mais pode me ajudar?

A Dramaturga chama mais duas pessoas do público.

Segura esta vela aqui, por favor. E você segure este pires e esta maçã. Agora você podem voar em volta da vela. Ótimo! Podemos continuar.

Dramaturga - Eu não tinha visto...

Mulher do Bueiro - Já estava aí.

Dramaturga - Eu posso tocar?

Mulher do Bueiro - Não! Cuidado. Você não deve comer o que estiver voando ou em movimento.

Dramaturga - Essa vela, ela brilha muito.

Mulher do Bueiro - Não olhe direto pra chama.

Dramaturga - Que horas são?

Mulher do Bueiro - Isso importa?

Dramaturga - Eu acho que eu preciso voltar... pra casa...

Mulher do Bueiro - Talvez você tenha que...

Dramaturga - Que barulho é esse?

Só um minutinho, de novo. *Todo mundo para.* Nessa hora tinha um barulho muito alto do universo explodindo. Mafê, pode fazer pra gente? *E musicista faz o som do violino em volta da mesa.*

Dramaturga - Que barulho é esse?

Mulher do Bueiro - ...você vai ter que observar que...

Dramaturga - Que barulho é esse?

Mulher do Bueiro - Preste atenção, menina! Esqueça sua casa, esqueça seu prato. Olhe a mesa, olhe em volta. Veja o movimento das coisas. A elipse da vida.

Dramaturga - Eu não consigo ouvir você com esse barulho!

Mulher do Bueiro - Olhe pra vela!

Dramaturga - Sim. Mas o que está acontecendo? O que é esse barulho?

Mulher do Bueiro - É a transição, demônio!

Dramaturga - Ai, ai, ai ... Minha cabeça. Não consigo enxergar. Minha cabeça está explodindo!

Mulher do Bueiro - Se você quiser continuar ouvindo minha voz aperte seus lábios com força e não emita mais sons.

Dramaturga - Tá bom, tá bom. Não desaparece, por favor. Eu preciso conseguir sair daqui.

Mulher do Bueiro - Parou? Parou mesmo?

(Silêncio)

Mulher do Bueiro - Muito bom. Eu vou, como você disse, embora. Vou deixar você aqui. Sozinha. Você já viu tudo... É assim, simples. Você vai oscilar entre o sim e o não, o dentro e o fora, o fechado e o aberto, ou como quiser chamar... Você irá percorrer os espaços. Tenha calma, as transições podem ser ensurdecadoras, ou não.. Alguma pergunta?

Dramaturga - Uhum.

Mulher do Bueiro - Pode falar.

Dramaturga - Até quando?

Mulher do Bueiro - Não há quando! Você vai se acumular de espaços e os espaços se acumularão em você, então você poderá transmitir essa mensagem.

Dramaturga - Entenderam a mensagem? (pausa) Então, eu também não entendi. Eu não sabia quem era ela, eu e ela. Quando eu cheguei em casa eu só me ocupei de escrever com detalhes aquele encontro, esse texto aqui que você leu. E achei que se eu fizesse essa cena aqui com vocês, eu entenderia alguma coisa. Mas eu não entendi nada. E quando ela começou a falar que

os espaços vão se acumular em mim e eu vou me acumular de espaços e poderei transmitir essa mensagem. Que mensagem, gente? Não tem mensagem nenhuma. Só a gente aqui, o teatro, esse espaço, a história... Essa minha história não é minha...

Sai em direção à projeção e senta na plateia e assiste ao vídeo

“Então hoje, velha, com este teatro já há vinte e oito anos, né? Com mais de cinquenta anos de trajetória dentro deste ofício. É, é seguir. Seguir a canção. Seguir e contando a história. Eu falo no meu “Enterre meu coração na curva do rio” eu falo e eu vou andando por estes caminhos, contando as minhas histórias”.

(Vídeo Dulce Muniz gravado por Carol Melgaço e Patricia Borin).

ATO III

Por que aquele homem está me chamando? Ele me chamou de novo! Eu quero muito virar. Ele tá gritando na minha direção, me chamando... Mas como eu vou responder pra uma pessoa que eu nunca vi? E que está me chamando por um nome que não é o meu? Não nesses tempos. A poesia! *A dramaturga vai para a cadeira que estava sentada no início e percebemos que ela está escrevendo a peça.* Eu quase esqueci da poesia que eu estava escrevendo no meu celular. Como aquele homem conseguiu me tirar do meu mergulho poético e me fazer enxergar a rua? O mar... eu enxerguei o mar na estação da Sé. Um pouco antes de chegar no Anhangabaú eu senti o cheiro do mar. Ver aquele mar de gente, espremida, é tão triste... Ver o cansaço, a tristeza, alguns até sorriem, mas o mais triste é ver que ali quase não tem nenhum resquício da vida que eu vejo quando estou no mar. Mas eu vejo o mar. Por alguns segundos ele está lá. E aí, é claro, eu comecei a escrever. Qualquer lapso de poesia que essa vida urbana me permite eu escrevo. Porque está bem difícil de ver poesia nisso tudo! Não é? Ele me chamou! Eu escrevia e andava e aquele homem me chamava. Ele me chamou... Ele me fez pensar que aquelas palavras podiam dizer mais sobre mim, do que sobre aquelas pessoas tristes. Não que não dissesse sobre elas, mas eu precisava enxergar além do que até ali eu tinha visto. Foi como se ele me pegasse pelos ombros e me balançasse dizendo: “presta a atenção na rua! Como você pode escrever e andar e não olhar a rua que está na sua frente?”. Eu diria que é melhor sentir o cheiro do mar na estação da Sé. E então eu vi uma boca de lobo explodindo de água salgada, uma onda feroz de vida invadia a ladeira da memória, os bares, os teatros, as ocupações, tudo

era o mar. O mar de vida, era tanta vida que nenhuma dor ia sobreviver ali. Todos seriam fundidos naquela força de vida, naquela explosão de amor e calmaria que é o mar. Onde ela estava, na estação da Sé? Eu podia sentir o seu cheiro. Eram tão tristes aqueles dias de desesperança, tanta violência, tanta dor, tanta morte... Mas se eu estava escrevendo poesia é porque alguma coisa ali me dava alguma esperança no meio de tanta tristeza. Só uma entidade suburbana poderia justificar algum respiro de poesia no meio de tanta dor...

Pega a peça da mulher do bueiro e leva para o arquivo público.

Espaço - No museu de vozes silenciadas

Arquivo Público do Estado de São Paulo. Museu de Vozes Silenciadas. Ou Memória, a mulher do bueiro.

A dramaturga põe o pano da mulher do bueiro na cabeça, e começa a abrir os arquivos, pegar trechos de textos de dramaturgas, ouvir áudios originais delas e posicionar quadros com suas imagens naquele espaço.

Daqui eu ouço os carros, as pessoas, sinto o peso dos prédios que edificam na minha cabeça. Às vezes não... À noite, dá pra ouvir o mar. Tá ouvindo? Shuuuu, shuuuu, shuuuu... Os intervalos são constantes, eles se repetem. Tem sempre uma onda que canta pneu e depois... vem a tempestade! No outro dia é a ressaca. *Digita até aqui.* Olha isso... aqui não tem peixes, não tem água... isso não é água. *Começa a organizar quadros das dramaturgas, fotos. Materiais.* Mas tudo bem, eu estou acostumada já. Eu sempre lembro do mar. Eu lembro todo dia do mar. A cada sete minutos eu lembro do mar. É exatamente o tempo entre uma onda e outra, entre um carro e outro e bum! Eu acho que toda noite um carro bate naquela esquina. Eu não aguento mais estes prédios! O mar é o que me mantém viva. Eu gosto de juntar o lixo, não pensa que é um trabalho ruim não. É um ritual, é bonito organizar o lixo, eu fico muito feliz. Hoje eu tenho um teto de concreto, está vendo o cheirinho de cimento? Eu gosto mais assim. A sujeira ela me protege desse povo aí que não sabe nem o que é a alma. *Começa a descer do palco e se aproximar do público.* E de tudo que a cidade descarta, ainda dá para ver coisa bonita. Eu danço, eu danço com estas almas mortas. A vida é só um estado, mas a alma deveria estar sempre viva. Mas ela não está não, viu? A cidade matou as almas. Quem ia imaginar? Mas eu

danço, eu danço com elas, com estas almas. Eu estou ligada em todas elas. A gente se esconde para se proteger, mesmo que isso já seja tão comum. Alguém quer dançar comigo?

A Dramaturga chama o público pra ocupar o palco.

Epílogo

Na arquibancada de um Teatro vazio

Dramaturga

Epílogo, a arquibancada de um teatro vazio.

Um vídeo invade a cena, e interrompe a fala da Dramaturga, que assiste ao vídeo, junto com o público.

Oi, meu nome é memória e eu estou morta. Não dá pra saber exatamente as razões da vida e nem o que nos leva a estar em situações como a que me encontro agora. Talvez eu saiba. O que me alegra e talvez não seja tanto motivo de satisfação pra muitas pessoas, ou cause algum estranhamento. É possível que achem que estou louca. A questão é que eu me sinto muito confortável em dizer que estou morta. Hoje posso dizer que busquei por muito tempo estar assim. Entendo que de um primeiro contato com essa ideia seja difícil pra vocês pensarem nessa possibilidade, mas talvez vocês entendam. E se não entenderem, ou se sentirem da mesma forma, a verdade é que não tem a menor importância. Como dizem por aí: a vida é minha. Aos quatro anos de idade eu vi uma gota escorrer na janela da sala de aula. Uma janela e, ao fundo, as árvores balançavam com o vento... Aquela gota me prendeu por muitos anos, aquelas gotas, aquela sensação... Não é possível explicar em palavras! Palavras. Tá aí um dos primeiros pontos que coloquei como fixo na minha vida: a palavra é a primeira grade que a civilização te coloca. Eu me recusei. Eu não quis. Fugí. Me escondi dentro de mim mesma e fiquei olhando as gotas que escorriam livres pela janela... Eu me recusei a repetir aquele padrão. Quer coisa mais bizarra? Seguir linhas pontilhadas pra escrever uma letra da forma correta? O que aquela caligrafia que eles tentavam me fazer repetir e repetir tinham a ver comigo? O meu jeito de escrever era outro. *Pausa.* Queria que todos explodissem! Eles e as suas palavras, que ELES tinham escolhido! Mas as gotas, elas permaneciam. Escorriam do alto da janela e, no fundo, já não dava pra ver o verde das árvores, mas era possível enxergar o cinza da cidade... A gota me chamava e eu fui. Fui em sua viagem que foi minha também. Ela me transportou, me percorreu. E não posso dizer que a vida não foi generosa. Talvez seja uma boa palavra. Generosidade, eu

precisei muito dela... Colecionei também outras palavras, como coragem e resistência. Se aquela visão não tivesse sido tão longa... Depois disso tomei a decisão, a grande e mais importante decisão da minha vida: morrer. Não, não, eu não me matei. E naquele dia eu não tinha pensado exatamente com essas palavras, mas o meu corpo ia se tornando cada vez mais pesado e a minha seta apontava cada dia mais pra baixo. Eu escorri pela vida. A gota me alimentou da certeza de que um dia o meu corpo se fundiria finalmente com a terra. Minha vida foi uma pacífica espera por este momento. E essa foi uma grande, dolorosa e esplêndida experiência. A gota me alimentou da certeza. E eu, finalmente, alimentei a vida com a minha breve passagem.

(Vídeo interpretado por Luaa Gabanini, Fernanda Azevedo e Dulce Muniz. Direção: Carol Melgaço. Edição: Memória Viva)

A dramaturga atravessa o corredor onde está o público, com uma vela na mão. O espaço está escuro. Ela se coloca de um lado da plateia vazia e o violinista do outro.

A ressaca pode ser entendida como o movimento que as ondas fazem sobre si mesma, depois da rebentação. Ou um conjunto de efeitos, advindos do consumo excessivo de álcool ou drogas. Pra mim, a ressaca é um sintoma do esquecimento.

Quando eu saí do mar eu sabia que não ia voltar. Ela me beijou e parecia que sabia que não ia voltar. Quando me encontrei com a água suja do bueiro, eu entendi que ali ia ser minha casa. E foi mais limpo do que eu imaginava! Eu tinha esperança de encontrar o mar. Mas a sujeita da cidade é selvagem. Em poucos minutos você esquece quem foi. Veja, aqui não tem peixes, não tem água, isso aqui não é água. Mas eu estou me acostumando... Eu sempre lembro do mar. Eu lembro todo dia do mar. Eu acho que toda noite um carro bate naquela esquina. Porque eu ouço o pneu, o pneu cantando, ele acelera, canta e depois um barulho de batida. O mar... o mar que eu sonhei... não foi o mesmo mar que jogaram nossos corpos... Quando jogaram eles e elas no mar, todas vamos juntas! O bueiro explodiu de memória na ladeira de águas sujas... as memórias que explodiram nos bueiros desta cidade... as memórias, que eram sujas, e explodiram no mar... o mar que eu vi na Teodoro Baima e na Rego Freitas, é a memória de mulheres apagadas, esquecidas... são ondas ferozes querendo explodir, e elas estão! a beleza do mar que eu vi, está na esperança de quem vive memória e verdade como caminho de transformação, revolução.

