organização:
Aline Leal
Bárbara Ribeiro
Marianna Velloso
Nino Ottoni

as dramaturgas no banco de peças

UNIRIO
CULTURA
elu escola de letras unirio
TEORIAS E PRÁTICAS DO ARQUIVO
INVENÇÕES, REAPROPRIAÇÕES E INSURGÊNCIAS
CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

as dramaturgas no banco de peças

as dramaturgas no banco de peças

Organização:
Aline Leal
Bárbara Ribeiro
Marianna Velloso
Nino Ottoni

UNIRIO
CULTURA

elu escola de letras unirio

TEORIAS E PRÁTICAS DO ARQUIVO
INVENÇÕES, REAPROPRIAÇÕES E INSURGÊNCIAS

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico





Revisão Aline Leal e Nino Ottoni

Capa Daniel Tumati

Diagramação Cadu França

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

As dramaturgas no banco de peças [livro eletrônico] / organização Aline Leal... [et al.]. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2026.

PDF

Vários autores.

Outras organizadoras: Bárbara Ribeiro, Marianna Velloso, Nino Ottoni.

ISBN 978-65-01-96268-9

1. Artes cênicas 2. Dramaturgia 3. Entrevistas 4. Mulheres na arte 5. Peças de teatro 6. Teatro brasileiro I. Leal, Aline. II. Ribeiro, Bárbara. III. Velloso, Marianna. IV. Ottoni, Nino.

26-339550.0 CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Dramaturgia : Teatro : Artes da representação 792

Aline Graziele Benitez – Bibliotecária – CRB-1/3129

Sumário

013 **Apresentação**
ALINE LEAL E BÁRBARA RIBEIRO

017 **As dramaturgas no banco de peças: Um diagnóstico do acervo**
MARIANNA VELLOSO

031 **Diário de Bordo**
MARIANNA VELLOSO

051 **O banco de peças da Unirio — Entrevistas**
053 Entrevista com a bibliotecária Bárbara Ribeiro e o assistente administrativo Miguel Luiz Ferreira
ALINE LEAL E MARIANNA VELLOSO
073 Entrevista com a professora Elza de Andrade
MARIANNA VELLOSO
083 Entrevista com a professora Marina Vianna
MARIANNA VELLOSO
087 Entrevista com a professora Marina Henriques
MARIANNA VELLOSO
095 Entrevista com o diretor André Paes Leme
MARIANNA VELLOSO

099 **Entrevistas com dramaturgas**
101 Entrevista com a dramaturga Renata Mizrahi
MARIANNA VELLOSO

111 Entrevista com a dramaturga Silvia Gomez
MARIANNA VELLOSO
121 Entrevista com Angela Leite Lopes
ALINE LEAL
131 Entrevista com Fátima Saadi
ALINE LEAL
141 Entrevista com Naira Carneiro
NINO OTTONI
149 Entrevista com Cláudia Valli
NINO OTTONI

161 **Ensaios**
163 A peça teatral "O Voto Feminino" (1890), de **Josefina Alvares de Azevedo**
MÔNICA KARAWEJCZYK
175 O teatro político de **Hilda Hilst**
MARINA COSTIN FUSER
191 **Grace Passô** e o radical da linguagem
NATALIE LIMA
195 Palco iluminado: **Júlia Lopes de Almeida**, sua época e seu teatro em cena
MICHELE ASMAR FANINI
203 *Mergulho no Mistério Dela:* a dramaturgia de **Leilah Assumpção**
ISADORA DE SOUSA ALEXANDRE
209 **Zora Seljan** (1918–2006): dramaturga brasileira
PRISCILA DE AZEVEDO SOUZA MESQUITA
221 A ambivalência no teatro infantil de **Maria Clara Machado**
SANDRO L. C. DA SILVA

235 **Dione Carlos**
ALLAN VALENZA DA SILVEIRA
249 **Renata Pallotinni** quase por ela mesma
MARIA CRISTINA CASTILHO COSTA
257 Desconstruindo armários discursivos: apagamento e legibilidade em *As Moças*, de **Isabel Câmara**
CAMILE CECÍLIA DOS ANJOS

263 **Depoimentos**
265 Uma viagem ao banco de peças
NINO OTTONI
275 Da pesquisa em acervos à história viva de uma dramaturga do teatro brasileiro
DANIELA DE CASTRO LIMA

277 **Registros fotográficos**
279 Centro de Artes em 1981
292 A Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio em 2025

295 **Tabelas**
297 Tabelas dramaturgas
203 Tabelas obras

317 **Anexo**
318 *O voto feminino* (1890), peça de Josefina Álvares de Azevedo

361 **Sobre as organizadoras**

Apresentação

Aline Leal e Bárbara Ribeiro
COORDENADORAS DO PROJETO

> Ora, até que enfim, já se pode ser mulher nesta terra!
> Josefina Álvares, *O voto feminino*

O catálogo *Dramaturgas no banco de peças* deriva do projeto de extensão homônimo, apoiado pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unirio em 2025. A iniciativa partiu da hipótese, amparada tanto pela experiência acadêmica quanto pelo contato continuado com o acervo, de que, no vasto conjunto de peças teatrais da Biblioteca Setorial de Letras e Artes, as dramaturgas se encontram representadas em número significativamente inferior ao dos dramaturgos. Ainda, que esta produção é menos consultada que a dos homens, produzindo um número inferior de pesquisa científica. Além disso, seus nomes raramente aparecem nos programas de cursos de graduação e de pós-graduação. Embora essa percepção inicial pudesse parecer apenas intuitiva, os dados levantados ao longo da pesquisa acabaram por corroborá-la, evidenciando a persistência de uma disparidade na circulação, na leitura e no reconhecimento da produção dramatúrgica de mulheres.

A invisibilidade das mulheres nos arquivos, especialmente naqueles de caráter público, foi discutida pela historiadora Michelle Perrot, em trabalhos como *Minha história das mulheres* (2006) e em "Escrever uma história das mulheres" (1995), artigo publicado nos *Cadernos Pagu*. Como assinala a autora, essa ausência resulta tanto dos modos dominantes de construção da narrativa histórica quanto da desvalorização da produção feminina, que, diferentemente da masculina, raras vezes alcança o estatuto de cânone e tende a permanecer à margem dos grandes circuitos de circulação e legitimação cultural. "Escrever uma história das mulheres é um empreendimento novo e revelador de uma profunda transformação", observa Perrot.

No campo teatral brasileiro, essa invisibilidade foi apontada por Elza Cunha de Vincenzo em *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992). A pesquisadora aponta para a escassa presença das dramaturgas nas histórias do teatro brasileiro: "Uma leitura mais atenta de obras de história do teatro brasileiro como o *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 entidades como o TBC ou de grupos como o Arena e o Oficina, enquanto nos revela a presença constante e marcante das atrizes, nos leva a concluir pela quase ausência de autoras" (1992, p. XVI). Embora seja possível mencionar autoras do século XIX, como Maria Angélica Ribeiro, Maria Jacinta e Júlia Lopes de Almeida, suas contribuições, observa a pesquisadora, foram frequentemente consideradas episódicas e deixaram registros pouco expressivos na historiografia teatral. A partir do final da década de 1960, entretanto, emerge aquilo que Vincenzo denomina uma "quase-geração" de dramaturgas, formada por escritoras como Renata Pallottini, Hilda Hilst, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e Maria Adelaide Amaral. Em diferentes registros estéticos e temáticos, essas autoras contribuíram decisivamente para a renovação e o enriquecimento da dramaturgia brasileira contemporânea.

Em "A questão do cânone" (1995), texto que guiou algumas reflexões do projeto de extensão, Zahidé Lupinacci Muzart discute os mecanismos que historicamente relegaram a produção intelectual das mulheres a uma posição marginal na historiografia literária. A autora chama atenção para o fato de que, apesar do número expressivo de escritoras atuantes ao longo do século XIX, elas raramente figuram nas narrativas consagradas da literatura brasileira: "Embora tenhamos muitos nomes de escritoras no século XIX, rarissimamente elas são citadas por historiadores como Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido,

anteriormente, por Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho". Para Muzart, esse apagamento está ligado a uma tradição crítica que, durante muito tempo, reservou às mulheres o papel de objeto, e não de sujeito produtor de obras. Nesse sentido, a revisão do cânone exige mais do que o simples resgate documental, requer a republicação dos textos, sua circulação entre novos leitores e leitoras, bem como o desenvolvimento de uma fortuna crítica capaz de contextualizá-los, analisá-los e compará-los. A pesquisadora chama atenção, em especial, para o esquecimento das dramaturgas e romancistas: "Dos gêneros escolhidos pelas mulheres, são as teatrólogas e as romancistas as mais esquecidas". Ao mesmo tempo, questiona o argumento de que a escassa presença dessas autoras na historiografia decorreria de uma produção reduzida ou esporádica. Como exemplo, menciona Maria Angélica Ribeiro (1829–1880), autora de *Os cancros sociais* e de mais de vinte peças teatrais, "publicadas algumas, representadas quase todas". O caso da dramaturga evidencia que a marginalização foi pautada sobretudo pelos critérios de seleção e legitimação que orientaram a constituição da memória literária e teatral brasileira.

Composto por um banco de aproximadamente 3 mil textos dramatúrgicos e de cerca de 4 mil programas de teatro, o Espaço Mário de Andrade — situado na Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio — abriga peças de autores consagrados, como Martins Pena, Arthur Azevedo e Augusto Boal, bem como um número comparativamente reduzido de obras de mulheres, entre elas Leilah Assumpção, Isabel Câmara e Maria Adelaide Amaral. Diante dessa disparidade, o projeto buscou desenvolver ações para atenuá-la. Em um primeiro momento, a bolsista do projeto, Marianna Velloso, estudante da Licenciatura em Teatro, realizou um detalhado mapeamento do banco de peças. O resultado desse levantamento, que integra o presente catálogo, oferece um panorama do estado do acervo no início da pesquisa. Como já se supunha, o mapeamento confirmou a expressiva desproporção entre obras de autoras e autores. Importa destacar que se trata de um banco em constante atualização, pois recebe periodicamente novos textos; assim, o levantamento constitui uma espécie de fotografia do acervo naquele momento específico.

Uma das iniciativas do projeto consistiu justamente em tentar reduzir essa defasagem, incorporando ao acervo textos de dramaturgas que até então não estavam representadas. Outra lacuna identificada dizia respeito à ausência de obras produzidas por estudantes da Escola de Teatro — uma das mais antigas e tradicionais do país — cuja participação também buscou ser contemplada ao longo do processo:

foi feita uma campanha, via Instagram, para que estudantes antigos e atuais enviassem suas dramaturgias para integrar o banco. No entanto, o principal resultado do projeto Dramaturgas no Banco de Peças é, justamente, este catálogo. Fruto de dez meses de trabalho, trata-se, ainda, de uma iniciativa inicial, que esperamos ser aprofundada e ampliada por futuras pesquisas.

A publicação reúne entrevistas com os bibliotecários, com professoras da Escola de Teatro da Unirio, entrevistas com dramaturgas, ensaios sobre algumas autoras que compõem o banco de peças, um texto dedicado aos programas de teatro, imagens dos programas do acervo, fotografias do espaço, depoimentos de pesquisadores da biblioteca, entre eles, Nino Ottoni, que participou ativamente do projeto. O catálogo publica, ainda, como anexo, *O voto feminino* (1890), de Josefina Álvares de Azevedo, peça que dramatiza os debates em torno da participação das mulheres na vida política brasileira. Por meio do confronto entre personagens que defendem e rejeitam a ampliação dos direitos femininos, a autora satiriza os argumentos contrários ao sufrágio e à ocupação de cargos públicos por mulheres. Enquanto Inês (mãe) e Esmeralda (filha) representam mulheres instruídas e engajadas na reivindicação de direitos políticos, Anastácio (pai) encarna a resistência conservadora, temerosa da perda dos privilégios masculinos. Já Rafael, deputado e marido de Esmeralda, simboliza a hesitação de parte da classe política diante da questão. Josefina introduz termos como "deputada", "ministra" e "senadora", antecipando possibilidades de participação feminina ainda inexistentes no cenário político da época. Ao mesmo tempo, expõe criticamente o argumento recorrente de que a entrada das mulheres na esfera pública provocaria a desagregação da família e uma suposta inversão dos papéis de gênero, revelando o caráter ideológico das resistências ao sufrágio feminino. Com a publicação desta peça no catálogo, esperamos contribuir para o reconhecimento do papel desempenhado por Josefina Álvares — professora, jornalista e proprietária do periódico *A Família*, um dos mais combativos na defesa dos direitos das mulheres — nos debates em torno do voto feminino, ao lado de outras figuras fundamentais dessa história.

O catálogo reúne textos de pesquisadores renomados e de estudantes de graduação que estão em início de carreira. O mais importante foi criar um espaço que acolhesse reflexões de pessoas em diferentes trajetórias e estágios profissionais, todas dispostas a contribuir para o projeto. A cada uma e a cada um deles, registramos nossos sinceros agradecimentos pela participação e pela generosa colaboração.

As dramaturgas no banco de peças: Um diagnóstico do acervo

Marianna Velloso[1]

O Projeto *As dramaturgas no banco de peças* objetiva investigar as lacunas presentes no acervo dramatúrgico da Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio, buscando compreender sua atual conjuntura principalmente no que concerne ao gênero dos autores. Para isso, buscamos pensar em algumas perguntas motivadoras que auxiliassem a fazer um diagnóstico relevante das obras presentes na base. Contamos com quantas obras de autoria feminina? Quantas dramaturgas? Qual a nacionalidade e naturalidade delas? Quando e onde essas obras foram escritas? Qual o principal gênero dramático escrito por essas mulheres? Será que mulheres escrevem menos do que homens ou só são menos valorizadas? As perguntas eram incontáveis, improváveis de serem todas respondidas em um projeto com duração de menos de um ano e poucas pessoas envolvidas.

---

1. Licencianda em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Atriz, arte-educadora e pesquisadora em formação.

Na falta de saber por onde começar, inicio pelo único dado bruto a que possuo acesso e examino um documento com todas as dramaturgias presentes no Banco de Peças, que totalizam 3134 obras. Uma a uma analiso suas autorias, destacando os nomes femininos e traçando a proporção de autores e autoras. Essa primeira tarefa é relativamente simples, mas definitivamente atordoante. O acervo conta com nomes brasileiros e estrangeiros, alguns muito conhecidos, outros nunca vistos por mim até então. Alguns nomes eram mais fáceis de identificar o gênero, mas, de qualquer forma, eu pesquisava os autores e autoras na ânsia de ver quem eram e com medo de categorizá-los de modo equivocado. A tarefa era demorada, a grande quantidade de obras intimidava e a quantidade de horas em frente a uma tela definitivamente não ajudava. Depois de analisado todo o documento, foi possível constatar que, do total de 3134 obras, 263 obras são de possíveis dramaturgas.

Fui instruída a criar uma planilha para organizar algumas informações essenciais para a pesquisa. Assim, disponho em linhas e colunas dados como o nome das dramaturgas, os títulos das obras de autoria feminina, a data de publicação, a quantidade de exemplares e a existência (ou não) do programa referente no acervo. A princípio, essa planilha tem uma ênfase nas obras, uma vez que suas informações revelam mais sobre as peças do que sobre suas autoras.

Começo listando as 263 obras e percebo que são distribuídas desigualmente entre 140 dramaturgas. Também constato que, de todas essas obras, apenas 25 possuem o programa no acervo da biblioteca, sendo esses de peças de 14 autoras diferentes. Dessa forma, é possível notar que conto com menos material para pesquisar, tanto sobre as obras, quanto sobre essas mulheres e a época em que escreveram.

Quanto à data de publicação, opto por dividir em duas colunas, uma com o ano e outra com a década, para facilitar o posterior trabalho de análise de dados. Achar as informações referentes à publicação, no entanto, logo se mostra uma tarefa complicada. Busco em diversas fontes e não acho registros de estreia de diversas peças e nem sei se todas foram montadas. Talvez algum pequeno grupo desconhecido tenha montado alguma, divulgando incansavelmente a data de apresentação em busca de público, recursos e incentivos. Seus esforços, no entanto, foram apagados pelo excesso de informações disponíveis na internet ou pelo julgamento de sua desimportância comparado com grandes apresentações, de grandes e conhecidos grupos, com famosos atores e diretores.

Por essa razão, fui veementemente contra criar uma nova coluna na planilha que averiguaria se tal peça havia sido montada ou não. Para mim, seria impossível afirmar que uma obra nunca estreou quando sei que as peças em que participei compondo o elenco dificilmente teriam sido encontradas por outro pesquisador. Todo o meu trabalho teria sido apagado pretensiosamente por uma jovem pesquisadora como eu ao assinalar que não, essa obra a qual tanto me dediquei nunca fora montada. Quem sou eu para afirmar que ninguém ou nenhum grupo teatral havia montado alguma peça que está presente no acervo da biblioteca? Prefiro me eximir desse julgamento de valor, que determina que uma obra só é devidamente montada quando expõe grandes nomes em grandes cartazes em algum teatro na zona sul do Rio de Janeiro. Contudo, me questiono se realmente estou afastada de juízos de valor, pois esses me parecem indissociáveis de qualquer pesquisa. Ainda assim, não crio essa categoria na planilha, tampouco me debruço na delicada questão nesta pesquisa.

Devido à dificuldade de encontrar a data de publicação, não encontro informação sobre 100 das 263 obras presentes no banco de peças. Sobre as obras remanescentes, constato que 26 foram publicadas entre 1910 e 1959, 118 foram publicadas entre 1960 e 1999 e apenas 19 têm sua data de publicação a partir de 2000, evidenciando a carência de obras contemporâneas compondo o acervo da biblioteca.

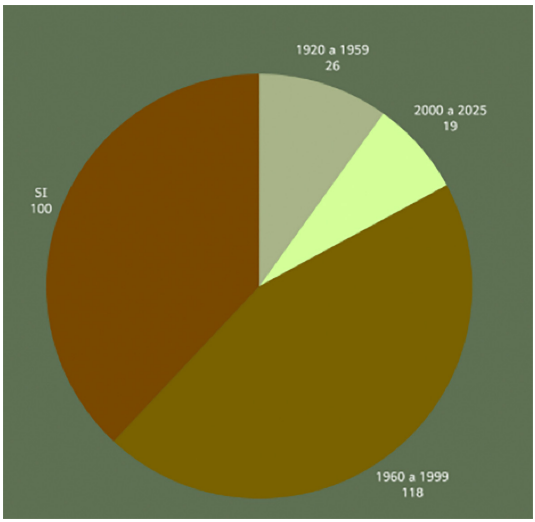


Gráfico referente ao ano de publicação das obras

Observo a planilha e consigo reparar um panorama geral dessas dramaturgias, porém pouco posso constatar sobre as dramaturgas. Tal fato me incomoda grandemente, afinal o nome do projeto é *As dramaturgas no banco de peças*. Como podem essas, então, serem colocadas de lado como coadjuvantes em minha pesquisa? Me ocupo em criar uma segunda planilha, com destaque para essas mulheres, diagnosticando como cada uma delas compõe o acervo. Assim, busco pesquisar informações sobre as mesmas, dispondo seus nomes juntamente com a quantidade de obras e de exemplares que cada uma possui no acervo, assim como sua nacionalidade, naturalidade, ano de nascimento e possível falecimento.

Reparo que as 140 dramaturgas do banco de peças têm uma média geral de aproximadamente 2 obras por autora. No entanto, percebo que, enquanto Maria Clara Machado possui 15 de suas obras no acervo, Duda Machado tem apenas 1. Dessa forma, não me parecia certo ou coeso afirmar essa média que, ainda que matematicamente correta, estava tão deslocada do contexto. Assim, considerando a discrepância do número de dramaturgias no acervo entre essas mulheres, sou instruída a buscar obter uma média mais precisa calculando uma espécie de média ponderada. Constato então que, compondo uma grande maioria, 102 dramaturgas possuem apenas 1 obra no Banco de Peças, o que explica o número relativo a média inicial ser tão baixo. Das dramaturgas restantes, 35 possuem de 2 a 10 obras e apenas 3 têm mais de 10 obras no acervo.

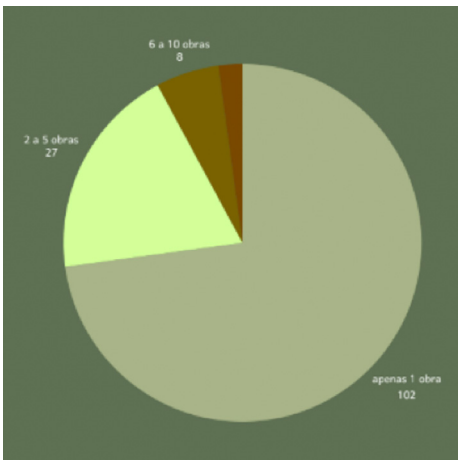


Gráfico referente ao número de obras por autora

A situação não é diferente ao se examinar o número de exemplares, onde o mesmo problema pode ser facilmente notado. A princípio, é notado que o acervo conta com 562 exemplares de obras femininas, o que cria uma média inicial de 4 por autora. Novamente, examino o contexto da distribuição dos exemplares entre as dramaturgas e percebo que 47 autoras possuem apenas 1 exemplar no banco de peças, 70 possuem entre 2 a 5 exemplares e 23 possuem mais de 5.

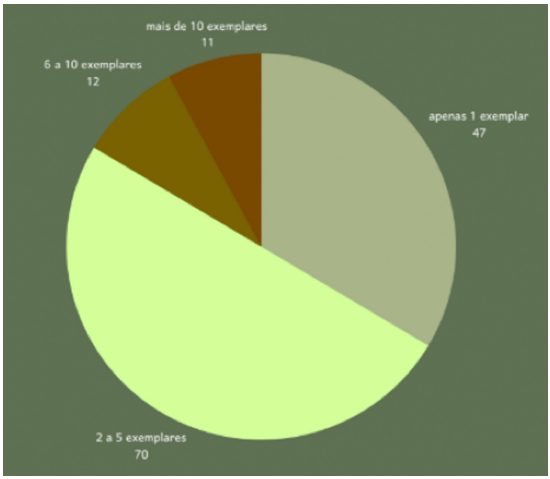


Gráfico referente ao número de exemplares por autora

Ainda que importante, sinto que os gráficos elaborados, os números e porcentagem me afastam da proximidade com essas figuras que compõem o acervo. Sou orientada, portanto, a pesquisar sobre a nacionalidade dessas mulheres. Sinto que saber de onde elas vêm e o contexto em que escrevem e escreveram traça um panorama mais significativo das obras que são consideradas importantes o suficiente para compor o acervo de uma biblioteca universitária.

Observando a planilha, noto uma maioria de nomes que me parecem brasileiros. No entanto, em uma inútil tentativa de me isentar de juízos de valor, tento não supor fatos até que eles sejam comprovados com uma pesquisa mais extensa. Como a falta de informações disponíveis é um dos maiores empecilhos que encontro no processo de pesquisa, não consigo encontrar comprovações da nacionalidade de 46 autoras.

A ideia de descartá-las das estatísticas não me parece correta e, com a minha inexperiência na área da pesquisa de acervo, não sei ao certo como prosseguir. Por falta de uma melhor opção, opto por analisar as 94 dramaturgas restantes conferindo que 48 são estrangeiras e 46 são brasileiras.

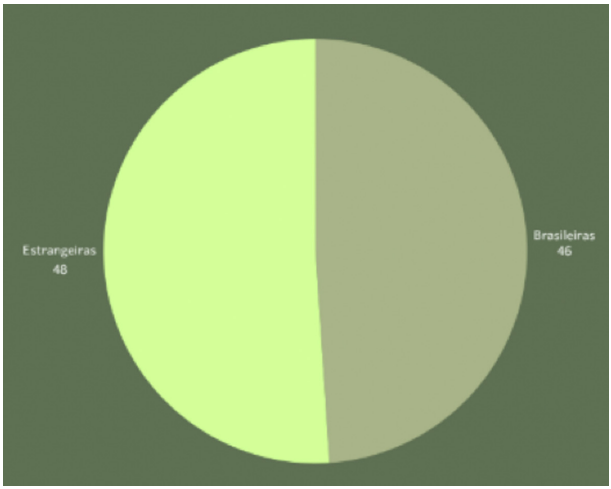


Gráfico referente à nacionalidade das dramaturgas

Ainda que os números e gráficos possam sugerir uma proporção de quase 50/50, ressalto que não é correto afirmar que metade do acervo do banco de peças é de autoria de mulheres estrangeiras. Espero que o viés pessoal que caracteriza a pesquisa da área das humanidades não se perca em uma pesquisa quantitativa e que o leitor deste catálogo possa lembrar daquelas que foram atribuídas um SI (sem informações) na planilha. Ainda que eu não tenha achado dados em fontes confiáveis sobre essas mulheres, seus nomes carregam histórias e me atravessam enquanto pesquisadora em formação na área das humanidades. Posso não ter achado suas nacionalidades em grandes enciclopédias, mas seus "Marias" "Silvas" e "Silveiras" me despertam memórias enquanto brasileira e geram identificações com meu próprio nome e o de meus amigos artistas.

Talvez, falando enquanto pesquisadora, eu não possa fazer afirmações com base nos meus achismos e ideologias. No entanto, pensando na persona de pesquisadora enquanto mulher brasileira, ser humano atravessado que não pode ser desprendido

de sua pessoalidade, orgulhosamente digo que, em minha leitura, o banco de peças da biblioteca de artes da Unirio é, se analisado no recorte de dramaturgas apenas, majoritariamente de autoria nacional.

Talvez por não se tratar de um dado concreto, essa afirmação seja irrelevante para o projeto. Por outro lado, pensando enquanto aluna da escola de teatro que almeja ter uma obra somada ao acervo futuramente, espero que um dia uma jovem pesquisadora que leia meu nome reconheça a brasilidade que habita nele, minha origem presente ainda que nenhum dado possa ser achado sobre minha pessoa na internet. Gostaria que essa hipotética pesquisadora do futuro me incluísse em suas escritas sobre dramaturgas brasileiras, que me incluísse em seu discurso sobre a valorização da literatura dramática nacional, que me contemplasse em suas críticas ao falar da falta de representatividade e da questão do cânone. Sigo com a pesquisa quantitativa, mas mantenho cada uma dessas mulheres em mente.

Analisando a nacionalidade dessas autoras, me deparei com algumas situações que exigiam um olhar mais interpretativo. Uma delas foi Clarice Lispector, nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira. Ainda que não seja conhecida como dramaturga, a autora está presente no banco de peças, uma vez que foi feita a adaptação de sua obra *Perto do coração selvagem* para o teatro. Opto por honrar sua identificação enquanto pernambucana e adicioná-la ao número de autoras nacionais. Outra autora que me deixou em dúvida de como categorizar foi Maria Adelaide Amaral, que nasceu em Portugal e se mudou para o Brasil, onde escreveu suas obras, quando era adolescente. A dramaturga é considerada luso-brasileira por ter dupla nacionalidade, mas escolho por juntá-la às autoras estrangeiras para enfatizar de onde veio e por quais referências foi atravessada.

Em seguida, analiso a naturalidade das autoras cuja nacionalidades consegui comprovar enquanto brasileiras. Novamente encontro dificuldade de acesso a algumas informações e, das 46 dramaturgas brasileiras, só consigo identificar a naturalidade de 41. Constato que essas autoras estão divididas entre as regiões Sul, Sudeste e Nordeste apenas, com origem em 10 dos 26 estados brasileiros. A maior concentração dessas autoras é na região Sudeste, mais especificamente no Rio de Janeiro, São Paulo e em Minas Gerais.



Imagem referente à distribuição das dramaturgas por região de nascença

Uma questão levantada ao considerar a nacionalidade foi a diferença entre o lugar de nascença da autora e o da realização da obra. Muitas dramaturgas escreveram suas obras na região Sudeste, mas nasceram em outros estados, causando um questionamento na hora de encaixá-las em uma categoria. Em momentos como esse, passo a me questionar sobre a importância dessas categorias e me encontro ainda sem resposta.

Acho de extrema importância direcionar a pesquisa para um olhar que indique também a questão do regionalismo e que tipo de obras são mais valorizadas no ensino superior. Enquanto artista, defendo a importância de levantar a bandeira de quem se é e de onde viemos. Enquanto pesquisadora iniciante, no entanto, sinto dificuldade de encaixar uma pessoa em um estado e ignorar o local de sua formação, suas vivências e referências. Não acho justo comparar uma mulher nascida no interior e que tenha desenvolvido lá mesmo toda a sua trajetória artística com uma que teve oportunidade de frequentar grandes centros, conhecer figuras consideradas relevantes para a literatura e dramaturgia nacional.

Penso que é fulcral lembrar de onde viemos para saber para onde vamos, ao mesmo tempo que acredito que o indivíduo artista é um resultado de todos os lugares pelos quais já passou, suas obras permeadas e perpassadas por cada país, estado, cidade. Penso em um texto de Marguerite Duras: "Ela me acompanha, minha escrita, eu sempre a levo comigo, aonde quer que eu vá." (DURAS, Marguerite. *Escrever.* p.14)

Com todos esses questionamentos e atravessamentos em mente, mantenho a divisão entre regiões das dramaturgas que compõem o acervo como uma espécie de diagnóstico. Ressalto a questão na expectativa de que alerte aos docentes e discentes da universidade a realidade das obras que optamos por direcionar nossos estudos. Espero que gere uma reflexão sobre o tipo de arte que é consumida, valorizada, canonizada e que tipo de peças não achamos registradas. Espero que não só meus colegas de profissão, mas eu mesma enquanto arte-educadora em formação saia dessa pesquisa atravessada por um questionamento acerca das minhas referências. Se posso afirmar com certeza que o Norte e o Centro-oeste têm produção de dramaturgia feminina, onde estão essas obras? Onde estão essas mulheres? Será que é difícil achá-las ou nos falta interesse? Será que o Sudeste é de fato o maior produtor de obras dramatúrgicas femininas ou é o único reconhecido e valorizado pela academia?

31 autoras da região Sudeste, 7 do Nordeste e 3 do Sul. Nenhuma do Norte ou Centro-oeste. Não sinto necessidade de levantar mais questionamentos, uma vez que os dados objetivos são tão discrepantes que, em minha percepção, são causadores de estranhamento em qualquer um que os leia com mente crítica desperta.

IMPRESSÕES DE PESQUISA

As dramaturgas do banco de peças não saem da minha cabeça desde o dia 14 de abril. O que é irônico porque parece que quase ninguém anda pensando nelas. Não é necessário ser pesquisadora ou literata para adivinhar que o número de autores e autoras em uma biblioteca universitária possui uma diferença discrepante. Talvez o verdadeiro objetivo da pesquisa seja motivar uma reflexão em cima de dados concretos, interpretados e sistematizados de modo a servir não somente aos pesquisadores do projeto, mas a qualquer pessoa interessada em refletir sobre as obras consumidas, que embasam o conhecimento teórico dos discentes e docentes de uma

das maiores universidades de artes cênicas do país. Para além da questão de gênero, espero que essa investigação seja um pontapé inicial que motive outras pesquisas que possam questionar a diversidade no banco de peças em diferentes âmbitos. Espero que eu me gradue dando um até breve a uma universidade que se preocupa com a diversidade de raça, regionalidade, etnia, orientação sexual, identidade de gênero dos autores que fundamentam a educação formal de futuros artistas, professores e teóricos.

Após esse diagnóstico do Banco de Peças no recorte da questão de gênero, levanto as problemáticas encontradas no caminho e observadas no processo. Me volto para textos de autoria feminina que me sirvam como referência, traçando similaridades em nossas dificuldades enquanto mulheres na escrita. A maioria dessas questões pode ser de senso comum, mas ler na perspectiva dessas autoras me causa uma identificação que potencializa minha pesquisa. A escrita delas atravessa a minha, os seus questionamentos encontram os meus, nossas preocupações se tangenciam e observo a importância de se falar o óbvio. Ainda que pautas de discursos feministas não sejam necessariamente recentes, são extremamente atuais uma vez que as problemáticas continuam. Talvez repetir as obviedades até que elas sejam questionadas seja uma forma de insistir em uma mudança sistêmica. Assim, me inspiro nas palavras de Michelle Perrot, Tamara Kamenszain, Chimamanda Ngozi Adichie, Zahidé Muzart e tantas outras para compor esse trabalho.

Uma das primeiras e maiores dificuldades encontradas foi a dificuldade de acesso às informações. A falta de vestígios e registros, assim como o alcance aos mesmos dificulta a compreensão do cenário da dramaturgia feminina e, consequentemente, um questionamento a partir dessa realidade. Dessa forma, mudar um cenário sobre o qual pouco se sabe vira uma tarefa exponencialmente mais complexa.

> Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios. (PERROT, Michelle. *Minha história de mulheres*. p. 21)

Lendo esse texto de Michelle Perrot, me questiono sobre a intencionalidade dessa problemática, me indagando se esse apagamento de vestígios de escrita feminina

não é apenas fruto de descaso, mas também uma cooperação para a manutenção e perpetuação do domínio masculino na literatura, colaborativa para a continuação de um sistema patriarcal.

Pensando na hierarquização de saberes e na perpetuação do domínio masculino na escrita, me deparo com a questão do cânone. Analisando o acervo da biblioteca, a problemática poderia ser abordada sob diversas óticas. É possível abordá-la em relação ao gênero dos autores, a escolha óbvia para a temática central desse texto. Cabe-se também, no entanto, questionar a canonização de escritoras brancas, cis, heterosexuais, sudestinas e a exclusão de grupos marginalizados nas universidades.

A questão do cânone na literatura não é restrita ao Ensino Superior. Na verdade, quando tento rastreá-la e localizá-la em uma linha temporal de minha formação, percebo que a problemática esteve presente antes mesmo dessa formação formal que é a instituição escola. Enquanto criança, leitora ávida, lembro de ouvir comentários de desprezo aos livros que eu lia que ressaltavam o que era "literatura de verdade" em detrimento às futilidades que eu lia. Quanto a isso, tenho alguns questionamentos. Por que a leitura feminina é fútil? O que é considerado fútil, simplório, sem valia? A literatura precisa ser utilitarista?

Lembro de não esconder minha preferência pelos textos literários na escola, lendo os livros da disciplina de literatura escondidos por baixo da mesa nas aulas de química e geografia. Amava estudar sobre as escolas literárias, em especial o Parnasianismo. Enquanto adolescente que sonhava com cursar uma faculdade de teatro, a ideia de arte pela arte me encantava. A beleza estética, a experiência aprazível da leitura, a rebelde rejeição a um sistema de crenças que designava uma funcionalidade ao fazer artístico. Lembro também de questionar essa minha preferência pelo parnasianismo, de me envergonhar da minha leve obsessão pela métrica de meus poemas juvenis, ao ler "A farsa da Arte pela Arte" de Jorge Amado. Enquanto jovem engajada na política, o texto me deixou reflexiva quanto à permissão de que os célebres e intelectuais de letras estivessem à margem dos acontecimentos políticos, isentos de posicionamento, preocupados com garantir seu lugar de destaque na academia com suas escritas distanciadas, formais, com técnicas refinadas. Questionava Olavo Bilac e seu nacionalismo dotado de uma incoerente neutralidade ideológica, me chocava com a categorização de Shakespeare enquanto um "teatrólogo vulgar", começava a enxergar de forma ainda pueril o cânone branco, masculino, elitista que excluía vozes dissidentes.

> É preciso ter a coragem de negar a beleza desses heróis artificiais. A falsificação da vida, a artificialização do homem para servir a um conceito, não pode ser beleza. [...] A literatura nunca deixou de servir a uma classe. O conceito que era fruto da vaidade dos intelectuais, que os colocava acima das competições humanas, foi sempre de uma falsidade desoladora. O artista e em particular o romancista nunca deixaram de servir a uma classe. (AMADO, Jorge. *A farsa da arte pela arte*.)

Hoje, no entanto, meu questionamento quanto à canonização de alguns autores e dramaturgos vai um pouco além. Passo a questionar a canonização do próprio Jorge Amado e de Shakespeare, sem negar sua extrema importância para a literatura. Antes de estudar as artes cênicas no viés academicista da universidade, aprendi teatro em cursos livres, consumindo dramaturgia contemporânea, periférica, diversa. Aprendi fazendo e assistindo sobre um teatro genuinamente transformador, que mudou a minha vida e de alguns colegas artistas. Eu não conhecia muitos nomes, o que assustadoramente me parece uma forma de medição de conhecimento na academia, como se ser inteligente na Universidade fosse saber listar dramaturgos, diretores e atores famosos em um soberbo *namedropping*. Eu não havia lido todas as consideradas obras-primas teatrais, obrigatórias aos amantes das artes dramáticas. Eu havia, no entanto, conhecido pessoalmente e conversado com inúmeros artistas esquecidos pela academia, mas cujas passagens me marcaram mais do que "os grandes nomes". Meus amigos de turma, minhas professoras, meus próprios alunos, eles me inspiram e me aproximam do meu sonho de um fazer artístico verdadeiramente significativo.

Não me impressionam minimamente os falsos intelectuais que leram todas as obras importantes, assistiram todas as peças relevantes, conhecem todos os artistas que são valorosos se esses estudiosos não se questionam sobre o verdadeiro significado por trás desses adjetivos. Desejo que se debrucem sobre a etimologia de "importante", "relevante", "valoroso", "imprescindível" e questionem seu uso através dos anos. Espero que se questionem se eles mesmos cumpririam os requisitos para serem considerados referências, se passariam na seleção do cânone ou se são meros repetidores de consenso cultural, sem consciência social ou de classe.

Como Luiz Rufino em *Vence-demanda: educação e descolonização*, escrevo esse trecho com uma certa raiva, já que a mudança do ensino-aprendizagem deve ser tecida no "enlace do amor e da fúria". Sinto que minha escolha pelo curso de licen-

ciatura em teatro me contaminou de forma que não posso e não quero ser imparcial à repetição de discursos elitistas e marginalizadores. Me enfurece ouvir que alguém que nunca ouviu falar em tal pessoa ou tal peça "não deveria nem ser considerado aluno de teatro". Me questiono se essas pessoas sabem o que é arte transformadora e educação significativa.

Sinto orgulho de ser aluna de licenciatura, pois acredito que aí reside minha potência, na minha incapacidade de ser neutra com relação ao assunto pois estou constantemente atravessada por ele. Porque, para mim, questionar o cânone não está somente em redigir esse texto, mas em repensar minha práxis e formação. A questão é pessoal e eu a vivencio diariamente, quando minhas alunas se veem nas dramaturgias que escolho levar para aula, quando seus olhos brilham e elas pulam de empolgação, quando decidem escrever e virar dramaturgas pois sabem que elas podem. Acredito que lutar a favor de uma arte-educação inclusiva, descolonial e libertadora implica contrariar qualquer lógica de dominação e fornecer repertórios transgressores.

> Uma das tarefas de uma educação que se faz como descolonização passa pela emergência de desaprender do cânone. Essa desaprendizagem não perpassa pela negação de determinadas presenças e saberes, mas pelo destronamento (RUFINO, Luiz. *Vence-Demanda: Educação e Descolonização*.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *A farsa da arte pela arte. O mundo da paz.* Rio de Janeiro: Record, 1951.

DURAS, Marguerite. *Escrever.* Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PERROT, Michelle. *Minhas histórias de mulheres.* Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

RUFINO, Luiz. *Vence-Demanda: educação e descolonização.* Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019

Diário de Bordo

Marianna Velloso

Escrevo esse diário de bordo com o encorajamento de minhas orientadoras para que eu registre os bastidores do processo de pesquisa. Planejo preenchê-lo com uma cartografia do processo, um registro de meus passos. Talvez uma escrita diarística instrutiva, que documente os lugares em que pesquisei, as pessoas com quem falei, os resultados encontrados, os dados inferidos. A princípio paraliso diante da tarefa que me parece cansativa, como trabalhar duas vezes, realizar uma etapa da pesquisa apenas para ter que vivenciá-la novamente ao descrevê-la. Essa escrita, no entanto, acaba se revelando não tão descritiva, instrutiva ou até mesmo útil, se considerarmos os padrões acadêmicos de escrita. Às vezes, me parece um tanto descabida, ácida, inoportuna, passional. Me questiono, então, o que a minha escrita deveria ser e alguns adjetivos um tanto quanto arcaicos me surgem à mente. Talvez se procurarmos a escrita feminina em um dicionário de achismos ela deve estar ligada a "apropriada", "acertada", "conveniente". Não acharíamos, portanto, adjetivos como "necessária", "vanguardista", "transformadora", "pioneira". Ao menos, não nos antigos e empoeirados dicionários das bibliotecas universitárias.

Penso que o projeto *As dramaturgas no banco de peças* deveria atuar como um facilitador para que meu questionamento deixasse de ser "o que a minha escrita deveria ser?" e se transformasse em "o que eu gostaria que minha escrita fosse?". Desejaria grandemente que a pesquisa fosse um convite para que juntas reescrevessemos o glossário de especulações populares acerca da escrita feminina. Talvez verbetes como selvagem, indomável, bela ou transgressora possam ser acrescentados e palavras como raiva, ambição e reconhecimento deixem de ser tabu.

Como se trata de um projeto sobre dramaturgas, escuto o conselho de Grace Passô e decido ao menos tentar "ser uma indomável mulher". Dessa forma, escrevo esse diário de bordo de forma que seja "apropriado", "acertado" e "conveniente" a mim somente, para que seja um fiel registro do que senti e pensei nesses 9 meses de projeto, no tempo de gestação dessa pesquisa. Despejo nas páginas minha frustração, meu medo, minha inexperiência. Registro em uma escrita passional em excesso os pensamentos e questionamentos que permearam esse processo. Busco abraçar minha incerteza e falta de confiança, ainda que elas pareçam enfraquecer qualquer tese que eu queira defender.

Nos textos a seguir falo de minhas vivências, minha busca por representatividade no meio artístico-cultural, meus desejos enquanto jovem professora em formação, do meu genuíno amor pelas artes da cena. Sobretudo, deixo registrado meu infindável anseio de acreditar em minha escrita tanto quanto verdadeiramente acredito na importância desse projeto e de cada dramaturga, presente ou não no banco de peças da Unirio, que conheci no trajeto.

DIA 19 DE MAIO

DIGRESSÕES SOBRE A PESQUISA ARTÍSTICA

O processo de pesquisa artística é, geralmente, dotado de criatividade, escuta aberta, mente curiosa a possibilidades e personalidade. A pesquisa de acervo me parece similar e antiteticamente diferente. Diferente de minhas pesquisas anteriores, busco afastar-me de meus "achismos", de minhas opiniões formadas sobre o fazer artístico. Cheguei a me questionar se esse processo investigativo seguiria os 4 adjetivos que, de maneira simplória, usei para caracterizar a pesquisa artística.

A criatividade, a princípio, me parecia distante. Me vi frente a uma interdisciplina-

ridade de assuntos e tarefas. Pesquisa histórica, literária, analítica, matemática. Horas em frente a uma planilha me afastaram do conceito de criatividade que, de forma dogmática, assumi a mim como uno. Encontrando dificuldades (que não foram poucas!) no caminho investigativo, relembrei-me do tipo de criatividade que não está restrito a uma faculdade de artes, mas que é inerente a qualquer tipo de saber.

Foi conversando com Miguel, que trabalha na biblioteca, que a palavra "criatividade" passou a ser indissociável do processo. Ele havia compartilhado conosco o trajeto que uma obra faz até chegar no Banco de Peças, falando sobre as dificuldades orçamentárias e até mesmo ao acesso às dramaturgias. Elaborou sobre as diferentes estratégias para contornar as problemáticas, que incluíam visitas ao sebo e pedidos à artistas. "É preciso ser criativo." foi como ele finalizou sua explicação.

A escuta aberta, termo muito usado nos estudos teatrais, facilmente se aplicava ao processo. Isso porque o termo se trata de um estado de atenção plena, com humildade para se abrir a receber novas informações e percepção para interpretá-las de forma coerente ao que pede o processo artístico.

Recebi novas tarefas, preciso interromper o fluxo.

DIA 02 DE JUNHO

FRUSTRAÇÕES SOBRE A PESQUISA ARTÍSTICA

Montando e pensando a apresentação, percebo a quantidade de informações coletadas. Tento sistematizá-las e organizá-las em minha cabeça, mas elas parecem se misturar sem que eu saiba por onde começar.

Em meio a confusão, decido continuar pesquisando. Uma tarefa mais objetiva, ainda que trabalhosa, em contraste com a subjetividade de começar uma apresentação do zero. Pesquiso a data de nascimento e falecimento das dramaturgas presentes no Banco de Peças, optando por pesquisar primeiro as estrangeiras e, depois, as brasileiras. Reparo que obtenho informações sobre o primeiro grupo de mulheres mais facilmente, acho registros sobre autoras internacionais em maior quantidade e diversidade de informações.

Tenho mais dificuldade em achar informações confiáveis sobre o período de vida das dramaturgas nacionais, fazendo com que o número de espaços com "SI" (sem informações) fique cada vez mais presente na planilha em que trabalho.

Cada "sı" que vejo me incomoda exponencialmente, aumentando minha frustração todas as vezes que digito a sigla. Sinto a dificuldade inerente de quem está no início do processo de aprendizagem da pesquisa acadêmica, mas, somado a ela, encontro empecilhos como a falta de fontes confiáveis que discorram sobre essas mulheres.

A falta de tempo, no entanto, segue sendo o maior inconveniente. As horas em casa e na biblioteca acabam sendo insuficientes para entregar tantas informações em pouco tempo, ainda que me pareça nada produtivo passar ainda mais horas olhando para uma tela. Acho que poderia achar mais uma informação ou outra se dispusesse de mais tempo para entregar essas informações, ou se tivesse menos coisas ou pessoas a pesquisar.

DIA 16 DE JUNHO

DESAPRENDER DO CÂNONE

Tento ler algumas referências sobre a questão do cânone e acho um capítulo em um livro de educação de Luiz Rufino, intitulado *Vence-demanda: educação e descolonização*. Em seu segundo capítulo "desaprender do cânone", o autor discorre sobre a lógica de imposição cultural que hierarquiza saberes em uma educação colonizada.

Acho extremamente prazeroso me esbarrar com referências onde não esperava encontrá-las. Li alguns capítulos do livro de Rufino para a uma aula da faculdade e me engajei na leitura de forma a ignorar as orientações da professora para que lêssemos apenas alguns capítulos. Os textos sobre educação costumam me despertar uma euforia diferente e é um sentimento bom poder levá-la a outros campos de conhecimento.

DIA 23 DE JUNHO

DIÁRIO DE BORDO E METALINGUAGENS

Penso em discorrer, de maneira metalinguística, sobre o processo de escrita do diário de bordo. Como alguém que genuinamente gosta de escrever e se considera minimamente boa em escrita criativa, achei que a tarefa seria mais fácil e prazerosa. Tento avaliar o que aconteceu para que não fosse e culpo o excesso de informações

em minha cabeça, que formulam frases incoerentes mais rapidamente do que consigo digitar ou organizar de forma gramaticalmente correta ou, ao menos, entendível. Opto então por fazer uma escrita de fluxo e largar essas preocupações, percebo que rapidamente escrevo um parágrafo.

A preocupação com a estética, no entanto, parece ser indissociável de minha personalidade pois me pego questionando minhas escolhas de tempos verbais. Noto o exacerbado uso do presente do indicativo e me pergunto se está correto mas, de qualquer forma, sinto que não consigo falar no passado de questões que estão presentes na minha cabeça nesse mesmo instante. Por isso, "penso", "decido", "noto", "escrevo". E os faço com pensamentos se atropelando antes que eu finalize uma única frase.

Quero seguir escrevendo, mas me preocupo com a escrita caótica, desorganizada, desleixada. Sei que posso editar o texto futuramente, o que me parece uma boa idéia pois quem sabe assim usarei novos tempos verbais. Talvez assim eu floreie essa digressão com futuros do pretérito e presente, com elegantes "revisaríamos" e "melhorarei". No entanto, não consigo só fazer um trabalho sem me cobrar o que julgo ser uma boa qualidade de forma imediata.

Sinto que, ou escrevo desenfreadamente e esqueço vírgulas, ou encaro a tela do computador em um paralisante bloqueio criativo.

Começo esse fluxo de escrita achando que seria apenas um desabafo sobre a dualidade entre querer escrever o diário de bordo e minha inconsciente objeção a escrevê-lo. Contudo, me observo refletindo sobre as mulheres no banco de peças, na visão de uma mulher que está começando a escrever suas próprias cenas. Para além de toda opressão sistêmica, hierarquização de saberes e canonização dos mesmos dramaturgos ao longo dos anos, me parece haver algo a mais. Algo que paralisa mulheres em qualquer área do saber: uma cobrança, exigência de perfeição.

Inevitavelmente lembro da minha infância, da menina que escrevia suas próprias histórias, canções e peças, denunciando minha futura escolha de curso no Ensino Superior. Lembro das aulas de redação e dos riscos em caneta vermelha enfatizando onde minha escrita deixava de ser boa o suficiente. Lembro das redações padronizadas no Ensino Médio e do prazer pela escrita se esvaindo aos poucos ao longo da minha formação. Assim, tendenciosa por estar num curso de licenciatura, mais uma vez volto à questão da educação.

Retiro aqui então minha prévia autodescrição enquanto "mulher que está começando a escrever suas próprias cenas". Já as escrevo desde que aprendi a escrever,

talvez antes, quando apenas desenhava ou não sabia pegar num lápis. Por que, então, só aos meus 25 anos me considero iniciante na escrita? Por que não me considero dramaturga se já tenho algumas histórias roteirizadas, apresentadas em forma de cena, montadas por mim e outros colegas artistas? Por que sinto necessidade de não mencionar qualquer premiação vinculada ao meu nome? Por que me sinto soberba, mentirosa, não merecedora de me autointitular autora?

Talvez pelo capitalismo e a crença de que a função está inerentemente ligada à produção. Talvez pelo academicismo e os moldes de escrita, pelo julgamento do que é bom para ser eternizado e o que é bom para ser esquecido, arquivado apenas em forma de manuscrito em cadernos, sem nunca chegar à biblioteca. Talvez pela questão de gênero, que cobra imensamente mais das meninas e mulheres.

Sim, precisa estar atrelado à questão de gênero. E não apenas por causa do nome do projeto, mas porque eu e minhas amigas artistas baixamos os olhos e sussurramos que "gostamos de escrever peças, mas não é nada demais" enquanto meus amigos homens estufam o peito e se intitulam poetas e dramaturgos após criarem uma única cena em aula. Precisa estar atrelado à questão de gênero, ou o troféu que ganhei ao escrever uma cena com um amigo moraria na minha estante e não no quarto dele. Ou o jurado, também homem, o teria entregado nas minhas mãos e não nas mãos do meu colega, quase tão responsável pela escrita da cena quanto eu. Ou teriam seguido a ordem alfabética e chamado meu nome primeiro. E talvez meu amigo tivesse percebido tudo isso, se não fosse uma questão de gênero.

Penso que essa exigência de perfeição injustamente imposta a mulheres de toda e qualquer idade pode ser uma das causas da abismal diferença entre o número de homens e mulheres no banco de peças. Homens são criados para acreditarem em si, se colocarem, falarem alto, serem confiantes, publicarem seus textos. Mulheres, no entanto, são treinadas a não serem ouvidas, a perderem preciosos textos em diários e a escreverem por prazer somente.

Retorno assim, para a questão do capitalismo, que sugere que a escrita por prazer seja diminuta e faz com que o "apenas por lazer" passe a ser um termo pejorativo. Me parece que tudo aquilo que é feito como hobbie seja não valioso em comparação ao que é feito para se obter retorno financeiro. Um bom texto passa a ser aquele vendável, rentável, objetivo, simples o suficiente para ser entendido por todos e antiteticamente complicado o bastante para ser sinônimo de cultura, consumido pela burguesia.

Espera-se que a escrita feminina seja maternal, exclusiva do teatro infantojuvenil, enquanto a escrita masculina é acadêmica, intelectual, excêntrica e genial. Talvez isso explique também a desvalorização dos textos para a infância.

Enquanto mulher, creio ser induzida de forma patriarcal a acreditar na desimportância do que escrevo. Me questiono se não pode ser esse um dos motivos pelo qual escrever um diário de bordo seja tão difícil. Inconscientemente me questiono sobre a relevância dos meus achismos sobre um assunto que vivencio diariamente.

DIA 07 DE JULHO

UM BREVE ENSAIO SOBRE O ENSAIO

Fui instruída a escrever um ensaio, transformando a apresentação que fiz às minhas orientadoras e colegas participantes do projeto em algo escrito. Ainda que eu já tenha um material em cima do qual trabalhar, a tarefa parece extremamente mais difícil do que preparar essa apresentação inicial. As informações, os dados, as dificuldades encontradas no caminho se sobrepõem em minha cabeça, sendo quase impossível saber por onde começar, como contar essa trajetória. Não sei se organizo o processo de pesquisa de forma cronológica ou se trabalho cada tópico por vez, detalhando-o ao máximo. Me sinto indo e vindo pelas informações de forma rasa, falando sem dizer nada pertinente. Me desorganizo e me perco no meio de minhas próprias palavras e sinto que não consigo conectar um pensamento no outro. Me frustro e sinto vontade de parar. Passei a semana inteira pensando em como fazer o texto, esperando chegar uma inspiração que nunca veio. Horas a fio encarando um documento em branco, apagando as poucas frases que conseguia escrever. Tento escrever um esboço do texto para posteriormente editá-lo e melhorá-lo, mas sinto ser incapaz de seguir escrevendo algo que não gosto, não acho coeso ou bem escrito. Uma semana me parecia um prazo razoável, talvez em uma semana com mais clareza mental fosse, mas no último dia do prazo me sinto perdida, frustrada e desanimada. Para além disso, me sinto ansiosa, sem predisposição para a academia e, sendo bem honesta, com vontade de vomitar tamanho meu nervoso. Queria conseguir escrever esse texto logo para que, finalmente, *As dramaturgas no banco de peças* saíssem um pouco da minha cabeça.

DIA 21 DE JULHO

UM TEXTO PARA ELAS

Volto a escrever o texto ensaístico numa segunda feira depois do casamento da minha prima. Os assuntos parecem não ter nenhuma conexão, entretanto me pego unindo esses dois tópicos presentes em minha mente. Eles se embaralham e se atropelam, dificultando a identificação de um entrelace, um ponto onde se interligam. Ambos me motivando a iniciar a semana como uma força motriz que me mantém animada na longa viagem de ônibus até a biblioteca e, simultaneamente, me proporcionando um afago de familiaridade no peito como quem ouve mpb olhando pela janela. Quando encontro o elo, me surpreendo com a obviedade: representatividade.

Minha prima se casou com uma mulher em uma cerimônia parecida com outras que já testemunhei. Padrinhos, vestido branco, crianças de terno e vestidos rodados espalhando pétalas de flores e entregando alianças. No entanto, diferente de outros casórios, sou surpreendida com lágrimas que teimosamente insistem em escorrer pelo meu rosto. Por mais que eu ame minha prima e sua esposa, não atribuo inteiramente o inesperado choro ao enlace das duas, sua evidente felicidade ou às tocantes palavras da cerimonialista. Choro pois, pela primeira vez, me vejo.

Quando aceitei minha orientação sexual, aceitei também achismos que poriam fim a alguns de meus sonhos. Por algum tempo tentei ficar em paz com o fato de que eu nunca me casaria do jeito que eu sempre quis, não geraria filhos ou viveria a simplicidade do cotidiano de alguns. Contudo, ver duas mulheres se casando me trouxe um vislumbre de futuro. Eu me via na duplicidade de vestidos de noiva e buquês, a realização delas passava também a ser minha. Fui invadida em uma euforia de criança pelos sonhos que eu carinhosamente pusera para dormir. Afinal, eles eram possíveis.

Eu posso casar porque elas casaram. Penso que *As dramaturgas no banco de peças* me proporcionam o mesmo efeito. Eu posso escrever porque elas escreveram. Pego nas mãos os seus textos, sinto o cheiro de papel, vejo seus nomes. Cresci sabendo que eu podia escrever, mas adormeci essa possibilidade até vê-la na minha frente, no acervo da minha faculdade. Essas mulheres estão lá e elas importam. Importam para mim, pelo menos, pois me permitem vislumbrar como o casamento da minha prima. Me permitem enxergar um caminho que não sei se eu quero, mas sei que posso. E essa pequena diferença faz toda a diferença.

Talvez eu esteja discorrendo sobre uma obviedade, mas traçar essa conexão me dá um sossego de quem entende alguma coisa. Os assuntos se unem em minha cabeça, o elo entre elas palpável. Destaco que ao dizer "elas" não me refiro às recém casadas ou às dramaturgas somente. Mas a todas as mulheres que me mostram um caminho possível e um vislumbre de futuro. A elas, meu muito obrigada.

DIA 28 DE JULHO

UM TEXTO A SER DESCARTADO

Escrevo no meu primeiro dia de recesso, indo até a Unirio exclusivamente para isso. Na longa jornada de ônibus vou pensando no projeto e na escrita do texto. Penso em pontos soltos onde as possibilidades do projeto encontram minhas vivências e interesses, mas sinto dificuldade de costurá-los em um desenho coeso de texto ensaístico.

Me sinto exausta após o final do período, após tantas horas em deslocamento, após tantos textos lidos. Sinto que não consigo formar um pensamento inteiro e abandono as frases no meio sem ponto ou vírgula ou

Me frustro e me questiono o porquê de estar escrevendo esse pequeno registro se ele não será produtivo e de nada servirá ao projeto. No entanto, é tudo o que consigo fazer para começar a escrever no dia de hoje. Começar pelo diário me parece mais fácil pela liberdade da mediocridade, mas sinto dificuldade em escrever algo que não gosto ou não me orgulho minimamente. Sinto vontade de apagar essa escrita e fingir que ela nunca existiu.

Não consigo escrever, então leio. Em uma ironia quase poética, me desperta então a vontade de escrever. Achei que o último parágrafo teria sido um definitivo ponto final, quem sabe eu o tenha confundido e teria percebido que era um ponto e vírgula se não tivesse esquecido os óculos em casa. Sim, agora que me debruço na mesa e chego mais perto da tela, definitivamente o enxergo, claro e evidente. Uma pausa, um respiro.

Começo a ler um texto de Marguerite Duras, acho que já digitei o nome dela na planilha uma vez ou outra. Sim, definitivamente. Savanna Bay, publicado em 1982, 3 exemplares no acervo da biblioteca, sem programa referente a peça, uma pena. Hoje não leio um de seus textos dramatúrgicos, apesar de ficar com vontade de largar o computador e buscar a peça impressa nas prateleiras, sentir cheiro de papel manu-

seado e me perder em parágrafos em folhas amareladas. Não, hoje leio na tela branca do computador (será que eu deveria comprar um kindle?) uma escrita metalinguística fraseada de um jeito tão bonito que sinto inveja da estilística da autora.

"Escrever". É esse o título, um verbo não conjugado. Encaro o título, encaro o rosto da autora. A mulher parece confiante, não poderia ser mais diferente de mim. Fuma um cigarro e tem olhos de quem sabe a potência do que escreve por trás de óculos de grau (aposto que ela não os esquece em casa).

"Ela me acompanha. Minha escrita, eu sempre a levo comigo, aonde quer que eu vá, Paris, Trouville. Ou Nova York." ela se gaba. Novamente sinto inveja, pois minha escrita só viaja de ônibus. Mesmo assim, gosto do que ela fala. Minha escrita vai onde eu vou e não porque escrevo de qualquer lugar ou porque todos os destinos me preenchem com inspiração. Mas porque minha escrita é indissociável de quem sou, um conjunto de todos os lugares pelos quais passei ou pessoas que tangenciaram meus caminhos.

Fico com Marguerite na cabeça, entro em reunião e adiciono um kindle ao carrinho de compras.

DIA 04 DE AGOSTO

UM TEXTO ATRAVESSADO DE SAUDADES

Como de costume, inicio a semana escrevendo no diário de bordo. A escrita de fluxo me ajuda a organizar o caos em minha cabeça e me obriga a escrever algo, qualquer coisa. Como de costume, inicio a semana um pouco perdida e confusa, tento inutilmente deixar de lado minha vida pessoal e me encaixar nesse papel de pesquisadora.

Me frustro comigo mesma. Acho minha escrita diarística pessoal até demais, não consigo deixar de pensar na irrelevância e desimportância do que escrevo. Gosto da escrita pessoal, quase poética e sinto extrema dificuldade de deixar toda essa pessoalidade de lado.

Me frustro com a academia. Com essa escrita despropositadamente complicada e enformada. Gosto de ler, de estudar, de escrever, mas não sei o quanto gosto desse tipo de pesquisa. Talvez amanhã eu volte a gostar, retome minhas ambições de fazer um mestrado ou um possível doutorado. Hoje não sei se gosto. Hoje acho esse

pesquisar frio, duro, solitário, levemente soberbo. Hoje sinto falta do calor da sala de aula, dos planejamentos feitos com carinho e extrema pessoalidade. Hoje eu sinto falta da agitação de salas de ensaio, palcos e coxias.

Me pergunto o que diferencia esses tipos de pesquisa. Por que me aproximo mais da pesquisa cênica ou da pesquisa pedagógica? Por que renego a pesquisa teórica e dramatúrgica se são assuntos que me interessam?

Acho que sinto falta de gente. Inevitavelmente penso na oração do teatro: "Eu seguro minha mão na sua para que juntos possamos fazer aquilo que não quero, não posso e não consigo fazer sozinho." O fazer teatral é indiscutivelmente comunitário, feito a várias mãos. Um feito coletivo que nada tem a ver com a ideia capitalista de "trabalho" enquanto linha de montagem para a fabricação de um produto final. No teatro, o processo é tão importante quanto o resultado, seja ele uma peça, aula ou performance. O processo é colaborativo em um lugar outro, onde todas as funções se ajudam, se complementam e se alimentam uma das outras. Para mim, o fazer teatral é o que almeja um professor de escola quando passa aos alunos um trabalho em grupo e a pesquisa acadêmica me parece o jeito que os estudantes arrumam para fazê-lo em um "cada um faz sua parte e no final a gente junta tudo".

Sinto falta das mãos nas minhas, dos rituais de conexão antes de entrar em cena, dos abraços em coxias, do se entender e se resolver em cena no olhar. Sinto falta da energia coletiva pulsante do teatro, das trocas e afetos. Da vulnerabilidade exposta em cena e confiada na direção, do se jogar de olhos fechados enquanto exercício de confiança.

Sinto falta dos meus alunos e das rodas no final de cada aula, momento onde sentávamos no chão e cada um falava suas impressões sobre nosso encontro. Como a pessoalidade é indissociável do fazer teatral, seus relatos eram permeados por lágrimas, risadas compartilhadas e sinceridade. Lembro de uma aluna que me falou que nunca tinha feito aula de teatro e que sentia medo de errar e se expor. Lembro de outra que chorou porque o passarinho morreu e ela sentia saudades. Lembro das que relatavam as dificuldades de chegar em nossos encontros, das que tinham limitações por causa de deficiências físicas ou neuro atipicidades. Lembro das devolutivas que eu mantinha em mente quando escrevia meu próximo planejamento de aula, de pensar e repensar minha prática docente para que os objetivos pedagógicos fossem alcançados da maneira mais humana possível.

Gostaria de ser uma de minhas alunas agora em um momento de roda, então uso esse diário de bordo enquanto um desabafo. Assim como elas, tenho medo de errar nesse novo desafio que é a pesquisa, medo de me expor em algo tão íntimo que é minha escrita, também estou passando por um luto e aprendendo a viver de forma funcional com ele, também tenho dificuldade de chegar nos encontros pois moro a horas de distância da faculdade, também sinto limitações práticas por causa de desafios com minha saúde mental. Diante disso tudo sinto um medo paralisante de fazer algo que faço desde que aprendi a segurar num lápis: escrever.

O momento da roda não era um momento de desabafos sem fundamento, no entanto. Acho que o grande objetivo pedagógico era entender o que está acontecendo por trás dessa grande pesquisa coletiva que é a aula de teatro, uma vez que o processo é de tanta valia quanto o produto final. Esses alunos passavam 2 horas por semana comigo e descartar tudo o que acontecia em suas vidas fora da sala de aula é ignorar o aspecto pessoal e humano do fazer artístico. Não existe arte sem atravessamento, não existe fazer teatral sem considerar o outro.

Penso que assim é a pesquisa ou, ao menos, como deveria ser. Pessoal, atravessada, não restrita ao utilitarismo. Que ignorância pensar que minha escrita poderia ser outra coisa se não perpassada por meus medos, inseguranças, questionamentos, vivências e juízos de valores. Que ingênuo pensar que eu poderia ser juíza imparcial do assunto, mera observadora e escrivã quando escrevo de algo tão metalinguístico quanto mulheres na escrita.

Penso ser incapaz de abandonar minha pessoalidade para vestir as roupas de pesquisadora como quem veste o figurino de uma personagem. Adentro o palco da pesquisa acadêmica com minha bagagem, história e territórios. Não sou autora desse texto sem antes ser mulher, aluna, artista, professora, moradora da zona oeste que se desloca para a zona sul quase todos os dias, filha preocupada, irmã presente, neta enlutada, estudante sobrecarregada. Creio e verdadeiramente espero que cada um desses adjetivos potencialize e atribua significado à minha escrita.

Me sinto atriz nos palcos, professora na sala de aula, aluna potente na universidade. Gostaria de me sentir pesquisadora na academia. Hoje sinto saudades de me sentir pertencente.

DIA 07 DE AGOSTO

UM TEXTO AUTOBIOGRÁFICO (OU FOFOCA DE SI MESMO)

Não sei o que essas questões que aqui escrevo têm a ver com as mulheres no Banco de Peças. Talvez tenham mais a ver com o pesquisar em si. Talvez tenham mais a ver comigo e minha necessidade de registrar o que sinto enquanto escrevo. Talvez esses fragmentos do diário de bordo sejam como aquelas peças autobiográficas que ninguém liga, a não ser quem escreveu. Como um monólogo de um ator que só quer falar, mesmo que não haja do público interesse de ouvir. E talvez minhas orientadoras sejam como os pobres pais na plateia, obrigados por um dever moral a consumir meu trabalho.

Enquanto artista, seria hipócrita da minha parte um discurso de que a arte da escrita deve ser utilitária. No entanto, vivo me questionando quanto à utilidade desse diário de bordo da forma como eu o escrevo. Sei que ele é útil para mim, pois me ajuda a me organizar e produzir. Não sei se será útil para quem o leia e não sei se deveria ser.

Talvez esperem de mim aqui meus questionamentos sobre o acervo, sobre o currículo da faculdade, sobre a questão do cânone. Esses reservo para o ensaio. Aqui destino os bastidores da pesquisa acadêmica, os pensamentos que se atravessam e se atropelam, as inquietações de uma jovem mulher na pesquisa.

Quando penso n'*As dramaturgas no banco de peças*, penso em escrita feminina. De forma egocêntrica, penso em mim e nas minhas questões com o escrever enquanto mulher. Penso na minha escrita domesticada e treinada para agradar, na constante insegurança e síndrome do impostor, na minha relutância em escrever, meu desespero, choro frouxo e inabalável fé na minha incapacidade.

Como mulher criada em um sistema patriarcal, faço o que me ensinaram a fazer de melhor: me julgo. Me julgo pelo possível egocentrismo dessa escrita autobiográfica, pela minha escolha egoísta de escrever aquilo que vai me ajudar no processo e falta de tato e preocupação com o que será útil a você, leitor ou leitora. (Neste momento utilizo uma técnica brechtiana de quebra de quarta parede, percebe?)

DIA 11 DE AGOSTO

UM TEXTO QUE NÃO FAZ JUS ÀS MULHERES QUE ESCREVEM

Depois da ligação com minha orientadora, abro o computador decidida a escrever. Passo duas horas digitando, apagando, abrindo textos que podem ser boas referências, digitando, apagando novamente. Inúmeras vezes fecho o computador frustrada e irritada comigo e minha incapacidade de traduzir minhas ideias em parágrafos. Decido dar um tempo do texto, ando pela casa, esquento a comida apenas para abandoná-la esfriando no prato. Volto para o quarto e abro o computador, escrevo, apago, fecho o computador e esquento a comida. Essa rotina se repete tantas vezes que começo a rir de nervoso da situação, questionando meu estado mental. Sinto vontade de chorar diante da minha incapacidade de quebrar o ciclo. Minha cabeça dói e o remédio está abandonado do lado do copo d'água cheio que já está condensando ao lado do prato de comida fria.

Penso que atribuir minha dificuldade de escrever à questão de gênero é injusto e um desserviço às mulheres que compõe o Banco de Peças. Me sinto hipócrita pois ajo conforme o estereótipo da mulher histérica que se envolve demais no que deveria ser um trabalho feito de forma mais leve.

DIA 28 DE AGOSTO

UM TEXTO COM EXCESSIVA PREOCUPAÇÃO COM A FORMA

Uma grande dificuldade que encontro com o projeto de extensão é de fazer o que deve ser feito. Não por falta de proatividade ou vontade, mas constantemente me pego paralisada em frente à tela, sem saber como pesquisar ou escrever, apagando e reescrevendo os mesmos parágrafos várias vezes. Sinto que a pesquisa não anda e me culpo. Acho que complico demais as tarefas, não consigo as cumprir de forma objetiva apenas riscando os afazeres do meu check-list. Me preocupo demais com a forma e me perco em minhas divagações sobre o pesquisar, mesmo sabendo que esse não é o propósito do trabalho, desperdiçando tempo e energia em algo que não é produtivo ou relevante para essa pesquisa.

Lembro de uma situação que aconteceu no outro projeto de extensão do qual faço parte, onde atuava em uma cena e era dirigida por Isabel. Na cena eu não falava, apenas

moldava meu corpo em posições de acordo com a música e as interações que iam surgindo, compondo aquela dramaturgia corporificada. Lembro da professora-diretora vindo até mim e sussurrando instruções em meu ouvido enquanto eu continuava me movendo, contorcendo e retorcendo meu corpo. Ela me demandava menos preocupação com a forma e eu não conseguia entender o que ela queria de mim. Eu me frustrava pois não via em mim mesma preocupação, não havia ali tentativa de posicionar meu corpo de forma bela, impressionante ou expansiva. Não era uma preocupação com a estética, mas como meu corpo de artista funcionava: eu entrava em cena e ele agia dessa forma sem esforço. Eu não sabia fazer diferente sem perder qualidade enquanto atriz, não sabia esticar a perna sem levá-la a cabeça ou ficar em plano baixo sem estar dobrada ao meio. Lembro de naquele dia ficar com um leve mau humor e justificar minha incapacidade de fazer o que ela queria na minha hipermobilidade.

Mais tarde vi um vídeo da cena e pude entender. Não é que não havia preocupação com a forma, ela estava lá, presente em cada articulação e movimento do meu corpo. Mas também havia verdade quando eu disse que não sabia fazer diferente e esse era o meu natural. Sinto que a escrita funciona de forma parecida comigo, não consigo escrever sem preocupação com a forma. O meu natural está no digitar, apagar e reescrever o mesmo parágrafo várias vezes. Na preocupação com a métrica, sonoridade e figuras de linguagem. Com a tríade de repetições em cada fala, pois me parece mais prazeroso de falar, ler e escrever. Não sei porque gosto da repetição tripla. Talvez seja uma questão de numerologia ou eu só teimosamente aprecie a previsível estrutura palavra-vírgula-palavra-conjunção aditiva-palavra-ponto final.

DIA 18 DE SETEMBRO

UM TEXTO INACABADO

Observando meus colegas da faculdade de teatro, percebo como a pesquisa científica não é intimidante a mim somente. Acho curioso o contraste da confiança e da falta de autoestima dos alunos das artes cênicas.

Na aula de "Teatro, cultura e sociedade" tivemos que apresentar uma pesquisa de nosso interesse, baseada em nossas vivências pessoais enquanto artistas. Vi meus amigos que falam alto, cantam, dançam, brincam, se jogam de todas as formas possíveis em nossas aulas, não se colocarem tão disponíveis para a proposta. Vi ar-

tistas que trocam de roupa na frente um dos outros sem qualquer pudor, se sentirem envergonhados. Artistas que decoram peças inteiras, lendo slides de forma ansiosa. Vozes altas de perfeita dicção que se apresentam para enormes platéias, gaguejando e falando demasiadamente baixo. Corpos acostumados com focos de luz nos palcos, se encolhendo diante de uma pequena turma.

Acho que essa falta de autoestima acadêmica dos alunos de teatro possa ocorrer em razão da desvalorização das ciências das humanidades enquanto produtora de conhecimento científico. As pesquisas que acontecem em salas de ensaio são tão significativas para sua área quanto as que acontecem em laboratórios, no entanto, não são tão creditadas.

Percebo em meus amigos, escritores e criadores de cenas brilhantes, a crença instaurada de que não sabem escrever por não caberem na pequenez da escrita acadêmica. Me questiono se essa rigidez da escrita científica, que não parece ter espaço para passionalidade e sentimentalidades, é realmente

DIA 10 DE OUTUBRO

UM TEXTO PASSIONAL

Escrevo com extrema frustração e choro entalado na garganta, com lágrimas que teimosamente decidem cair no ônibus. Talvez seja por isso que vemos poucas mulheres escrevendo, poucas mulheres na pesquisa acadêmica. Talvez por mulheres como eu, que se deixam afetar demais, insistem em escritas passionais e contribuem para um estereótipo de profissionais excessivamente sentimentais. Talvez pela demanda de que nossa escrita seja utilitária e acabe com nossa potência criativa.

Me volto para a questão da responsabilidade do docente enquanto, se me é permitida uma certa passionalidade, mediador de sonhos. Ingressei na faculdade com ambição de uma carreira acadêmica e sonhos de um futuro mestrado ou doutorado. No dia de hoje, no entanto, me percebo esvaziada desses sonhos, me vendo como pesquisadora dos palcos apenas, onde minha afetação é celebrada. Enquanto professora em formação, me entristeço grandemente quando vejo em mim e meus colegas desmotivações tão precoces para com a Universidade. A educação que acre-

dito — transgressora, sonhadora, afetuosa — não parece resistir à dureza da vida e dos moldes acadêmicos.

Às vezes me sinto número. 1 aluna. 5 horas diárias dentro de um ônibus. 8 disciplinas em um semestre para me formar a tempo (de que?). Sou um número de matrícula, uma nota em uma matéria, horas a serem cumpridas no projeto de extensão, quantidade de faltas e presenças, número de páginas em uma avaliação. Sou quilômetros de distância entre casa e faculdade, sou quantidade de dias sem ver minha família por estar correndo para chegar lá (onde?), sou custo de vida, horas insuficientes de sono. Não gosto desses números então penso nos que me agradam mais. 26 letras no alfabeto.

Hoje quero voltar a escrever minhas cenas, onde posso sair dos moldes de escrita acadêmica e minha escolha de palavras pode ser puramente poética e nada útil a quem as leia. Onde posso florear meu texto com metáforas e criar neologismos como Guimarães Rosa quando nenhuma palavra que se encontra no dicionário for boa o suficiente para exprimir o que penso ou sinto. Quero escrever coisas outras, que façam sentido para mim, antes que eu perca o gosto pela escrita.

Então apago meu texto ensaístico e busco reescrevê-lo de forma técnica e útil para pesquisadores futuros. Não vejo mais meus traços característicos e minha personalidade no texto e fico triste. Mas quando dá 19 horas e a biblioteca fecha, abro um outro documento e despejo toda minha frustração e sentimentalidade em uma dramaturgia que me dá um vislumbre de futuro. Talvez o melhor que eu possa fazer para fortalecer a dramaturgia feminina seja seguir escrevendo mesmo quando a academia me faz querer desistir.

DIA 15 DE NOVEMBRO

UM TEXTO?

Escrevo agora depois de um tempo afastada desse diário de bordo, me percebo desmotivada com a escrita pessoal, como se nada do que eu tivesse a dizer fosse relevante o suficiente. Me percebo atravessada por pensamentos e emoções que me fazem querer correr para o computador ou pegar o papel e caneta mais próximos, mas não o faço. Quando faço, deleto meus parágrafos ou amasso a folha escrita no fundo da bolsa.

Escrevo agora após ter finalizado meu texto ensaístico, o processo de escrita foi prazeroso, o de edição nem tanto. Me sinto desmotivada, apago os últimos textos que fiz para o diário de bordo, não sei se gosto mais deles.

Escrevo agora imediatamente após uma entrevista. Falar com mulheres dramaturgas e professoras sempre me enche de vontade de escrever. Não sei o que aconteceu, mas não consigo.

Escrevo depois de apagar textos de setembro, outubro e novembro. Não sei porque eles não tem início ou fim, não são coesos ou belos ou úteis.

Não escrevo.

DIA 25 DE NOVEMBRO

UM TEXTO MEU SOBRE TEXTOS DOS OUTROS

Converso com Silvia Gomez e ela me recomenda um livro. A dramaturga pega sua edição de *O riso da Medusa* de Hélène Cixous da própria estante e pede pra me ler um trecho. Resisto a vontade de fechar os olhos para o ouvir, mas me permito desviar o olhar para a parede em braco na minha frente, que me parece um espaço convidativo à divagação. Sua voz calma e professoral preenche o quarto enquanto me lê um parágrafo.

"Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos."

Silvia fala sobre como as palavras são geradoras de mundos e me lembro de dois outros autores. Como licenciada em formação que sou, penso na hora em Rubem Alves e Paulo Freire. Me julgo tão rápido quanto o pensamento passa por minha cabeça por essas palavras terem evocado dois autores homens em minha memória, mas me dou um desconto porque rapidamente associo suas palavras às minhas vivências.

Lembro de uma aula de Metodologia do Ensino do Teatro II em que líamos coletivamente *A Alegria de Ensinar* de Rubem Alves. Em especial me recordo do capítulo chamado "O Sapo", onde o autor traça uma metáfora em um conto onde uma bruxa transforma um príncipe em sapo. Gosto da parte em que o autor fala sobre o poder das palavras. "Mas feitiço — assim nos ensinaram na escola — é coisa que não existe. Só acontece nas estórias de carochinha. Engano. Feitiço acontece sim. Feitiço: o

que é? Feitiço é quando uma palavra entra no corpo e o transforma. Educação é isto: o processo pelo qual os nossos corpos vão ficando iguais às palavras que nos ensinam. Eu não sou eu: eu sou as palavras que os outros plantaram em mim."

De Paulo Freire, lembro de seu conceito de palavras grávidas de mundo, aquelas que geram novas realidades. Palavras que, ao serem discutidas, dão a luz a compreensão e pensamento crítico da realidade.

O banco de peças da Unirio — Entrevistas

Entrevista com a bibliotecária Bárbara Ribeiro e o assistente administrativo Miguel Luiz Ferreira

Aline Leal e Marianna Velloso

ENTREVISTA DE **Aline Leal**
APRESENTAÇÃO, TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO DE **Marianna Velloso**

A Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio guarda um dos mais ricos acervos teatrais da América Latina. Também preserva a memória de pessoas apaixonadas pelo teatro, enquanto ajuda a escrever a história dos professores e estudantes da faculdade, que recorrem ao espaço para a realização de trabalhos como este. Mas, para além dos importantes arquivos, sua beleza e relevância reside no trabalho sensível e cuidadoso daqueles que se dedicaram à sua construção e manutenção. Hoje, esse trabalho é continuado por duas figuras centrais na preservação do acervo da Biblioteca Pernambuco de Oliveira, principalmente no que se refere ao Banco de Peças. São com eles, portanto, que a entrevista a seguir é realizada, um registro histórico e afetivo que ressalta a importância da valorização de acervos culturais.

No dia 09 de Setembro de 2024, a professora substituta da Escola de Letras Aline Leal conduziu uma conversa com Miguel Luiz de Araujo Ferreira, assistente administrativo com mais de três décadas de atuação na Biblioteca de Artes da Unirio e Bárbara Ribeiro, bibliotecária responsável pelo acervo há quase 10 anos. Essa pesquisa motivada pela professora surge da necessidade de recuperar uma memória

que, em sua maioria, não pode ser encontrada em registros oficiais, teses ou dissertações, mas que se encontra na história desses "arquivos vivos", que contribuem com um testemunho valioso.

A entrevista revela aspectos fundamentais para a maior compreensão da importância e singularidade desse patrimônio cultural e conta a história de um acervo sonhado e defendido por gerações de apaixonados por teatro. Bárbara e Miguel dialogam sobre a trajetória da biblioteca desde sua criação, atravessada por mudanças políticas e institucionais, até sua consolidação como espaço de referência para artistas, pesquisadores e estudantes. Nesse cenário, falam sobre a construção de um acervo alimentado por campanhas de doação de professores e artistas, a preservação de documentos raros e a luta contra o esquecimento.

A entrevista não é apenas um depoimento, mas também um convite à reflexão sobre o valor dos arquivos, os desafios contemporâneos como a falta de engajamento dos estudantes com a biblioteca e a importância da construção de espaços de memórias nas universidades públicas.

ALINE Olá, gente. Bom, primeiro quero agradecer aos dois pela disponibilidade de estar conversando aqui com essa humilde professora substituta da Escola de Letras. Já conversei bastante com a Bárbara. Ela está me ajudando muito a pensar em um projeto para esse espaço. E a ideia de metodologia era começar entrevistando esses que são os documentos vivos, os arquivos vivos dessa história que muitas vezes não está registrada, pelo que parece. Pelo menos eu tive dificuldade de acessar algumas informações, mesmo em dissertações, teses, que são espaços, geralmente, em que a gente encontra informação desse tipo por pesquisa, investigação dos discentes... Tem muita coisa que falta ainda, que às vezes está concentrada em vocês mesmo, que são os arcontes. Enfim, queria começar antes pedindo que vocês se apresentassem, nome, função, há quanto tempo que vocês estão nesse lugar, trabalhando com esses temas, materiais?

MIGUEL Eu sou Miguel Luiz Araujo Ferreira. Tenho 38, 37 anos aqui nessa biblioteca. Eu sou assistente administrativo. Entrei no hospital[1] em 83, teve um concurso inter-

1. O Hospital Universitário Gaffrée e Guinle (HUGG) é um hospital federal ligado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), fundado em 1923

no, eu passei e vim para cá. Isso em 87. A biblioteca ainda era no prédio da escola, aí no outro ano foi inaugurado esse prédio e a gente veio para cá.

BÁRBARA Eu sou Bárbara Ribeiro, sou bibliotecária e trabalho aqui na biblioteca de artes há oito anos. Eu entrei no concurso em 2013, mas só vim para biblioteca do CLA[2] em 2016. E estou aqui desde então. Eu trabalhava na biblioteca do CCH, do Centro de Ciências Humanas, e aí vim para biblioteca do CLA quando a chefe da biblioteca do CLA foi assumir uma outra função de confiança. A minha especialidade não era nem ciências humanas, nem artes, era saúde. Eu sou uma bibliotecária com a formação voltada para ferramentas de saúde. E vim parar em artes, graças a Deus, essa foi a minha saúde.

ALINE Miguel, você que passou por essa transferência da biblioteca, será que você poderia contar um pouco? Porque eu acho que o que falta na história desse lugar mesmo é conhecer de onde ele vem. Porque a Bárbara já contou um pouco, ele sai lá do Centro Nacional de Teatro[3].

MIGUEL É, a biblioteca é relativamente recente, ela é da década de 60. Porque a escola é antiga, mas a biblioteca mesmo foi criada ali no final da década de 60. Funcionava numa praia do Flamengo, onde hoje em dia é o prédio da UNE[4], que era compartilhado com a Unirio. Na época não era a Unirio, era FFERJ. Eu, quando vim para cá, a biblioteca já estava instalada aqui no sexto andar do prédio do CLA há três anos... Não, há mais tempo na verdade. Eu acho que aí foi inaugurado em 80 ou em 81, que foi reformado o prédio. Porque o pessoal foi expulso de lá pela ditadura. O pessoal foi expulso porque a UNE ali no mesmo prédio não ia dar certo. Então, o pessoal teve que sair às pressas de lá. Aí se instalou ali onde hoje em dia é o prédio da Reitoria. O Centro de Letras e Artes funcionou ali até que terminasse a obra aqui. Aí quando

---

2. O CLA é o Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), unidade acadêmica que reúne cursos de artes, letras, biblioteconomia e história da arte

3. O Centro Nacional de Teatro (CNT) foi um órgão cultural criado em 1975, ligado ao Ministério da Educação e Cultura, com o objetivo de fomentar, preservar e promover as artes cênicas no Brasil, especialmente o teatro. Foi desativado em 1990.

4. A UNE é a União Nacional dos Estudantes, fundada em 1937. Tem forte atuação política e cultural e esteve presente em movimentos históricos como a resistência à ditadura militar e as Diretas Já.

terminou a obra aqui, veio tudo para cá. Eu vim para cá em 87 e já funcionava há uns sete, oito anos no sexto andar. Era todo o sexto andar do prédio da escola de teatro. Lá, era música, teatro. A gente tinha um acervo geral com as cabines. Tinha a parte de música separada. E eu trabalhava num acervo geral. Porque o banco de peças era tudo junto. E o usuário não tinha acesso ao acervo. Tinha um balcão, ele pedia e a gente pegava. Depois de um ano, a gente veio para esse prédio novo aqui, que tinha sido reformado. Aí, precisava de encher o espaço. E a biblioteca era a maior biblioteca que tinha. E, quando eu vim para cá, me lembro que o Guilherme Figueiredo[5] era o reitor e estava no segundo mandato dele já. E ele era uma pessoa ligada ao teatro. Ele conhecia muita gente, muita gente. Então, era muito evento que tinha. Vinha muita gente, ele trazia o pessoal para conhecer a biblioteca. Quando eu cheguei aqui, a informação que me passaram é que era a melhor biblioteca de teatro da América Latina. Eu acredito que, mais na frente, perdeu esse posto. Mas, acho que ainda continua sendo uma das melhores bibliotecas na área.

BÁRBARA Acho que a gente não perdeu esse posto, não. Talvez a USP tenha corrido atrás... Porque quando o Guilherme montou a biblioteca, ele tinha uma visão... Já era um homem vivido, já tinha tido peças no TBC[6]. Então, ele já tinha uma ideia daquilo que era o teatro clássico. E do que ele achava que um ator tinha que estudar para ser um ator culto e coisa e tal. Então, ele comprou acervos mesmo, que tem aqui e que são muito específicos daqui. Por exemplo, a gente tem uma das maiores coleções shakespeariana aqui, que é a outra que tem a PUC. Então, ele foi comprando acervos muito poderosos para compor a nossa biblioteca. E fora a campanha que o Pernambuco[7] fez. Tanto que a biblioteca se chama Biblioteca Pernambuco de Oliveira. Ele fez uma grande campanha entre os artistas, para que doassem livros para formar a biblioteca quando a escola estava vindo da Praia do Flamengo para cá. Então, nós temos livros absurdos aqui. Às vezes, o conteúdo do livro nem é tão relevante, mas quem assinou dizendo que é o dono, já muda a figura total do livro. Em termos de história do teatro brasileiro, nós ainda somos uma das melhores na América Latina.

---

5. Guilherme Figueiredo (1915–1997) foi o primeiro reitor da Unirio, função que ocupou entre 1978 e 1988.

6. O TBC é o Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 em São Paulo.

7. Pernambuco de Oliveira (1922–1983) foi cenógrafo, figurinista, dramaturgo, diretor e professor de teatro. Também foi decano e diretor do Curso de Teatro na Unirio.

Talvez as outras linhagens para onde o teatro foi andando, talvez hoje a gente não seja tão bom. Mas, assim, até pelo menos 2017, a gente recebia o Artes CAPES. Que era toda a produção nova que estava sendo produzida pelos programas de pós-graduação, nós éramos a biblioteca depositária. Depois, isso acabou porque só ficou com a versão online. E aí, a UERJ levou para ela, porque a coordenadora era da UERJ. Mas a gente até entrou em contato com algumas escolas. Assim, ó, se vocês quiserem continuar mandando para gente o livro, independente da gente ser depositário ou não, pode continuar. Algumas escolas seguem mandando. Então, a gente tem o que é memória da história do teatro brasileiro e o que está na ponta do que está sendo produzido. E nessa ponta, o Artes CAPES, ele é de todas as áreas. Então, a gente vai ter muita coisa aqui de artes visuais, por exemplo, que não tem nada a ver com o curso. Mas a gente era depositária, então tem tudo. Tem artes visuais, tem cinema... Tem uma coleção de cinema que é fabulosa.

ALINE Mas o que é exatamente esse Arte CAPES?

BÁRBARA O Artes CAPES é toda a produção de artes que eles faziam avaliação. Então, era um projeto ligado às pós-graduações. Tudo que a pós-graduação produziu em termos de livro, ela botava aqui na biblioteca do Centro de Letras e Artes, que ficou como depositária até 2017 ou 2018. Então, você imagina, a gente passou pelo menos uns 10 anos recebendo tudo que era ponta. Tudo que estava sendo discutido na pós-graduação, que estava virando livro tem aqui. Então, eu acho assim, em termos de América Latina, a gente ainda é poderoso. E para onde o teatro foi, nós ainda temos os professores de ponta, que estão aqui. Alguns dão livros, outros não. Mas, pelo menos, mandam a lista de compra de material. E a gente compra, devagar, mas compra. Porque a universidade não passa muito a verba. Mas a gente concorre a FAPERJ, essas coisas, e vai dando um jeito de comprar. Ainda tem a tradição de doação para cá. Aqui ainda chega muita coisa. A gente não sabe onde vai colocar, mas continua a chegar.

MIGUEL Fora o acervo, que é o diferencial. Porque a gente aqui no Rio de Janeiro não tem um local que tenha um acervo desse, a não ser o da Funarte. E o texto, quando chega para a gente, é revisado e digitalizado. Assim, está em perfeitas condições para o aluno, para o usuário ler, a gente oferece um texto de qualidade. Quan-

do eu cheguei aqui, os textos eram datilografados. Na década de 90, com o advento dos computadores, os editores de texto, a gente começou a digitar esse material. Então a gente conseguiu digitalizar as peças de maior circulação. Porque tem peça que não é publicada. A companhia ou o diretor consegue o texto, traduz especificamente para aquela montagem e depois doa e acaba vindo parar aqui com a gente, na mão de um dos atores ou de alguém da técnica. Aí a gente insere aqui no banco de peças. E a gente fez isso, a gente fez esse trabalho de digitalização. E aquele material que tinha um caráter mais histórico, que tinha manuscrito com autógrafo, é reservado e vai para a sala de obras especiais. Mas o conteúdo a gente retira, coloca em condições de leitura, para poder o usuário fazer uso. E o banco de peças, quando eu cheguei, era o seguinte: Os usuários chegavam aqui e pediam os textos, não tinha. Aí o que aconteceu? Eu comecei a ir buscar os textos, em outras bibliotecas, outros lugares. A gente mandava e-mail, conseguia o texto, para inserir aqui. Depois, quando a gente percebeu que já tinha os clássicos todos, a gente notou que a gente faltava um pouco do teatro contemporâneo. Tanto o estrangeiro quanto o nacional. Aí, de uns dez anos para cá, a gente está tentando colocar dentro do acervo esse tipo de material. Então a gente está com uma boa quantidade de autores mais novos agora, tanto estrangeiros como nacionais. E é uma coisa que não tem como comprar. A gente tem que buscar de alguma forma, doação, digitalizar e colocar no acervo. Aí vai aquela coisa da gente conhecer o acervo, saber o que é necessário, o que não é, priorizar, ter aquela visão do que vai ser necessário. Porque com tanto tempo trabalhando aqui, a gente aprende a lidar com o teatro. Eu tive que ler alguns livros de história do teatro, aprender um pouco de teatro. E digitando e lendo a gente vai pegando o estilo dos autores. Então hoje em dia eu tenho um pouco de autonomia, de saber o que precisa conseguir e inserir no acervo. Às vezes o usuário chega aqui e não tem o texto que ele quer. Aí ele chega para gente e fala: "Olha, eu acho que tem em tal lugar. Se eu conseguir, eu trago para vocês." Aí quando ele traz para gente, a gente digitaliza porque o texto não entra em papel somente. O texto só entra no acervo com a digitalização, a gente imprime e coloca lá. Todo material só entra se for digitalizado. Se a pessoa doar o papel, a gente primeiro digitaliza aquilo, para depois a gente fazer a catalogação do material. Então é um acervo importante que a gente tem. Tem um segundo diferencial que são os programas de teatro também.

ALINE Como se forma esse acervo? São os professores, os alunos?

BÁRBARA São os professores. Porque o texto teatral, ele tem a especificidade dele. Tem pessoas que escrevem só pro teatro. Antes começou com a literatura, adaptava-se a literatura pro teatro e fazia alguma coisa. Mas depois começa um sujeito que escreve só pro teatro. E isso é considerado acho que até hoje, uma literatura meio marginalizada. O cara não corre a ABL, por exemplo. Porque ele só escreve para teatro. Então esses textos iam chegando através dos professores. No começo os professores iam para fora, galera que assistia teatro lá fora e comprava peças. Depois ainda traduzia.

MIGUEL Roberto de Cleto[8], que era um professor nosso, traduzia muita coisa. Muita tradução de professores. Professores que traduziam especificamente para a escola de teatro.

BÁRBARA Essa biblioteca, ela tem um viés muito apaixonado. Então, entra muito livro aqui por causa das relações, do viés da paixão. A pessoa chega aqui e diz: "Eu acho que a biblioteca tem que ter esses livros." Aí a gente fala: "Professor, mas tem alguma ligação com a sua disciplina?". Aí ele fala que é complementar, que todo sujeito tem que saber. E tem uma série de reformas educacionais que vão fazer com que a biblioteca universitária não seja mais só paixão. Ela tem administração, ela está ligada aos currículos. E tem pessoas que estudaram aqui, fizeram mestrado, doutorado e continuam publicando livros. Doam vários livros, mandam entregar aqui. Porque estudaram aqui, amam essa biblioteca, fizeram muita coisa aqui e querem devolver. Então, ela tem um viés apaixonado. Tanto o Pernambuco quanto o Cleto fizeram campanha onde vários artistas doaram. O Cleto passava na casa das pessoas! Ele ia na tua casa e dizia assim: "E aí, o que tem para doar para biblioteca?". E ele trazia debaixo do braço e doava. Então a gente tem muita coisa, por exemplo, do pessoal que estava estourando na década de 90, porque o Cleto era amigo deles. Então a gente tem um acervo desse assim enorme, com coisas que só tem aqui porque essas pessoas apaixonadas passaram por aqui. É uma pena que elas estão se aposentando, né?

---

8. Roberto de Cleto (1931–2002) foi ator, tradutor e professor de teatro. Fez importantes doações ao acervo da Unirio, e a Escola de Teatro atualmente tem uma sala com seu nome em sua homenagem.

MIGUEL Porque o Pernambuco, ele ia viajar e comprava com o dinheiro dele, aí ele trazia e doava para biblioteca.

BÁRBARA E aqui a gente tem várias peças de quando eles iam lá fora.

MIGUEL A gente tem programas de teatro de americanos e ingleses, quando eles iam assistir as peças lá.

BÁRBARA E com o ingresso dentro! Eu acho que também tinha uma outra preocupação com aquilo que ia ficar para memória. E como eles também queriam ser lembrados como doadores da biblioteca, doavam. E material bom, não doavam nada só para encher o acervo. Tanto que agora a gente teve o desbaste na biblioteca e eu falei que só iria desbastar o que tivesse muito exemplar. E às vezes você abre o livro e tem dedicatória do autor...

MIGUEL Quando o Guilherme ainda estava aqui, ele fazia eventos e vinham os escritores.

Aí a diretora me pedia para catar os livros que tínhamos aqui e pedir para eles autografarem. Eu me lembro que veio aqui Eric Bentley, vieram alguns estudiosos ingleses, especialistas em Brecht... A gente separava os livros e eles autografavam.

BÁRBARA O Peter Brook, quando veio aqui... Tem a dedicatória do Peter Brook!

ALINE E onde é que ficam esses livros?

BÁRBARA Antes eles ficavam no acervo geral mesmo sem proteção. Agora, tudo que é autógrafo eu vou tirando, vou colocando aqui nessa sala. Se a pessoa ainda estiver viva, eu ainda deixo correr o livro, mas se ela não tiver, vem para cá. Porque aí muda o caráter do documento, o documento já muda de configuração e existe um mercado de arte fortíssimo de pessoas que roubam livros que têm dedicatória para vender pelo olho da cara. Por isso, a gente tem que começar a proteger a biblioteca desse tipo de coisa também. Porque nem todo mundo que está lá embaixo, atendendo no balcão, tem noção do que está emprestando, não necessariamente tem

o repertório que a gente tem nessa área. Por exemplo, os livros do Abdias. Os livros do Abdias corriam lá embaixo com assinaturazinha do Abdias[9] porque eram peças do acervo geral. O dia que eu vi, eu fui tirando tudo que era dele.

MIGUEL Eles continuam disponíveis para o usuário, só que ficam reservados para a gente ficar de olho neles aqui.

BÁRBARA Eu estou só protegendo uma memória. Você pode usar, mas aqui em cima comigo. Não pode levar para casa, mas pode escanear. Tem que tirar de circulação. É porque como essa biblioteca conviveu com essas pessoas, elas eram contemporâneas, elas não estavam fazendo história, elas estavam vivendo o dia a dia delas. Depois que elas morrem, é que o peso do livro muda total. Os livros vão toda hora mudando de configuração.

MIGUEL Uma vez eu fui tirar os livros para digitalizar, tinha uma oratória do Jorge Haddad. O que estava inserido na pasta era uma um encarte que vinha na revista de teatro com a oratória e a Fernanda Montenegro atrás. Com assinatura da Fernanda. Aí eu reservei, porque, poxa... É a Fernanda! E de uma época que ela era mais nova. Mas é interessante... Porque aqui na escola de teatro, a nata do teatro foi professor aqui.

ALINE Quem que vocês lembram que foram professores?

MIGUEL Muita gente! Bárbara Heliodora... Maria Clara Machado foi professora aqui.

BÁRBARA O próprio Pernambuco foi professor aqui. Marcos Alvise deu algumas aulas aqui.

MIGUEL E alguns diretores foram professores por um período.

---

9. Abdias do Nascimento (1914–2011) foi dramaturgo, professor, político e ativista do movimento negro. Foi fundador do Teatro Experimental do Negro e tornou-se referência na luta contra o racismo e na valorização da cultura afro-brasileira.

BÁRBARA Fernando Peixoto... O Fernando Peixoto foi diretor de teatro. Foi um homem muito importante para o teatro. Tem uma história muito engraçada. O CEDOC[10] comprou o acervo do Fernando Peixoto. A chefe do CEDOC, que é a nossa amiga, a Joelma, me ligou e falou "Olha, tem dois livros aqui da Unirio que estavam no acervo do Fernando Peixoto. Você perdoa a dívida dele?" Mais de 30 anos de empréstimo! Fui ver o que ele pegou, uns dois livros sobre musical. Decidi perdoar ele para ele morrer em paz. 30 anos depois os livros voltaram, porque estava lá no acervo dele. Então da para ver que eles usavam a biblioteca. Porque tem o carimbo da biblioteca, tem data de empréstimo. Mas ele não devolveu, morreu bem depois que ele pegou o raio do livro. Mas tudo bem, porque a gente sempre vai encontrar isso quando recebe doação. Mas tinha um uso mesmo da biblioteca! Essas pessoas estavam aqui, botavam os livros embaixo do braço e iam dar aula. Também tem o Zé Dias ainda é uma pessoa importante para a história do teatro. Ele é cenógrafo, já fez tanto cenário que é importante para a história do teatro. A Ana Bernstein também, que é uma intelectual notável. Vai recontar a história do teatro. É dela uma das biografias mais comentadas do Décio de Almeida Prado. A professora Tânia Brandão que dá aula na pós-graduação também. São pessoas importantes. Só que vai mudando as pessoas que vêm dar aula aqui. Tem uma virada do ensino também, a virada do MEC. Aí a gente deixa de ter grandes artistas que são artistas da prática e passa a ter mais intelectuais ligados ao teatro.

MIGUEL Porque a legislação limitou isso também.

BÁRBARA Isso, eles começaram a ter que ter formação. E esse pessoal do teatro não tinha.

MIGUEL Eles eram convidados. Eu lembro que o Cleto foi convidado. Ele era ator e foi convidado pelo Pernambuco para dar aula aqui. A Maria Clara Machado também. Ela dava aula aqui, foi para o exterior e trouxe a improvisação de lá. Só que, ao mesmo tempo, ela fundou o Tablado. Então ela saiu daqui porque ela não conseguia mais conciliar os dois espaços.

---

10. O CEDOC é o Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes, responsável pela preservação de acervos ligados às artes no Brasil.

ALINE Então esse acervo também tem a ver com a questão do ensino do teatro, né? Ao disponibilizar essas peças para os estudantes. Porque, provavelmente, para se formarem, havia uma necessidade dos estudantes montarem peças, precisavam conseguir os títulos e essas peças não estavam disponíveis.

MIGUEL É, aí corriam para cá! Nem toda peça é publicada. O mercado editorial visa muito a venda, o lucro. E tem muitos escritores de teatro que não são comerciais. Não dá para baixar as peças com facilidade. Até alguns autores estrangeiros, não são todas as peças deles que têm entrada no país. Então, determinado diretor ou produtor resolve montar uma peça de alguém lá de fora, traz para cá, faz a tradução para aquela montagem. Aí, por um acaso, a gente consegue o material, vem parar aqui com a gente. Ou a gente acaba pedindo, porque a gente é cara de pau, a gente pede. Era o que acontecia no passado, com o pessoal antigo, eles pediam na cara, pediam mesmo. Os professores daqui eram diretores lá fora. Então, tinha facilidade desse material chegar até a gente. A partir do momento que as pessoas que foram ocupando os cargos de professores já não eram aquelas pessoas tão atuantes, eram mais acadêmicos, isso passou a diminuir. A gente teve que buscar outra forma de conseguir esse material. Hoje em dia já é um pouco mais difícil. Com a internet facilitou, a gente consegue algumas obras através da internet ou até mandando e-mail pedindo doação.

BÁRBARA Isso hoje as companhias fazem, elas mandam cópias.

MIGUEL Eu ainda não tive coragem de chegar numa peça de teatro, ver o autor lá e pedir para ele.

BÁRBARA Eu já tive, você já viu! Fui para Recife agora, no começo do ano, para um aniversário. E aí tinha um aluno nosso aqui, maravilhoso, de doutorado: Leidson Ferraz. Um historiador de teatro muito relevante, uma pessoa bem importante para a história do teatro de Recife, de Pernambuco. Eu cheguei lá e Leidson me levou para ver teatro. Como ele é um expoente, um cara que está em todos os debates, uma pessoa conhecida, me apresentava enquanto amiga da biblioteca da Unirio. Eu pedia textos e voltei com oito livros. Os oito livros embaixo do braço, porque não tinha lugar na mala. Livros com peças e livros sobre a história do teatro pernambucano. Me

inspirei em Cleto! Ele tinha mania de pegar doação de livros sobre companhias. Eu reparei que as companhias acabam e não sobra nada. Então, qualquer estudo sobre companhia ele mandava para cá. Então hoje a gente tem uma biblioteca com livros de todo tipo de companhia para você imaginar. Aqui eu não quero saber qual é a sua companhia, qual é a sua relevância, a gente guarda aqui.

MIGUEL A outra facilidade que a gente teve de conseguir os textos foi por causa da proximidade do Guilherme com o Daniel Rocha, que foi presidente da SBAT[11]. Então o material chegava aqui. A gente tem todos os números da SBAT, desde 1917, até os números especiais. E do SNT[12] também, nós temos as revistas do antigo SNT. São importantíssimas.

BÁRBARA Em termos de memória, história do teatro brasileiro, essa biblioteca aqui continua sendo uma das referências.

MIGUEL A gente pegou uma fonte boa, das pessoas que estavam inseridas mesmo.

BÁRBARA Fazendo teatro, escrevendo sobre teatro, pensando teatro. Pelo menos até a década de 90, até o final dos anos 90. Essa galera estava ensinando, mas também estava produzindo. Depois é que tem um distanciamento, a gente começa a ficar mais com os intelectuais. Não quer dizer que essas pessoas não façam teatro, mas a relação é diferente. Temos teóricos aqui que são totalmente teóricos.

ALINE Se a gente fosse pensar na fundação desse acervo, no que ele contém, qual seria a concepção de teatro majoritária aqui? Um teatro que nasce no âmbito de uma escola, que depois se torna um curso universitário. Qual é a memória de teatro que esse acervo carrega? Ou é uma memória muito fragmentada?

---

11. A SBAT é a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Foi fundada em 1917 no Rio de Janeiro e é a entidade responsável por proteger os direitos autorais de dramaturgos no Brasil.

12. O SNT foi Serviço Nacional de Teatro, o primeiro órgão oficial destinado a fomentar e difundir o teatro no Brasil. Foi criado em 1937 extinto nos anos 1970, suas funções foram incorporadas pela FUNARTE.

MIGUEL A escola vem da década de 40. Ela começou com um curso prático de teatro. Até que o SNT, o governo, pega a escola para ele. E aí a escola passou a ter essa coisa mais estatal. Mas eu estou esse tempo todo aqui e eu acho que o tipo de teatro que é tratado aqui é bem amplo. Eu acho que ultimamente ele está um pouco contemporâneo demais, o clássico ficou um pouquinho abandonado. Mas eu acho que ele é bem eclético. Por exemplo, no acervo a gente tem coisas que são procuradas até hoje. Clássicos, não clássicos. Não dá para falar que tipo de teatro...

BÁRBARA Eu compreendo o seguinte: a escola de teatro, tanto essa quanto a EAD[13] em São Paulo, são criadas sob uma demanda. A demanda delas era o Procópio, Jaime, Dulcina, que a gente chama de teatrão. Que é o teatro mais velho, ainda declamado. E tinha um movimento entre os estudantes dessa época de teatro universitário. Tem o TEB, que é o Teatro do Estudante do Brasil. Tinha o TEA, Teatro Estudante Amador. Os estudantes nessa época, final da década de 30, década de 40, formam uma série de grupos de teatro amador. Mas o teatro amador não tinha o objetivo de virar uma grande companhia. Por exemplo, o *Vestido de Noiva* do Nelson foi montado por um teatro amador, "Os Comediantes". E aí esses estudantes vão formar os grupos de teatro brasileiro que vão ser a reviravolta do nosso teatro moderno. Então, o teatro que tem aqui é um teatro pensado, é um teatro intelectualizado. Então, esses acervos são formados dentro de uma concepção de uma determinada intelectualidade, de um determinado tempo. A quantidade de livros que a gente tem aqui em francês, a quantidade de livros de teatro francês e de literatura francesa! Você não está falando com qualquer público, você está falando com o público que sabe ler em francês. Aí você já tem aí uma série de recortes na sociedade.

ALINE Quais seriam as principais companhias de teatro que estão aqui neste acervo?

MIGUEL Temos praticamente todas as companhias.

BÁRBARA Tudo que a gente tem aqui no banco de peças alguma grande companhia já montou. Enfim, todas elas de alguma maneira estão marcadas aqui no banco de peças...

---

13. A EAD é a Escola de Arte Dramática fundada em 1948 em São Paulo. Foi incorporada à Universidade de São Paulo em 1969 e tornou-se parte da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP)

ALINE Seria mais fácil rastreá-las pelos programas?

BÁRBARA Isso, porque o banco de peças está mais preocupado com os autores do que com as companhias. Claro, quem vai estudar uma companhia, estuda o repertório. Mas quando as pessoas chegam aqui no banco de peças para pesquisar, elas pesquisam os autores.

ALINE Em relação a esse Banco de Programas, como é que ele foi formado? De forma similar ao Banco de Peças?

MIGUEL Ele surgiu de forma despretensiosa, eu acredito. O pessoal de teatro, eles guardam tudo... Eles traziam, doavam e começou a se formar um pequeno acervo de programas. O pessoal da teoria passou a usar mais os programas para estudar. Porque há alguns anos atrás, tinha no programa a avaliação do diretor, da interpretação, o figurino, o cenário... Os teóricos estudam os textos no programa. São publicações muito importantes, tem alguns programas aqui que foram escritos por pessoas super especiais. Aí o acervo foi se formando, foi se vendo a importância disso. Agora é mais importante ainda, porque é uma publicação em extinção. Então, tudo aquilo que a gente tem de acervo virou uma raridade. E eles retratam cada época. Os professores traziam de casa aquele material que eles já tinham guardado. Temos programas bem específicos, porque os professores iam assistir às peças e traziam os programas para a biblioteca. Temos programa aqui do Teatro Municipal que nem o Teatro Municipal tem!

BÁRBARA Temos, provavelmente, um monte de programa de teatro que nem o diretor tem!

MIGUEL Às vezes, é muito engraçado, alguns professores vêm aqui e veem o programa da peça que eles mesmo dirigiram.

BÁRBARA O Ângel Palomero e o Moacir Chaves!

MIGUEL Tu tinha que ver a alegria deles!

ALINE O que que vocês destacariam que poderia ser pesquisado aqui e que vocês veem que há um subaproveitamento?

BÁRBARA Eu acho que hoje diminuiu muito o uso da biblioteca. É uma coisa que me espanta! Os alunos, nas graduações e pós-graduações, não têm noção do uso da biblioteca. Eu acho que, em algum lugar, a biblioteca se desassociou tanto do ensino que a galera não sabe utilizar esses arquivos. Eles ficam assustados quando a gente começa a dizer tudo que tem aqui. Eu acho que os alunos não têm mais essa noção do papel da biblioteca. Não entendem ela como uma fonte de pesquisa.

MIGUEL Ou não acreditam que aqui dentro possa ter o que eles querem. Não sei se é falta de divulgação, a gente tenta divulgar o máximo que pode. Eu acho que a internet influencia muito. Não só em termos de pesquisa, mas em termos de uso da biblioteca.

BÁRBARA O que você pode estudar no banco de peças? Você pode estudar o período, você pode estudar os atores... No banco de programas de peças, você pode dizer que um espetáculo existiu. O teatro é efêmero, não tem muito o que guardar dele. Ele acontece na hora que está ali na nossa frente.

MIGUEL E pelo programa a gente vê a qualidade, o dinheiro que eles tinham para a produção. Pela qualidade do programa.

BÁRBARA E falam da estética da montagem. O programa está o tempo todo dialogando com a montagem. E o programa é uma coisa tão antiga...

MIGUEL Eu acho que o programa está acabando, não é nem por falta de dinheiro para fazer, não. É por falta de interesse das pessoas em terem o papel. Porque a comunicação hoje em dia é mais virtual, mais digital. Então o que acontece? Você chega nos espetáculos, tem um QR Code lá com o programa para você escanear. Mas eu acho que o programa está acabando por falta de interesse das pessoas.

BÁRBARA Talvez falte aos alunos, em geral, um elemento fundamental, que é a base do teatro: a curiosidade.

ALINE Vocês têm uma circulação de pesquisadores que vêm aqui, né?

BÁRBARA Aqui na sala, tem. Justamente porque a gente foi se afinizando com os grupos que pesquisam a história de alguma coisa. História da música, história do teatro... Os alunos da biblioteconomia, arquivologia e museologia aparecem aqui também, mas sem muita noção de que existe uma sala que pode ter objetos que um museólogo pode trabalhar. Por exemplo, nessa sala eu posso ter um museólogo, alguém de letras, alguém da história, alguém da arquivologia... Porque é uma sala multiuso, ela vai dialogando com vários aspectos.

MIGUEL Isso faz toda a diferença. Vários artistas que passaram por aqui, aqueles que aproveitavam melhor, conseguiram ir longe. Eu vi artista que está atuando hoje, antes de fazer vestibular. Mateus Solano, ele vinha aqui estudar. Antes de fazer a prova, ele vinha estudar na biblioteca, ficava aqui estudando, pegava peça de teatro. E eu, por coincidência, trabalhei no THE[14], e vi a prova dele. Teve uma boa passagem pela escola, usava a biblioteca. O que que aconteceu com o Mateus Solano?

BÁRBARA Fez sucesso!

MIGUEL Os ratos de biblioteca estão aí trabalhando! E aqueles que não se importavam com a biblioteca, não me lembro deles...

BÁRBARA E todos eles voltam. Voltam para fazer suas pesquisas, para doar livro, para bater papo... Voltam para estudar, eles têm um carinho especial pela escola.

ALINE E o vestígio desses que passaram pela escola? Ainda está aqui?

BÁRBARA Enquanto documentalista, não consigo entender. Não se faz memória aqui. Já conversei muito com a Kátia, que trabalha no figurino e é ex-aluna daqui. A Kátia é usuária ainda frequente aqui da biblioteca. Por exemplo, aqui passaram figurinistas absurdos, enormes. E não tem aqui figurinos, cenários feitos. Não sei por que não se

14. O THE é o Teste de Habilidades Específicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É uma etapa obrigatória do processo seletivo para cursos de artes, complementando a nota do ENEM.

preserva a memória da história que acontece aqui. Não tem um resquício dessas pessoas aqui. Não tem uma placa, não tem um nome de sala, não tem um documento, não tem um busto, não tem uma foto, não tem absolutamente nada.

ALINE Só esses grandes: Cleto, o Oliveira, o Guilherme Figueiredo, a memória deles está aqui.

MIGUEL O Cleto, não tem como não ter uma sala com o nome dele.

BÁRBARA Mas essa memória do Cleto aqui dentro se dá porque ele ainda é muito recente. As pessoas que conviveram com o Cleto ainda falam dele, mas a partir do momento que essas pessoas morrerem, o Cleto some. Como é que que numa escola de cenografia desse tamanho não se guarda um pedaço de meia de alguém? A gente não guarda nada de ninguém.

MIGUEL Eu acho que ali houve uma limpa, porque a escola funcionava na Praia do Flamengo e lá o teatro pegou fogo, teve um incêndio. Mas, eu acredito que com a demolição de lá, mesmo se tivesse coisas guardadas, teria sido destruído. Porque se perdeu livros, eles pegavam os livros e jogavam num caminhão. As pessoas saíram de lá, os funcionários, com arma na cabeça.

ALINE Isso em que data, que época?

MIGUEL Foi 79 ou 80. A Sônia, que trabalhava aqui, me falou: "Miguel, eles botaram a arma na nossa cabeça, como se a gente fosse criminoso, a gente teve que deixar tudo dentro das gavetas, as coisas pessoais nossas ficavam lá, na gaveta."

BÁRBARA Isso é horrível!

MIGUEL As pessoas falaram que eles jogaram os livros no caminhão e trouxeram para cá, ficou uma montanha de livro. Então, eu acredito que muita coisa deve ter sido perdida, é como se tivesse começado do zero. O figurino começou do zero, a biblioteca teve que refazer tudo, foi um período ruim.

BÁRBARA Essa universidade, ela não se preocupa com memória.

MIGUEL As universidades americanas têm galerias com alunos célebres, aqui a gente não tem.

Olha só quem passou por aqui, olha o que a universidade formou!

ALINE Deixa eu fazer uma pergunta agora bem específica. Vocês falaram dessa questão da digitalização, que praticamente tudo que vem para cá é digitalizado também. Essa digitalização, ela é disponibilizada onde? Tem um site?

MIGUEL A princípio, não, porque a gente não tem o direito autoral, então a gente não pode. A função da digitalização é uma questão de salvaguarda. Se alguma peça rasgar, se sumir a última página, nós temos ali para imprimir em PDF. E aquele material que era autografado, que era manuscrito, nós tiramos do acervo para preservar e mantivemos o conteúdo pro aluno estudar. Tem o acervo virtual, o que está em domínio público, o usuário pode baixar diretamente do catálogo online. O que não está em domínio público, a gente deixa duas páginas para o usuário ler e ver se é aquilo que ele quer.

ALINE E em relação a essa questão da fundação de um centro de documentação e pesquisa que a Bárbara falou, o que vocês acharam?

BÁRBARA Eu acho fundamental. Eu acho que seria muito válido que a gente tivesse um centro de documentação, seria um lugar onde a pessoa poderia estudar de maneira mais abrangente. A universidade tem o LAMAC, que é o Laboratório de Memória de Artes Cênicas, mas nunca foi para frente. Um centro de documentação eu acho que traria mais movimento, mais espaço para a gente receber doação de outras pessoas e também uma política de memória dentro da universidade.

MIGUEL Ter política de memória é preservar e divulgar o que se tem. Se não fica guardado, mas ninguém sabe o que tem.

BÁRBARA E um centro de documentação faria com que a gente tivesse mais espaço para fazer divulgação, para fazer rodas de conversa. Atividades que valorizassem esse acervo nesse sentido. Quando você faz a divulgação, você deixa o pesquisador utilizar, ele dá um outro sentido ao documento. A impressão que eu tenho é que as pessoas que estão aqui não têm noção da importância da escola. Elas têm à sua disposição um acervo poderoso e não fazem uso. Aí é preciso vir uma pessoa da França, uma pessoa da Argentina, uma pessoa de outro estado longe para vir aqui utilizar e sair daqui maravilhado.

ALINE E vocês gostariam de acrescentar alguma coisa da história, da formação dos acervos?

MIGUEL Não, eu acho que eu tive um pouco de sorte de vir para cá. Eu não entendia nada de teatro, eu me formei em Química, aí fui parar no Hospital Gaffrée. Fiz o concurso interno e vim parar aqui na biblioteca. Não gostei de ter vindo para cá, porque é muito longe da minha casa, mas foi Deus que me mandou para cá, viu? Porque é um universo maravilhoso! Eu conheci um mundo novo para mim e fico muito feliz de ter participado um pouco da história disso aqui. Estou quase me aposentando, mas fico muito feliz de ter participado um pouco das histórias dessas pessoas que passaram aqui por essa época. E por ter ajudado, né? Porque aqui tem um dedo meu em todo lugar, desde o logotipo da biblioteca, várias coisas passaram por mim. Toda parte de imagem gráfica, o primeiro folder, primeiro logotipo, a capa das peças, a interface das partituras... Até a cor do mobiliário, cor da sala... Fico feliz que deixei um pedacinho... E a gente lidar com a educação, a gente ajudar na formação das pessoas... olha que coisa legal!

ALINE Você, Bárbara, quer acrescentar alguma coisa?

BÁRBARA Não sei... Mas enfim, eu vou dando continuidade ao trabalho de muita gente que chegou antes de mim. Eu acho que isso é muito importante. Eu dou continuidade ao trabalho da galera que chegou antes, que fez um excelente trabalho. Claro, vão ter coisas aqui que são a minha marca, fica a minha marca.

Entrevista com a professora Elza de Andrade

Marianna Velloso

Conversar com a professora Elza de Andrade é percorrer mais de meio século de história da Escola de Teatro da Unirio. Atriz e docente apaixonada por arte-educação, Elza se apresenta como uma das professoras mais antigas da instituição e, ouvindo sua trajetória, posso perceber como ela não somente testemunhou grandes mudanças na universidade, mas foi parte contribuinte, uma figura ativa na sua história. Sua fala mistura memórias pessoais, relatos sobre mudanças estruturais na faculdade e reflexões sobre o ensino de teatro, destacando a importância da valorização da arte nacional e produções universitárias.

Elza é professora da escola de teatro desde 2004, mas inicia sua trajetória na célebre instituição de artes cênicas em 1970, quando a Unirio era ainda a FEFIEG, Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara. Além da Unirio, a artista-docente lecionou em instituições como a Escola de Teatro Martins Pena, Faculdade Cal de Artes Cênicas e na Universidade Estácio de Sá. Elza também atua na Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e na Pós Graduação em Ensino de Artes

Cênicas (PPGEAC) e desenvolve pesquisas na área da formação de professores de teatro e artistas cênicos no Brasil.

No dia 17 de Setembro de 2025, tive o prazer de entrevistar minha professora de atuação cênica entre nossos encontros semanais. Na entrevista, Elza revisita as dificuldades de acesso a textos teatrais no passado, a evolução do banco de peças da biblioteca e os desafios da organização e busca por diversidade nas obras selecionadas para o Teste de Habilidade Específica (THE), exame anual que avalia as habilidades de futuros ingressantes dos cursos de licenciatura, atuação e direção cênica. A professora também fala sobre como a implementação do sistema de cotas contribuiu para uma atualização curricular, visando deixá-lo mais plural e inclusivo, o que afeta diretamente o banco de peças.

Ao longo de toda conversa, Elza enfatiza o papel transformador da arte e sua importância vital para a educação e a vida em sociedade. Assim, sua entrevista é um testemunho de dedicação, resistência e amor pelo ofício, inspirando novas gerações a continuar sua luta por reconhecimento, diversidade e valorização da cultura.

MARIANNA Primeiro, se você puder começar se apresentando, falando o seu nome, o cargo que você ocupa, quanto tempo você já está atuando nessa função.

ELZA Meu nome é Elza de Andrade. Eu sou professora da Unirio, do CLA, da Escola de Teatro, há muitos anos. Talvez eu, nesse momento, seja uma das professoras mais antigas da Escola de Teatro. Eu comecei, na verdade, lá nos anos 70, 1970, quando a Unirio ainda não era nem Unirio, era a FEFIEG, Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara. Estado da Guanabara ainda, olha só! Comecei como aluna, fiz todo o curso, que na época não era um curso de nível superior, era um curso profissionalizante de três anos. Quando terminei o curso, comecei a trabalhar como atriz. Trabalhei como atriz durante muito tempo, quase 20 anos. E, a partir de um determinado momento, eu comecei a dar aula. Meio que por acaso, aquelas coisas. Não tinha intenção, nunca pensei em ser professora, mas aquelas coisas do destino que me jogou dentro de uma sala de aula, que foi a Escola Martins Pena. E surpreendentemente, eu adorei ser professora. E aí, pouco a pouco, eu fui deixando, fui abrindo mão deste trabalho de atriz, dos convites, porque os horários coincidiam e eu, no final das contas, preferia ser professora. E aí percebi que precisava voltar a estudar

também. Eu retorno à Unirio no início dos anos 90 para fazer uma outra formação. Eu já era licenciada em pedagogia, porque minha mãe falou que se eu fosse ser atriz, teria que ter nível superior, aquela coisa de mãe. Eu já tinha uma licenciatura em pedagogia, mas, curiosamente, eu não tinha nenhuma formação em teatro, porque essa Unirio que eu fiz era profissionalizante, nível médio. Então, eu volto para a Unirio. E o que eu pensei? Não vou fazer o curso de interpretação, porque eu já tenho muita experiência como atriz. Eu quero fazer o curso de teoria, porque eu preciso, na verdade, ler os livros. Aí eu ingressei no departamento de teoria. Na época, eu não tinha nem mestrado, nem doutorado. Poderia ter ingressado, porque eu já tinha nível superior, mas entrei na teoria e adorei, fiz o curso inteiro. Quando eu estava terminando a graduação, entrei no mestrado, aí eu comecei a emendar. No meio de tudo isso, apareceu uma vaga de professor substituto, eu fui substituta do departamento de interpretação, fui substituta do departamento de direção, até que, finalmente, abriu uma vaga de efetivo em 2004. Eu fiz o concurso e fiquei em primeiro lugar, porque era só uma vaga. Vencer ou vencer. Então, se você for contabilizar tudo isso, são 55 anos de Unirio, não é? Fui aluna do profissionalizante, aluna da graduação, aluna do mestrado, aluna do doutorado, professora substituta, professora efetiva. E, agora, realmente, eu estou às portas da aposentadoria por causa da idade, não é nem que eu queira me aposentar. Eu, por mim, dou aula até morrer, porque eu adoro dar aula. Mas a idade... Por lei, como funcionária pública federal, eu sou obrigada a me aposentar a partir dos 75. E eu estou muito perto disso. Mas já ocupei vários cargos na Unirio, na escola de teatro. Já fui coordenadora, já fui chefe de departamento, já fiz parte do Consuni, do Concep. Eu não sei quantas comissões, já perdi a conta! Acho que hoje eu estou em três ou quatro comissões, reforma curricular. Eu sou a coordenadora do THE desde 2007, minha amiga. Isso não é pouca coisa, porque é um evento enorme que a gente tem que organizar e nada pode dar errado. Mas eu sei que eu sou uma pessoa muito presente na Unirio, porque eu gosto. Eu gosto de aluno, eu gosto de dar aula e eu gosto de teatro. É isso, um breve resumo dos meus últimos 50 anos, meio século, olha só.

MARIANNA É muita história! E você me falou que é coordenadora do THE, não é? Eu fiz o THE para licenciatura, então eu não passei pelo THE de atuação, mas, pelo que eu saiba, eles têm uns textos dentre os quais os alunos podem escolher.

ELZA Na verdade, esse próximo THE, que vai ser o de 2026, vai ser a primeira vez que o THE da licenciatura vai se descolar da interpretação. Porque o THE da licenciatura tem uma primeira parte, que é aquela prova de aula, que é igual a da interpretação. Aí, depois, os alunos do bacharelado em atuação cênica vão apresentar as cenas e os alunos da licenciatura vão fazer aquela conversa sobre Paulo Freire. Mas agora a gente está conversando e a licenciatura vai fazer a sua primeira parte também específica. Porque durante muito tempo, a licenciatura e a interpretação eram o mesmo curso. Se você quisesse fazer licenciatura, você fazia o curso de interpretação inteiro e depois fazia mais um ano de disciplinas didáticas. E aí você saía com dois diplomas, o diploma da interpretação, que agora é atuação cênica, e o diploma da licenciatura. Mas há uns 13, 14 anos, o MEC baixou uma lei que acabou isso. Licenciatura é um curso e bacharelado é outro. Mas nessa transição, como a licenciatura estava realmente começando e tinha pouquíssimos professores, a gente acabou fazendo esse THE muito semelhante. E agora a gente está fazendo uma grande reforma. Quando eu comecei a organizar isso, tinham, sei lá, 800 candidatos. Hoje tem a metade, hoje a nossa média é 400 candidatos, o que já é muito em relação ao número de vagas então realmente tem que ter uma organização e não pode ter erro. É um concurso público, com edital e todas essas burocracias.

MARIANNA E como é feita a escolha dessas cenas que são disponibilizadas para os alunos que querem ingressar em atuação? Eu sei que eles têm umas opções de cenas para fazer.

ELZA São quatro textos, a gente faz uma consulta ao departamento, aos professores e tenta todo ano mudar para não ficar sempre os mesmos. A gente tem que trabalhar com textos que estão disponibilizados ou como livros, ou que têm algum tipo de disponibilidade na internet. A gente também pode colocar no edital que os textos estão disponíveis na biblioteca. O que a gente não pode fazer é botar o link do pdf porque contraria a lei dos direitos autorais. Me lembro que no ano passado a gente indicou, se não me engano, Macacos do Clayton Nascimento que não tem pdf na internet, mas tem o livro.

MARIANNA Você acha que na escolha dessas cenas há uma preocupação em oferecer diversidade? Misturar teatro contemporâneo e cenas consideradas clássicas? Uma preocupação de colocar enquanto opção cenas de autoria feminina?

ELZA Tem uma preocupação dentro desse limite da disponibilidade do texto. A gente sempre tenta colocar dois textos estrangeiros, dois textos brasileiros. No caso, um texto mais contemporâneo, como foi Macacos, junto com o Romeo e Julieta do Shakespeare. Também tentamos encontrar textos que tenham personagens próximos da idade da grande maioria dos candidatos. Evitamos um pouco colocar uma peça em que todos os personagens, ou a grande maioria, tem 50 anos, 60 anos, quando a maioria dos candidatos não tem nem 20. A gente tenta evitar isso até para proteger o candidato, já sabendo que boa parte que tenta o ingresso, não tem experiência nenhuma. Isso não quer dizer que ele não possa entrar. É possível entrar, sim. Não precisa ter feito curso na Cal nem na Martins Pena, não é assim que funciona. Tem muita gente formada na Cal que não entra, e gente que nem teve teatro ou artes na escola e que entra. Tem muitas lendas a respeito do THE. Quando o candidato não entra, ele começa a inventar para se consolar de ter sido reprovado. Mas nós temos muitos candidatos, muitos, muitos. Temos 50 vagas, por exemplo, na interpretação, e 400 candidatos. Então, a gente pode escolher alguém que se preparou, que teve o cuidado de ler o edital, de ler o texto inteiro da cena, são critérios de avaliação. Não é apenas fazer uma cena maravilhosa, mas como aquela pessoa se coloca, que olha para o colega, que tem um cuidado de se colocar coletivamente, que tem um brilho no olho, que quer estar ali. Às vezes é muito mais isso do que o resultado que ela apresenta. Porque isso ela vai aprender durante o curso. Pelo menos, a gente espera.

MARIANNA Na sua época de aluna, o quão difícil era achar uma peça para atuar? Porque você me falou que, hoje em dia, a gente tem muita coisa disponibilizada na internet, muita tradução. Mas como é que era antigamente o acesso às peças? E como você acha que a biblioteca do CLA ajudava?

ELZA Olha, na verdade, eu fui aluna em muitas épocas. Quando eu comecei, nos anos 70, não tinha nem a famosa copiadora, que a gente chamava de Xerox, por causa da marca. Era uma loucura para conseguir o texto. Ou era realmente o texto que foi publicado, ou era um texto datilografado. Você datilografava com carbono e aquele era o texto distribuído para a gente ler. Até que 72, eu já estava terminando a escola quando apareceram as copiadoras, que foram um delírio. Eram máquinas gigantescas, eram filas enormes, que nem a fila do bandejão, para tirar a cópia. Mas essa questão do acesso ao livro era muito difícil.

MARIANNA E como que você acha que a biblioteca ajudava a conseguir esses textos?

ELZA A biblioteca investia na compra de livros e investia nessas cópias datilografadas. O Miguel era o cara que, muitas vezes, datilografava a peça. E aí, criava uma cópia, fazia uma capinha e disponibilizava na biblioteca. E você levava pra casa aquela cópia datilografada. Hoje, certamente, não é mais isso. Mas, se bobear, ainda tem lá umas cópias datilografadas guardadas. Mas toda essa parte de informatização, eu acho que melhora enormemente o acesso ao texto. E fora a internet, com esses PDFs todos. Mas, olha, Marianna, como eu sou uma pessoa quase centenária, eu gosto é do livro. Facilita ter o PDF, mas o que eu gosto mesmo é de livro. A minha casa é uma biblioteca. Eu tenho pouca roupa, eu tenho pouco prato, pouca panela, pouco sapato, mas o que eu tenho de livro... E, às vezes, eu falo, meu Deus do céu, eu tenho que me desvencilhar um pouco deles, dar para a Unirio, para a Martins Pena porque senão, quando eu morrer, eu vou deixar um trabalhão para os filhos se livrarem desses livros.

MARIANNA Para além dessas mudanças tecnológicas, você acha que a cara do acervo mudou desde quando você era aluna até agora que você é professora? Os nomes que estão lá, você acha que teve essa mudança?

ELZA Mudou, Marianna, mudou muito! Eu acho que a gente tinha uma biblioteca europeia. Alguns norte-americanos, mas principalmente europeus, durante muito tempo. Claro que tinha o Nelson Rodrigues, o Martins Penna, mas eu diria predominantemente europeia. Se você quisesse, por exemplo, um texto nacional contemporâneo, você teria que conhecer o autor porque na biblioteca não tinha.

Não estou falando mal da biblioteca, não, eu acho que isso era a cara da escola, a biblioteca acompanhava o pensamento da escola, eram os livros que os professores e os alunos pediam. Agora temos outros autores de livros teóricos e também outras peças, outros assuntos de questões africanas, indígenas, decoloniais. Isso é uma novidade, Marianna, que eu acho que também é uma consequência das cotas. A gente trouxe os alunos e esses alunos vieram com outro discurso, inclusive nos acusando de racistas. Com toda razão, um racismo ignorante. Você nem sabe que é racista, mas na hora de escolher, você escolhe toda uma cultura europeia, todo um pensamento que muitas vezes não é a nossa história. Essa chegada na biblioteca, na sala de aula, de outras culturas, outras maneiras de pensar, outras religiões foi muito importante. Por mais que falte muita coisa ainda a ser feita, muita coisa também já caminhou.

MARIANNA E quanto à questão de gênero dos autores, você acha que houve uma mudança? Acha que houve um avanço ao longo dos anos?

ELZA Eu não acho que é o banco de peças, eu acho que é o cenário inteiro. Se você perceber, nós temos poucas autoras mulheres durante muito tempo na história do teatro brasileiro. Tinha Chiquinha Gonzaga, aí nos anos 70 é que surge uma geração de mulheres: a Leilah Assumpção, Isabel Câmara, a Maria Adelaide Amaral, Consuelo de Castro. Isso nos anos 70, na ditadura, ali apareceram as mulheres. Talvez até um pouco numa necessidade muito grande de escrever alguma coisa por conta desse sistema ditatorial, repressor. Junta também com o movimento feminista, as mulheres finalmente resolveram se colocar, aí aparecem as mulheres. Mas é pouco tempo de 70 pra cá, dá 50 e poucos anos, é pouco tempo. Eu acho que a gente tem poucas mulheres porque, em comparação com a dramaturgia escrita pelos homens, são poucas mulheres que escrevem. Eu não acho que seja porque a biblioteca não abre para as mulheres ou porque não traz as obras delas.

MARIANNA Você me falou que o currículo da faculdade está sempre mudando e houve agora alguns encontros para a gente conversar sobre ele, pelo menos o de licenciatura. Você acha que está tendo uma preocupação de incluir mais mulheres no currículo? Pensar em peças de autoria feminina para os professores incentivarem os alunos a montar ou trabalhar em sala de aula?

ELZA Acho que há uma uma preocupação em trazer uma bibliografia mais recente, não especificamente feminina, uma bibliografia mais recente como um todo. E a gente tem mulheres maravilhosas como a Leda Martins, a Bell Hooks, um monte de mulheres escrevendo livros importantes para a licenciatura e para o teatro. Acho que é uma renovação bibliográfica com novos autores na tentativa de atualizar um pouco essa bibliografia que é muito velha, no mínimo do século passado. Todos os autores já morreram, se estivessem vivos teriam mais de cem anos. E quem escreveu no final do século xx início do século xxi? Claro que tudo isso também tem uma questão orçamentária, muitas vezes mandamos listas para a biblioteca e ela não consegue comprar, porque não tem dinheiro. Agora, inclusive, compraram alguns livros que a gente pediu. A Bárbara mandou alguns livros exatamente nessa tentativa de melhorar, de atualizar as bibliografias. Mas eu acho que tem essa preocupação de reformular o currículo, principalmente a matriz curricular, que está velha, defasada. Ela foi feita em 2012. A gente está em 25, são 13 anos. E 13 anos em que muita coisa aconteceu no Brasil e no mundo. E não para de acontecer. Eu acho que a gente está fazendo a reforma curricular e quando ela sair, já vai estar velha. Não pode fazer uma matriz curricular de 10 em 10 anos. É tão difícil, Marianna, mudar isso. Você não imagina. Porque é uma estrutura muito pesada, muito arcaica, muito ligada a essas ideias ainda quase que renascentistas, para não dizer medievais. É muito difícil criar uma estrutura que atenda melhor às necessidades, não só do mercado profissional, como as necessidades do aluno e as necessidades de formação desse ator, atriz, performer.

MARIANNA E você acha que tem uma perspectiva, um vislumbre de melhora? Com relação a incluir mais mulheres nessa bibliografia do curso?

ELZA Eu acho que primeiro temos que conhecer essas mulheres, correr atrás mesmo, tentar se informar melhor. A gente sabe do Rio e São Paulo. E lá no Norte? O que acontece no Norte? No Nordeste? A gente não sabe nada. Não estou nem só falando das mulheres. Eu estive na banca de um rapaz pernambucano que escrevia sobre o teatro de Pernambuco. Marianna, eu não conhecia um autor, um nome, uma peça, um grupo. Eu não conhecia nada. Por isso que é um trabalho muito grande a ser feito ainda. A gente está só no começo. Então, eu acho que devemos continuar esse movimento que já começou. Eu acho também que você, a sua geração inteira, deve buscar montar esses autores e autoras. Montar na escola, tentar sair da escola,

montar lá onde você mora, na comunidade, num teatro. E acho que a Unirio podia fazer um festival só de autores, homens e mulheres, que estão vivos. Chamar os autores para conversar, para falar sobre os trabalhos. Poxa, estamos em uma universidade pública federal, é nossa missão também. Ao invés de investir ainda em tantos autores europeus e norte-americanos. Não quero também falar mal deles,desmerecer a influência ou a importância deles. Mas vamos falar da gente! A gente é legal, mas acha que o outro é sempre melhor. Até a gente descobrir que o filme brasileiro também é maravilhoso, também pode ganhar Oscar, também pode ganhar o Globo de Ouro, aí é uma felicidade.

MARIANNA Há uma desvalorização da dramaturgia nacional também, né?

ELZA Há muito trabalho a ser feito. A minha geração já está se retirando, já está morrendo. Acho que é um trabalho para a sua geração e para as outras gerações. Vamos botar o bloco na rua! Sabe o que eu acho? Eu acho o brasileiro sensacional. O nosso principal problema é a falta de dinheiro, a falta de investimento na área da cultura. Porque a gente tem muita gente talentosa, mas não tem dinheiro. Se a gente tivesse um pouco mais de investimento em cultura, a gente estaria bombando.

MARIANNA Até dentro da própria faculdade! É muito difícil estudar teatro, ainda mais com os horários que nós temos. É muito complicado! Porque a gente não muda a cara das pessoas que estão na universidade, são sempre as mesmas pessoas que têm uma melhor condição financeira e podem só estudar. Se manter em um curso integral é muito difícil. Temos que fazer o impossível para trabalhar, estudar e pesquisar sem investimento.

ELZA E são esses alunos, Marianna, que são maravilhosos. Porque tem uma vontade de estar ali, entram para ganhar, entram com toda a garra do mundo, porque conquistaram esse espaço. Você não está de brincadeira, quer aproveitar tudo, né? O máximo possível. É isso aí! Mas, é claro, também não estou querendo dar uma de ingênua, não. É o início de um caminho ainda, falta muita coisa a ser feita. Tem muita mudança para acontecer, Marianna. Você vai ver, talvez. Eu acho que não vejo mais.

MARIANNA Eu espero que veja.

ELZA Eu não estou querendo ser dramática. Tudo tem limite, né? Não tenho expectativa de viver até os 120 anos, não.

MARIANNA Tem alguma consideração que a senhora queria deixar, professora, sobre o assunto? Alguma colocação?

ELZA Eu acho que a escola de teatro, a escola de arte, é algo de uma importância vital para as pessoas e não apenas para as pessoas que querem se profissionalizar. Para todos. Seria maravilhoso se as escolas, em geral, conseguissem perceber a importância da arte no seu currículo, como ela é transformadora do aluno, do seu olhar, da sua maneira de se colocar na sociedade, em relação ao outro. A base da transformação é a educação, mas eu acho que a gente pode também destacar a importância da arte dentro da educação, a capacidade transformadora, a capacidade de criar uma visão de mundo. Não é de formar ator, atriz, músico, pintor, não, é de transformar o cidadão, o ser humano. Porque o que eu percebo é que, muitas vezes, a arte ainda é alguma coisa realmente marginal. Se tem que cortar alguma coisa, corta a arte, corta a aula de teatro. Aumenta a carga horária de matemática e corta a aula de teatro. Mas a arte te ensina também o pensamento lógico, também desenvolve o pensamento racional, também desenvolve uma porção de coisas que podem ajudar, inclusive na matemática, inclusive na história, na geografia, no português, no entendimento do idioma. Então, eu diria que é um desconhecimento muito grande desses currículos, dessas escolas e da educação como um todo. Mas a luta continua. Quando teve a pandemia, todo mundo falava que o teatro iria acabar, mas o teatro continua. Porque a gente conta a história do ser humano, a gente conta a história da vida. Então enquanto tiver vida, tem teatro. E é isso que faz com que a gente esteja aqui, levando esse papo. Você, Marianna, eu fico super feliz por você, com essa cara novinha, lindinha. Interessada em tudo isso. Aí me dá certeza, me dá esperanças de que vai continuar caminhando, mudando, transformando. Parabéns.

Entrevista com a professora Marina Vianna

Marianna Velloso

A professora Marina Vianna é atriz, diretora e formada em história, com mestrado e doutorado no PPGAC-Unirio. Ela leciona no curso de Estética e Teoria do Teatro da Unirio desde 2014 e tem atuado em disciplinas voltadas para o teatro brasileiro, análise do texto teatral e dramaturgia contemporânea. No segundo semestre de 2025, a professora ministra a disciplina de Escrita Cênica e Dramatúrgica nos Séculos XX e XXI, em que enfatiza a necessidade de valorização da dramaturgia contemporânea e critica o machismo estrutural na escrita e na própria academia.

Após uma de suas aulas, no dia 22 de setembro de 2025, tive o prazer de entrevistá-la. Durante a conversa, a professora destaca a importância de ampliar o espaço das dramaturgias femininas dentro da universidade, problematizando o apagamento histórico das mulheres na história do teatro. Marina propõe uma reflexão sobre as problemáticas que ainda limitam a produção feminina e evidencia a importância de atualização dos acervos acadêmicos, de modo a contemplar essas múltiplas vozes silenciadas. Além disso, problematiza a canonização de autores quando causa uma

estagnação do currículo acadêmico e um desequilíbrio entre produções masculinas e femininas no espaço universitário.

Dessa forma, Marina defende o fortalecimento e reconhecimento da escrita feminina como um movimento essencial para o futuro do teatro. Sua fala é um convite a pensar a dramaturgia não apenas como campo artístico, mas também como território político, convocando novas gerações de meninas e mulheres a ocuparem o espaço da escrita cênica e dramatúrgica, valorizando a pluralidade e seu potencial transformador.

MARIANNA Professora, gostaria de te pedir para se apresentar, por gentileza. Falar seu nome, cargo, quanto tempo de função você tem, as matérias que você leciona.

MARINA Eu me chamo Marina Vianna, eu sou professora do curso de Estética e Teoria do Teatro. Estou aqui na escola desde 2014 e já ministrei disciplinas de teatro brasileiro, teatro brasileiro contemporâneo, teatro brasileiro moderno, análise do texto teatral, análise de temas e autores teatrais, análise das concepções do texto dramático e, agora, escrita cênica e dramatúrgica nos séculos de XX e XXI.

MARIANNA Enquanto professora da escola de teatro, qual é a sua relação com a biblioteca aqui do CLA e com o banco de peças? O que você acha que esse banco de peças diz sobre o ensino da universidade?

MARINA Eu acho que eu não estou muito por dentro do banco de peças e do quão atualizado ele tem sido. Sei que sempre foi um banco de peças muito rico, tem coisas que são traduzidas e só tem aqui no banco de peças, que não foram publicadas. Então sempre foi um arquivo a qual eu recorri, como atriz jovem, antes de ser professora, antes de tudo. Não sei se temos, por exemplo, as peças da Grace Passô, da Dione Carlos, ou das mais antigas como a Leilah Assumpção, a própria Maria Adelaide Amaral, ou mesmo da Renata Carvalho, que é uma atriz trans. Acho interessante fazer essa movimentação de tentar buscar esses nomes e fomentar o banco de peças. Tem a Cecília Ripoll, que é uma menina nova que está escrevendo, a Renata Mizrahi. É importante olhar para essas autoras que estão aqui agora, jovens, escrevendo.

MARIANNA E o que você acha que a gente pode atribuir, a que fator a gente pode atribuir essa diferença discrepante do número de dramaturgos e dramaturgas?

MARINA Eu acho que é um silenciamento, um apagamento histórico. Nós, mulheres, ainda nos vemos muitas vezes impedidas. Impedidas até internamente, por um machismo que nos domina internamente, estrutural. Nós ainda não tomamos posse totalmente das palavras. Com mulheres cis, mulheres trans, nós estamos sempre reduzidas a um lugar de objeto, de objeto de consumo masculino, de objetificação sexual.

MARIANNA E você acha que as mulheres acabam publicando menos? Ou que, na universidade, valorizamos menos as dramaturgias de autoria feminina?

MARINA Eu acho que os dois fatores. É só a gente ver na Academia Brasileira de Letras, quantos homens e quantas mulheres. Quer dizer, é um apagamento mesmo. Acho que é um silenciamento e acho que colocar o bloco na rua, quer dizer, publicar as suas palavras, é um movimento que tem 100 anos para cá, mas que a gente ainda está engatinhando. Porque é difícil romper com essas estruturas, que são estruturas também internas.

MARIANNA Você é professora de dramaturgia nos séculos XX e XXI e todas as obras femininas que nós temos no acervo são desse período, justamente. Você sabe a que fatores a gente pode atribuir serem todas desse período? Você acha que as mulheres começaram a escrever mais nesse período, a serem publicadas?

MARINA As mulheres sempre escreveram. Mas elas não podiam ser publicadas. A gente vê Jane Austen, as Irmãs Brontë e como elas sofreram. E são obras geniais!

MARIANNA Na sua opinião, o que faz algum dramaturgo ser canonizado e institucionalizado na faculdade?

MARINA Acho que depende do curso. No curso de estética e teoria do teatro, a gente tenta dar conta de autores e autoras, não só as brasileiras, mas, por exemplo, a Sarah Kane, que é uma autora inglesa importante, pouco montada, pouco estudada

ainda aqui no Brasil e pouco conhecida na escola de teatro. O Nelson Rodrigues é um cânone, mas também muito legal de ser estudado.

MARIANNA E você acha que tem algum vislumbre, alguma possibilidade de reversão desse cenário do banco de peças?

MARINA Veja bem, a escrita dramatúrgica, essa que compõe o banco de peças, é majoritariamente masculina. Mas se a gente for pensar na escrita cênica, temos encenadoras muito importantes, um monte de encenadoras mulheres. Quer dizer, também é uma maneira de escrever. Encenar também é escrever.

MARIANNA Você tem mais alguma consideração, alguma coisa que você queira colocar sobre essa questão?

MARINA Mulheres escrevam. Eu digo isso pra você, eu digo isso pra mim. Vamos escrever, vamos dar a nossa visão de mundo, que é uma visão diferente da dos homens. Eles nascem e já tem um passaporte para o mundo. Nós, mulheres, a gente tem que estar sempre tentando mostrar o nosso valor. Eu tô aqui, eu não sou apenas um corpinho bonito, um rostinho bonito! Vamos escrever, vamos publicar, vamos colocar nosso bloco na rua.

MARIANNA Eu percebo isso também na própria pesquisa. Enquanto mulher, a gente fica mais insegura de escrever. Será que eu tenho capacidade de escrever isso? Será que o que eu estou escrevendo é interessante pro outro? Será que é bom o suficiente para entrar numa biblioteca, para entrar num catálogo? E percebo que os homens não têm essa dúvida, eles só escrevem.

MARINA É uma autoestima já ganha por esse passaporte de nascer homem. Esse mundo do patriarcado, do capitalismo, o planeta tá acabando por conta disso. Ou a gente toma conta do mundo, nós mulheres, cis e trans, ou não vai ter jeito não. O futuro é feminino.

Entrevista com a professora Marina Henriques

Marianna Velloso

Repensar o ensino do teatro implica revisitar práticas, referências e repertórios. É nesse movimento que se insere o trabalho de Marina Henriques Coutinho, docente do curso de Licenciatura em Teatro da Unirio, cuja trajetória é marcada por compromisso ético com a formação de professores. Sua atuação reflete a busca por uma pedagogia teatral crítica e inclusiva, sensível às questões de gênero, raça e classe.

Marina Henriques é professora, pesquisadora e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Ensino de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a Unirio. Atriz, pesquisadora, Doutora em Artes Cênicas pela Unirio e Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela UERJ, Marina coordena o projeto de pesquisa: Teatro aplicado (applied theatre): investigações sobre um território em expansão e o programa de extensão Teatro em Comunidades.

No dia 16 de Outubro de 2025 tive o prazer de entrevistar a professora, sentada no chão da sala 303. Quase dois anos antes, eu era avaliada no meu THE[1] do curso de licenciatura em teatro nesta mesma sala por ela. Alguns meses antes, essa sala era

1. O THE (Teste de Habilidade Específica) é um exame anual que avalia as habilidades de futuros ingressantes dos cursos de licenciatura, atuação e direção cênica. Os alunos são pontuados com notas de 0 a

o ponto de encontro da disciplina Teatro em Comunidades, ministrada com muito afeto pela professora.

Em sua fala, Marina compartilha reflexões sobre o ensino do teatro em contextos formais e não formais, abordando a importância de repensar os repertórios que formam professores e alunos. Na entrevista, ela revisita o percurso de suas disciplinas, compartilha suas vivências enquanto arte-educadora nas favelas do Rio de Janeiro e os desafios de construir uma formação docente que seja, de fato, plural, democrática e transgressora.

Entre as muitas questões que atravessam sua fala, destaca-se a preocupação com a diversidade e a representatividade no currículo. Marina reflete sobre o impacto das políticas de cotas na universidade, sobre o necessário empretecimento das salas de aula e sobre a urgência de incluir vozes de autores e autoras que dialoguem com as múltiplas identidades brasileiras. Dessa forma, a entrevista com a professora Marina Henriques Coutinho propõe uma reflexão sensível e crítica sobre o papel do ensino de teatro.

MARIANNA Professora, gostaria de pedir para você se apresentar brevemente. Falar seu nome, sua trajetória da faculdade, o cargo que ocupa...

MARINA Eu sou a Marina Henriques Coutinho, sou professora do curso de licenciatura em teatro, mas também me considero professora da escola de teatro, porque a gente se mistura. Os estudantes dos outros cursos também estão nas disciplinas que eu ministro desde muito tempo, desde que eu entrei aqui em 2011, que são a metodologia do ensino de teatro 1 e o teatro em comunidades. O teatro em comunidades tem um caráter que se relaciona mais com a minha pesquisa de mestrado e doutorado, nesse campo do ensino do teatro nos espaços não formais.

MARIANNA Você fez mestrado e doutorado aqui na Unirio, não?

MARINA Foi aqui na Unirio. Eu tenho uma trajetória anterior à docência no ensino superior, que foi um trabalho social. Trabalhei durante muito tempo ensinando teatro,

---

1000 que, somados à nota do ENEM, são usados enquanto método de seleção de candidatos no vestibular da faculdade de teatro na Unirio.

em muitos projetos sociais nas favelas do Rio, com foco bem especial no trabalho com a juventude, principalmente, mas também trabalhei com crianças. Nos anos 90, início dos anos 2000, eu estive muito envolvida nesses projetos sociais, mas também trabalhei na escola, no caráter extracurricular. Tenho experiência em escolas, em cursos profissionalizantes, então frequentei vários lugares, territórios da cidade, nessas experiências no ensino formal e não formal. Quando eu decidi fazer mestrado, foi em função desse trabalho. Eu estava muito interessada em pensar o teatro que eu estava fazendo nas comunidades, com jovens, me perguntando se era assim que esse teatro deveria ser e uma série de questões também relacionadas ao meu lugar enquanto educadora nessa estrutura de ONG, a questão das empresas e toda uma desconfiança que eu fui criando em relação também a essa ideia de salvar as crianças do tráfico. E aí eu pensei que gostaria de escrever sobre isso e vim para o mestrado. Acabei falando sobre o Nós do Morro e consegui, de certa forma, abordar os assuntos que eu queria, pensando o Nós do Morro como uma experiência, até aquele momento, muito enraizada no Vidigal. Muito preocupada em falar com a comunidade, pela comunidade, para a comunidade. Falei do Nós do Morro e, depois do doutorado, ampliei um pouco mais, pensando a questão da comunidade sujeito, até que ponto a comunidade consegue ser sujeito nesses processos de projetos do terceiro setor.

MARIANNA E nas aulas, nas escolas, nesses de ONG que você fazia, tinha alguma espécie de produção de espetáculo?

MARINA Tinha.

MARIANNA E eram dramaturgias autorais?

MARINA Não. Essa era uma das questões principais minhas da pesquisa. Porque eu venho de uma formação muito classe média. Estudei em escola de teatro de classe média alta, na Casa das Artes de Laranjeiras. Embora eu tenha feito comunicação na UERJ, que me deu um outro panorama do que são as relações sociais na cidade. Então, a minha formação é muito aquela branca, eurocentrada, Stanislavski, Tchekov e tal. Que eu adoro, mas que, de certa forma, me levou pra esse lugar, de ensinar a partir também dessas referências. Eu conhecia o Boal e tudo mais, mas eu não tinha uma prática de teatro oprimido. Eu não fui uma coringa de teatro oprimido. Então, eu

tinha referências brasileiras de dramaturgia, mas o teatro que eu tava propondo lá, no início do meu caminho como educadora, era muito... Vamos montar, sei lá, Maria Clara Machado, ou "o Arlequim Servidor de Dois Patrões', mas como seria esse Arlequim? Esse Arlequim na Maré, como é que dialogaria com esse clássico da commedia dell arte italiana? Vamos trazer para Maré? Daí a gente montou e foi muito legal. Foi um Arlequim nordestino, tinha as referências nordestinas, era um cenário nordestino. Enfim, o Arlequim virou quase que um Chicó. Então, intuitivamente, eu estava indo por um caminho de, de certa forma, desviar de uma coisa muito eurocentrada, trazendo as nossas referências. Teve, por exemplo, "a alma boa de Setsuan" também, que foi "a alma boa da Maré", aproximando os temas, contextualizando para a questão local ali do território. Mas eu não tinha essa experiência de fazer um trabalho autoral, não estava na minha vivência e, portanto, fez parte da minha prática. E quando eu conheci, quando me aproximei bastante do Nós do Morro, eu comecei a ver também que eles trabalhavam a partir dos clássicos, mas também a partir de algo autoral, Como a dramaturgia, por exemplo, do Luciano Vidigal, ou do Luiz Paulo Corrêa e Castro, que são moradores do Vidigal e que traziam textos próprios ali da galera do Vidigal.

MARIANNA Enquanto professora de licenciatura, que está formando futuros professores, qual a importância de pensar e repensar o tipo de repertório que vocês, professores, estão trazendo para nós, estudantes?

MARINA Quando eu entrei aqui, eu acho que teve um pensar a pesquisa que eu tinha feito e a minha prática como uma espécie de contribuição para o curso. Era um curso que estava bastante focado na relação do teatro com a escola. Então, eu acho que trazer esse tema da relação do teatro com a favela, com a juventude preta, embora eu não tenha feito o recorte racial na época, que é a tese de 2010, a questão está lá, mas não foi algo que eu enfatizei. Eu acho que eu falei muito mais sobre as relações de classe do que da questão racial. Tem lá referência do Milton Santos, tem o Stuart Hall, tem outros personagens, não dramaturgos, mas teóricos, negros. E que bom que eles estão lá. Eu penso que essa disciplina já meio que deu uma mexida, de trazer esse pessoal para conversar com os estudantes. E noto que foi um curso que foi agregando muito, foi ganhando muito interesse dos discentes, justamente porque a universidade foi se transformando. Quando eu entrei, a sala

de aula era praticamente estudantes brancos e, com a questão da política de cotas, a sala de aula foi empretecendo. Então, eu acho que foi também um movimento de perceber o que a demanda estudantil estava pedindo. Acho que houve um momento muito forte de ter uma colocação mais firme dos estudantes. E o movimento que já era meu, mas que eu acho que era bem limitado, foi sendo mais intensificado, em razão das necessidades do corpo do discente. Eu não acho que é suficiente ainda. Não acho, acho que está longe. Mas também é o que eu tenho conseguido fazer. Porque quando você pensa um curso, você tem que pensar o que esse autor ou essa autora entra em diálogo com o que a gente está querendo dizer. Então, eu tenho feito o esforço de pensar cada vez mais. E agora você, que abordou essa questão do gênero, eu fiquei pensando... Vou me ligar também nessa questão de gênero. De raça, de gênero.

MARIANNA E qual a importância de pensar a diversidade no currículo?

MARINA Eu acho que o Brasil está pedindo isso. Eu acho que não dá mais, não tem mais recuo desse movimento. Tem a legislação também, tem a lei 10.639. Então, a gente precisa formar professores que vão tratar desses temas lá fora, com as crianças, com os jovens. Eu acho que esse é o ciclo, que implica numa responsabilidade histórica nossa. Responsabilidade de formar professores preparados para trabalhar com as crianças e com os adolescentes a partir da abordagem antirracista, a partir da abordagem que respeita os direitos da mulher. Eu acho que se trata, citando o Paulo Freire, de uma responsabilidade histórica mesmo.

MARIANNA Vocês, professores, estão pensando também na questão do THE? Eu sei que no THE de atuação os ingressantes têm uma cena para montar, apresentar. E alguns textos são sugeridos no edital. Há alguma preocupação com a questão de gênero desses autores?

MARINA O THE da atuação é pensado pelo departamento de interpretação, então, a gente não tem muito... A gente não sabe o que vai acontecer. No nosso caso, da licenciatura, é um THE que há anos já não exige essa coisa de montar cena, escolha de texto e tudo mais. O último THE de atuação que eu participei já faz alguns anos, e tinha a Grace Passô. Ah, que lindo. Eu achei interessante, vi algumas ótimas cenas.

MARIANNA E o THE de licenciatura? Tem alguma conversa, algum interesse de mudança ? Porque teve essa canonização da figura do Paulo Freire e não é necessariamente uma crítica. Mas existe algum movimento de, talvez, pensar se tem alguma outra pessoa produzindo sobre educação, que os alunos que vão ingressar para a licenciatura possam ler antes para fazer a prova?

MARINA Uma ótima colocação... Eu acho que não há. Eu acho que isso cristalizou. Você tem toda a razão... Esse ano mesmo a Elza perguntou se seria isso mesmo e a gente, na correria, decidiu manter o Paulo Freire, fazer aquela dinâmica. Porque é uma dinâmica que tem funcionado. Mas talvez seja interessante para o ano que vem pensar... Bom, a gente pode usar a mesma dinâmica, mas com outros autores. Com outra autoria, com uma mulher, com uma mulher negra e tal. Então, fica a dica. Vou me lembrar disso.

MARIANNA E a questão da própria produção universitária? Nós temos alunos produzindo vários espetáculos aqui, e até dramaturgias autorais. Você acha que essas produções universitárias, elas também fazem parte de uma comunidade? Elas dialogam com a sua tese, de alguma forma?

MARINA A gente teve antes da pandemia, algumas coisas muito interessantes que aconteceram. Por exemplo, o *Arame Farpado*, não sei se você assistiu, eu que orientei. No TCC, o Felipe Azevedo, montou o *Arame Farpado*, que foi uma bomba aqui na escola de teatro. Foi uma montagem que ficou histórica, porque falava sobre a realidade dos estudantes. Eram cinco atores negros, o Felipe não é negro, mas ele dirigiu, e, assim, explodiu tudo. Tinha deboche de professor, tinha deboche de emenda, de referência. A Lidiane, que é uma atriz negra, entrava toda vestida de época, e era um deboche com as peças do Tchekhov. Justamente criticando esse lugar, o eurocentrismo aqui na escola de teatro. E a condição do estudante que mora longe. Então, os professores, antes de assistir, faziam uma prova. A gente ia entrar, e tinha que responder perguntas como "Você sabe onde é a Maré?" A gente fazia essa prova e eles projetavam as respostas, iam corrigindo, dando zero... Então, boa parte do corpo docente curtiu, outra detestou. Porque foi um escracho mesmo. Eu tinha uma proximidade muito grande com o Felipe, ele foi do Teatro em Comunidade. Eu acho que, de certa forma, tinha uma adesão ao curso por ele dialogar com essas questões

todas. Aquela aula que a gente faz o mapa da cidade, de certa forma, estava lá na cena também. Porque ele brincava com isso do território e quem conhecia cada território. Eu acho que vocês podem falar melhor, mas talvez o que eu esteja propondo aqui já há bastante tempo tenha relação com a realidade.

MARIANNA Tem alguma consideração que você queria deixar sobre a questão da diversidade, da representatividade? Não só das ementas, mas do que a gente, enquanto professor, leva para os cursos, para as escolas e para diversas comunidades que a gente integra.

MARINA Eu acho, sinceramente, Marianna, que é um circuito. Eu acho que se o professor na universidade não tem chance de acessar todas essas outras narrativas, e toda a diversidade, a pluralidade da nossa dramaturgia, dos nossos teóricos, dos nossos teatros. Isso não vai se repetir na prática de vocês. Então, eu acho que tem uma responsabilidade grande no momento da formação docente. Então, eu acho que tem um esforço, mas não acho ainda suficiente. Eu acho que estamos caminhando, mas ainda não é suficiente. E eu acho que tem também esse diálogo do curso de formação com vocês. Deveria haver um respeito a esses conhecimentos que vocês já trazem. Então, assim, agora na Metodologia 1, eu estou mudando algumas coisas. Eu estou reforçando que quando vocês vão fazer o seminário, por exemplo, que tem lá os cânones, Viola Spolin, Ryngaert... Mas vocês têm suas vivências, da sua comunidade, da capoeira, do jongo, do charme. Reforçando a importância de vocês se colocarem, a gente precisa também incorporar essas referências. Então, eu noto que está funcionando, eles terem também essa percepção de que essas referências são válidas. Que isso é válido, que isso precisa dialogar com tudo que vocês estão aprendendo aqui.

MARIANNA Acho que é preciso ampliar a diversidade desse repertório. Quando nós, alunos, sairmos daqui, vamos reproduzir um pouco da nossa vivência da faculdade. Eu vou levar daqui os textos que eu estudei, que eu aprendi aqui. E aí depois eu vou ampliando meu repertório.

MARINA E eu noto que cada vez mais o pessoal está chegando bem jovem aqui, sem uma vivência anterior no teatro, com pouquíssimas referências. Então, quem

pinta essa paleta somos nós que estamos aqui, não só eu. Os docentes e vocês, entre vocês mesmos. Então é preciso aproveitar bastante esse período. Então, quanto mais riqueza, quanto mais cores nessa paleta, melhor, mais interessante, mais diversa fica essa formação.

MARIANNA Tem alguma colocação que você gostaria de deixar?

MARINA Eu acho que pensar o currículo é um jogo de forças. Nós tivemos reuniões e estamos reformulando. Sempre tem o que a gente quer, o ideal e o que é possível fazer. Eu acho que a gente tem que pensar na demanda dos estudantes, no que eles estão pedindo. Precisamos conseguir dialogar e tentar fazer o que é melhor pra vocês.

Entrevista com o diretor André Paes Leme

Marianna Velloso

André Paes Leme é diretor teatral e diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio desde 2022. André construiu sua relação com a universidade ao longo de décadas, primeiro como estudante, depois como docente, orientador e gestor. Sua experiência atravessa diferentes funções e tempos da escola, revelando um olhar amplo sobre os processos de formação artística, pedagógica e institucional.

Em Janeiro de 2026, pude entrevistar o diretor de forma remota e, mesmo durante o recesso, André se mostrou não só disponível, mas interessado em participar do debate levantado pelo projeto. Nesta entrevista, André reflete sobre a importância do Banco de Peças da biblioteca universitária como espaço de preservação da memória teatral e como ferramenta fundamental para o estudo, a investigação e a criação. Ao compartilhar lembranças pessoais de sua própria formação — marcada pelo contato direto com o acervo —, o entrevistado evidencia como esse banco não é apenas um repositório de textos, mas um dispositivo ativo na escolha de projetos, no estímulo à curiosidade e na abertura de novos caminhos para estudantes e pro-

fessores.

A conversa também aborda questões centrais para o debate contemporâneo no teatro universitário, como a diversidade de vozes presentes no acervo, a representatividade de gênero e o equilíbrio entre tradição canônica e novas dramaturgias. Por fim, o entrevistado projeta o futuro desse acervo, destacando a urgência da digitalização e da ampliação do acesso, sem perder de vista o valor simbólico e afetivo do contato físico com os textos.

MARIANNA Você poderia fazer uma apresentação e me falar um pouco da sua trajetória com a Unirio?

ANDRÉ Meu nome é André Paes Leme, sou diretor teatral e professor do Departamento de Direção Teatral da Unirio desde 1999. Atualmente, sou diretor da Escola de Teatro desde 2022. Estudei Direção Teatral na Unirio entre 1987 e 1992. Fiz vários espetáculos na Escola como aluno, professor, diretor e como orientador de discentes do Departamento de Direção. Também já fui coordenador e chefe do Departamento de Direção. E como encenador já fiz aproximadamente 60 espetáculos.

MARIANNA Para você, qual a importância do Banco de Peças da biblioteca universitária? Qual é o papel do banco de peças universitário na preservação da memória artística e pedagógica da escola de teatro?

ANDRÉ Eu entendo que o banco de peças é fundamental para o estudo, a investigação, para a manutenção da própria memória da Escola de Teatro. Foi uma ferramenta importantíssima na minha formação. Por diversas vezes eu me sentei na biblioteca e li os textos do banco de peças por pura curiosidade e por necessidade. Algumas escolhas de projetos foram feitas, inclusive, através desse banco de peças. Então eu acho que é uma área de interesse muito grande da escola. Quanto mais o banco de peças puder ser alimentado, ser instrumentalizado, favorecido e valorizado, ele vai oferecer mais possibilidades de novos rumos, novos conhecimentos para todos os discentes e também docentes.

MARIANNA Você acha que o banco de peças reflete, hoje, a diversidade de produções dramatúrgicas que circulam dentro da universidade?

ANDRÉ Eu não tenho uma exata noção se ele reflete hoje toda essa diversidade. Eu acredito que possa, que todo texto é convidado a ser inserido nesse banco de peças. Então, não sei o quanto isso está efetivamente acontecendo, mas acredito que possamos divulgar mais, sempre. É fundamental, sem dúvidas. Podemos fazer campanhas e ações dentro da escola para aumentar cada vez mais.

MARIANNA A questão da representatividade de gênero já foi debatida institucionalmente no que diz respeito à composição do acervo? Como a ausência ou a sub-representação de dramaturgias escritas por mulheres impacta a formação de estudantes de teatro?

ANDRÉ Institucionalmente, eu não lembro de ter feito um debate profundo, para além daqueles que já aparecem nas próprias disciplinas, sobre a representatividade da dramaturgia feminina. Apesar de saber que isso de alguma forma circula muitas vezes por vários trabalhos, várias discussões em sala de aula. Acho que é importantíssimo a gente tentar construir campanhas que possam fazer isso se tornar essencial e ainda mais amplificado para que todos possam ter a certeza de que o banco de peças é um banco diversificado.

MARIANNA Como a universidade equilibra tradição canônica e abertura para novas vozes na formação teatral?

ANDRÉ Eu acho que esse equilíbrio é feito especialmente em sala de aula. São as salas de aula que trazem as primeiras discussões, que apresentam novos caminhos, novos campos. Eu acho que a universidade está o tempo todo se transformando a partir da sala de aula, então esse equilíbrio é feito por ela. É onde as obras canônicas se encontram e dialogam com novas obras.

MARIANNA Como você imagina o banco de peças universitário ideal nos próximos anos?

ANDRÉ Eu entendo que a gente tem que tentar ao máximo aproximar o banco das questões digitais, de toda tecnologia. Apesar de todo aquele prazer de sentar e folhear as páginas de uma peça... Mas a gente entende que hoje é muito forte e muito

necessária toda essa atualização de acesso. Então, eu acho que quanto mais o banco de peças puder se tornar um grande repositório digital de material, de novas dramaturgias, melhor. É muito importante. Eu imagino um banco de peças que esteja realmente a um clique de todos os docentes e discentes. E acredito que toda a biblioteca já trabalha para isso há muito tempo. Então eu fico muito feliz de poder pensar sobre e tentar contribuir com essa causa.

Entrevistas com dramaturgas

Entrevista com a dramaturga Renata Mizrahi

Marianna Velloso

Renata Mizrahi é dramaturga, roteirista e diretora formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Com uma carreira que atravessa o teatro adulto, infantil e o audiovisual, Renata construiu um repertório extenso com mais de trinta textos autorais. Reconhecida com importantes prêmios, entre eles o Prêmio Shell de Melhor Texto por *Galápagos*, sua dramaturgia se destaca por abordar micro-universos afetivos, as relações cotidianas e experiências femininas. A dramaturga discorre em suas obras, de maneira crítica e sensível, sobre afeto, revelando-o como matéria política e dramatúrgica. Talvez pela potência de criar uma conexão com o público ao colocá-lo protagonista em cena, talvez pela sensibilidade de suas palavras, sua escrita é tão afetuosa quanto a temática de suas obras.

Conversando com Renata no dia 24 de outubro de 2025, pude perceber que essas não são características de seus textos apenas. Entrevistando a dramaturga, é palpável que algo que Renata sabe proporcionar com suas palavras é identificação. No encontro online que tivemos, fui apresentada à algumas de suas outras facetas: professora, mãe, mulher no mercado de trabalho artístico. Com a franqueza

e sensibilidade de suas falas, foi impossível não me identificar com suas vivências, questionamentos e dificuldades enquanto mulher que luta pelo reconhecimento da potência da escrita feminina.

Nesta entrevista, Renata Mizrahi revisita sua formação, sua passagem pela universidade e os caminhos que a conduziram à dramaturgia, passando por temáticas como machismo estrutural e permanência das mulheres nos espaços de poder artístico. A conversa aborda questões centrais para o teatro contemporâneo, como a desvalorização do texto autoral nos cursos de formação, a ausência de uma estrutura acadêmica dedicada à dramaturgia e o engessamento dos cânones trabalhados em sala de aula. Dessa forma, a entrevista não é apenas um relato, mas um convite a se pensar a escrita teatral como prática de resistência e luta pelo espaço das mulheres no mercado artístico.

MARIANNA Eu queria que você, por gentileza, começasse se apresentando da forma que quiser. Fale um pouquinho de você.

RENATA Eu sou Renata Mizrahi e eu comecei a fazer teatro como atriz com 17 anos, no curso livre. Eu fazia faculdade de história na UERJ, mas eu não tinha me empolgado muito com a faculdade, o teatro me capturou e aí eu comecei. Depois de alguns cursos eu fiz vestibular para a Unirio e entrei para artes cênicas no primeiro semestre. Desde antes da Unirio, eu já escrevi uma cena para o tablado para eu poder fazer, isso foi bem legal. A minha turma tinha 25 pessoas, essa era uma época que não pensavam muito em diversidade, então a maioria das pessoas brancas e entre 25 pessoas na turma, acho que 21 eram mulheres. Então eu entendi muito rápido o quanto eu ia concorrer ali como atriz. Eu queria me especializar e me ferramentar, ao mesmo tempo eu entendi que eu gostava de escrever, mas ainda era muito intuitivo, não era uma coisa que eu pensava como profissão, como objetivo. E aí eu fui entendendo muito rápido que eu tinha que escrever para eu atuar, porque tinham poucos papéis. Apesar de ter mais mulheres na turma, tem mais papéis masculinos, então os homens eram muito disputados e as mulheres tinham que se disputar entre si. Então eu comecei a escrever. Eu comecei a escrever para eu atuar, com esquetes, cenas curtas... Tinham muitos festivais de esquetes, então eu me metia e fui formando o meu grupinho na Unirio, que era eu, a Elisa Pinheiro, que é uma outra atriz, o diretor Diego Molina, todo mundo se formou ali. A gente saiu forman-

do um timinho para fazer esquetes, fizemos uma peça com a colaboração da Elisa, eu e ela como atriz, o Diego dirigindo. Eu amei o processo, mas ainda era uma peça muito ingênua. Era ela e a outra personagem, em lugar nenhum, era uma coisa meio terapêutica. E tinha um nome que a gente queria que fosse um nome contemporâneo: *Nada que eu disser será suficiente até que o sol se punha*. A gente teve um apoio da Unirio, e a gente conseguiu, depois de muito insistir, três dias de pauta no SESC Copacabana. Mas eu insisti, eu fiz vídeo, vídeo cassete na época, para a gente poder mostrar um teaser. A gente estava muito com sangue nos olhos, a peça foi um sucesso de três dias. Conseguimos uma pauta no Sérgio Porto, depois fomos para o Planetário, mas ainda numa dramaturgia muito ingênua. Só que eu comecei a curtir essa coisa de escrever, aí já fiz uma outra peça, chamada *Rua dos Sonhadores*, que eu ainda dirigi dentro dessa companhia, a gente formou uma companhia chamada Teatro de Nós. E aí eu comecei a escrever. Eu atuava e eu ainda queria ser a grande atriz da humanidade, como todos nós quando a gente começa a fazer teatro. Só que as portas foram se abrindo como autora. Chamaram a gente para o Festival de Curitiba, mas não a mostra oficial. E a gente foi muito feliz. Eu estava muito deslumbrada com essa coisa de escrever e atuar, e me senti o máximo. Só que tiveram dois pontos muito importantes: a gente conseguiu a Bárbara Heliodora para assistir a terceira temporada, que era no Planetário, e ela detonou a peça. Ela me detonou como autora. Ela me detonou me elogiando. Porque ela falou que a peça parecia muito Beckett. Beckett é um auge, né? Beckett é maneiro, né? Então, assim, era uma detonação, mas ao mesmo tempo um reconhecimento de que havia uma proposta, que havia um estilo. Mas eu fiquei muito arrasada com a crítica. E a gente também foi detonado no Festival de Curitiba. A gente ficou arrasada, e eu me senti muito culpada por não ser genial, sabe? Eu falei, caraca, eu não sou genial. Eu achei que eu era. Eu estava muito feliz, muito jovem, fazendo coisa. E aí, o mundo falou, calma, não é bem assim. Você está querendo e nisso eu fui me ferramentando, fui fazendo curso fora. Não tinha um curso de formação de dramaturgia. Inclusive, eu acho que até hoje não tem. Não fiz mestrado, eu não consegui seguir uma vida acadêmica. Era uma coisa que eu gostaria de fazer, mas é que a minha vida não conseguiu se encaixar nisso ainda. Mas eu comecei a correr atrás do que eu podia. Eu sempre me sustentei com teatro. Apesar do meu nome judaico, Mizrahi, eu não sou herdeira de nada. Minha família não tem grana. E eu fazia operação de som, dava aula de teatro, fazia mímica no trânsito. Eu trabalhava com o que eu podia. Eu morava na Rua da

Passagem, pertinho da Unirio, um apartamento de 20 metros quadrados num prédio bem antiguinho. Eu ia de bicicleta pra escola. Eu vendia brigadeiro na Unirio. Mas aí, eu comecei, em paralelo, a escrever. A escrever mais. Eu fui muito autodidata. Comecei a entender de arco, início, meio e fim, trajetória de personagem. E, aos poucos, eu fui me aperfeiçoando. E aí, em 2007, escrevi uma peça chamada *Os Sapos*, que é uma peça baseada numa história que eu vivi de dependência emocional. Só que eu não passava em edital. Todas as minhas peças eram peças que a gente bancava. Eu não entendia de ganhar dinheiro com teatro. O dinheiro que a gente ganhava, a gente botava no espetáculo. E aí começou "O Drama Diário", que era um blog do autor Felipe Barenco, onde ele convidou sete dramaturgos para fazer uma cena por semana num site. E era toda semana um tema. Então, tipo, toda terça-feira era o meu dia. Ou era segunda, não lembro mais. Mas eu tinha um dia da semana onde eu escrevia uma cena curta sobre um tema. Então, isso me desenvolveu muito, porque toda semana eu tinha que escrever uma cena curta. Às vezes a cena ficava boa, às vezes não. Então, eu comecei a ser vista como dramaturga e comecei a ser chamada pela minha galera. Eu não passava em edital nenhum e com isso eu fui escrever infantil. Um infantil chamado *Coisas Que A Gente Não Vê* e o infantil *Joaquim e as Estrelas*. Então, em 2010 eu ganhei meu primeiro patrocínio que foi com *Joaquim e as Estrelas* no Oi Futuro com a direção do Diego, ainda no grupo Teatro de Nós. Mas, ao mesmo tempo, eu estava começando a escrever para outras pessoas, o que era saudável. E aí *Joaquim e as Estrelas* me deu o meu primeiro prêmio no teatro. Foi o prêmio Zilka Salaberry, de melhor texto. Isso também foi muito bom. Por um outro lado, isso me colocou num lugar de teatro infantil. Mas assim, eu estava sendo vista. Ainda assim, eu não estava conseguindo estrear *Os Sapos*, não estava conseguindo estrear nada de adulto. Mas em 2012, eu estreei outra peça infantil do SESC Copacabana, que foi *Coisas que a gente não vê*. Eu ganhei de novo outro prêmio e aí reforçou o meu lugar no infantil. E aí, antes de estrear *Os Sapos*, eu e o Diego ganhamos um edital do SESI para fazer uma peça chamada *Beth Davis e a Máquina de Coca-Cola*. A peça foi um sucesso no SESI. E eu tinha muita vergonha dela, porque era um comedião e o que eu queria era fazer peça cabeça. Eu ainda não me sentia aceita pela classe, sabe? Eu queria ser aceita pela classe, furar a bolha dessa galera que está sempre nos mesmos lugares, ocupando os mesmos espaços, que é uma elite intelectual. Mas a temporada foi boa, a gente ganhou um dinheirinho até. Em paralelo a isso, eu consigo trabalhar no audiovisual e resolvo bancar *Os Sapos*. Por-

que aí eu comecei a me prosperar financeiramente, trabalhando no audiovisual, morando sozinha. Então, eu banquei *Os Sapos* e resolvi assumir a direção. Em 2013 a peça estreia e ela é um sucesso, um grande sucesso. E é a minha primeira indicação a prêmio adulto. Eu já tinha ganhado dois prêmios no infantil e as pessoas me chamavam para escrever infantil, então eu continuava escrevendo porque eu ganhava um dinheirinho. Mas foi *Os Sapos* que me projetou para um outro lugar, que foi a indicação ao Prêmio Cesgranrio, que é um prêmio que nem existe mais. Mas na época era um prêmio muito famoso, era no Copacabana Palace, a premiação. E eu não ganho. Eu não ganho o prêmio, mas já me coloca em um lugar de destaque. E *Os Sapos* não parou de rodar. Ele ganhou todos os editais de circulação. Ele foi longe, sabe? E ele vira filme que estreou esse ano com a Thalita Carauta.. E aí, em 2014, eu consigo dois patrocínios. Para fazer *Galápagos*, que é uma peça que foi uma encomenda de dois atores, que é o Kadu Garcia, que também é formado na Unirio, e o Paulo Giannini, com a direção da Isabel Cavalcanti, que é uma pessoa super da clássica, que eu queria muito conhecer. E *Silêncio*, que é uma peça sobre as judias polacas, com a Suzana Faini, que é uma grande atriz que faleceu, a qual eu dirijo. E essas duas peças, eu fui indicada a prêmio, e eu ganhei o prêmio Shell com *Galápagos*. Exatamente dez anos depois daquela crítica da Bárbara Heliodora, que ela me detonou. Mas aí eu ganho o prêmio Shell com *Galápagos*. E *Silêncio* e *Galápagos* tem uma certa sobrevida, uma carreira, e *O Sapo* junto. Eu fiz muita peça, Marianna... E com *Galápagos* foi muito confuso. Foi muito bom ganhar o prêmio, mas eu me cobrei muito a ser genial. Isso é a maior cilada que a gente pode cair. E ainda mais mulher, né? O mesmo ano que eu ganhei o prêmio Shell, eu estreio outra peça. E essa outra peça, ninguém quis ver. Muito porque eu acho que há um machismo muito grande na nossa profissão, sabe? A maioria dos críticos ainda são homens, então muitos temas eles não se identificam com o nosso feminino. Então, eu tive muita dificuldade depois. É quase assim, sabe... Ela ganhou luz demais, agora vamos tirar um pouco. Depois eu fiz *War*, que era uma peça de relacionamento, três casais jogando War. Aí eu voltei à minha parceria com o Diego Molina, ele que dirigiu, e foi muito legal. Mas foi uma peça que a crítica não assistiu. O público amava, a crítica não assistiu. E aí eu fui entendendo que o buraco era mais embaixo. Falei, caraca, vou respirar. Só que eu engravidei. E a maternidade foi muito... Hoje o meu filho está com oito anos. E eu tive muita dificuldade de retornar à vida como dramaturga. Porque eu virei mãe, e mãe solo. Mas, mesmo assim, quando o meu filho nasceu, eu

estreei o musical *Rio Mais Brasil, O Nosso Musical*. Antes, eu quero dizer que em 2017, no ano que eu engravidei, estreei duas peças com a Vilma Melo, que é uma grande parceira minha. Uma foi *Chica da Silva Músical*. E ela ganhou o Prêmio Shell, como Melhor Atriz. Vilma Melo, a primeira pessoa preta a ganhar o Prêmio Shell. E eu estou lá, como autora dessa peça, com um texto que eu escrevi para ela. E no mesmo ano, estreou *Marrom — nem Preto, nem Branco?*. Também foi um texto que foi indicado a vários prêmios. Não ganhou nenhum, mas foi indicado. Sobre racismo na infância, com a Vilma Mello. Quando eu engravidei, eu estreei o *Rio Mais Brasil, O Nosso Musical*. E eu perdi o controle da minha dramaturgia, porque enquanto eu estava na maternidade, eles mudaram tudo. Então a peça não foi muito boa, mas tudo bem. E eu comecei a entender que essa cobrança de ser genial, é uma cobrança muito da sociedade. Ah, você é mulher, então agora prove. E eu sinto que muitos colegas meus talentosos fazem uma coisa boa e vão para Amsterdã. E eu não. Eu tenho que sempre estar provando, sempre voltando, dando reset. Provando. Então assim, você estar querendo me entrevistar é muito importante para mim. Eu dou entrevista para todo mundo, porque você é mulher e a gente vai viver outros obstáculos. E olha que eu sou uma mulher branca, ainda tenho um privilégio, sabe? Mas aí eu tenho o Gael e eu escrevo alguns monólogos. Um deles é *O Que É Que Ele Tem* para Louise Cardoso, baseado num livro da Olivia Byington, sobre a experiência dela como mãe de um filho de síndrome muito rara. Aí eu escrevi o *Vale Night*, também com a Vilma, que é sobre três mães tomando vinho. E é uma peça muito para quem é mãe. É uma peça que é muito incompreendida para quem não é mãe e principalmente para os homens. Da crítica, da elite cultural, que nem filhos alguns tiveram. Então, assim, eu começo a entender que o meu teatro... Eu vou me distanciando do querer ser aceita pela classe e vou fazer o que está no meu coração. Muita gente me procura e fala, adoro sua dramaturgia. E aí eu começo a entender que, hoje, eu quero sustentar, ganhar dinheiro e sem ficar preocupando se isso vai dar prêmio ou não. Eu vou continuar na minha trajetória porque como mãe, eu quero sustentar meu filho e viajar com ele para Chapada dos Veadeiros, entendeu? Mas é uma inquietude... eu sou inquieta. A minha dramaturgia é uma dramaturgia de micro-universo, uma dramaturgia que dá luz a uma coisa pequena, mas aquilo se identifica com muita gente. Não é uma dramaturgia que se propõe a falar do macro. Por exemplo, a questão política do Brasil. Eu sou de esquerda, mas eu não me sinto preparada para falar de uma coisa

macro, de uma guerra, então eu gosto de falar do micro. Eu gosto de falar do pequeno, da maternidade, da mãe e filha, do pai e filho, sabe?

Então esse é o lugar que eu me encontro e um que fala de afeto. Falo de afeto, afeto e crítica, crítica social. Eu gosto de provocar reflexão, emoção e raiva. Raiva no sentido dos personagens não serem tão incríveis, tão perfeitos. Mas eu gosto de provocar, sim, emoção, não tenho medo de ser cafona. Mas eu tenho muita crítica com a minha dramaturgia, com o meu diálogo. Eu tenho muita peça, Marianna, eu não sei nem te dizer se é mais de 30. Eu acho que sim...

MARIANNA Pode ser uma pergunta um pouco filosófica, mas é algo que nessa pesquisa eu fiquei me perguntando... Quando você tem essa lembrança de se considerar dramaturga? Porque mal ou bem a gente faz uma faculdade de teatro... Eu faço licenciatura, se eu estou na sala de aula me sinto professora. Se eu tenho um DRT, então eu sou atriz. Tem essa certa validação por trás. Mas a gente não tem uma universidade que forme dramaturgos. E além disso, todo mundo escreve. Desde muito pequeno, quando é criança a gente escreve. Então eu fico curiosa porque todo mundo que eu conheço do teatro passa por um ponto de escrever pelo menos uma cena. Mas quando vira essa chavinha de: agora eu sou dramaturga e esse é um lugar em que eu pertenço?

RENATA Foram as pessoas que me deram esse nome, a dramaturga Renata Mizrahi. E aí eu fui me apoderando deste nome. Eu sou autora, na verdade eu adoro falar que sou autora. Porque às vezes você é chamado para fazer uma adaptação, eu fiz muita adaptação também, mas eu me considero autora porque cria a autoria daquilo, passa a ter a autoria de argumento. Eu comecei a me inspirar também nas minhas parceiras da época, que se intitulavam autoras, então eu sou autora também. Mas foi muito sem querer, sem pensar e quando eu vi, eu era dramaturga. Então foi um processo muito natural ali no início mesmo, quando eu comecei a fazer a primeira peça, e eu gostava desse nome porque eu encontrei um espaço nas artes ali. Eu sempre quis ser a grande atriz, e não me achava medíocre, não, mas eu vi que tinha muita atriz muito genial. Então eu pensei que precisava escrever para essas atrizes geniais. Por exemplo, a Tatá Werneck, eu escrevi pra ela. Teve um projeto no tablado,

quando a gente teve essa boom da nova dramaturgia carioca, de selecionar sete dramaturgos jovens, da época, que estavam despontando. Cada dramaturgo ia escolher uma atriz e uma direção. Eu já conhecia a Tatá da Unirio, não sei se ela chegou a se formar, mas ela estudou na Unirio, e ela era da minha geração. Eu já conhecia o trabalho dela e a achava uma atriz genial, e aí eu escolhi a Tatá. Então eu comecei a querer escrever para as atrizes e para os atores também. Isso me levou para um lugar bacana, de encontrar esse espaço.

MARIANNA No seu período na Unirio, você já notava uma certa desvalorização do texto autoral? Porque hoje eu sou alguém que está lá na faculdade e o que eu percebo muito, em aulas de atuação, os professores dão uma lista de dramaturgos que você pode encenar. Aí lá tem todos os homens, obviamente, tem Brecht, Beckett... botam sempre Nelson Rodrigues, só para falar que tem brasileiro ali. E aí eu pergunto para o professor se eu posso escrever uma cena e a resposta é não. Não, você não pode escrever a sua cena, você tem que seguir uma dessas aqui.

RENATA Sim, eu acho muito sério. Até porque os autores trabalhados ainda estão lá nos anos 60, 70... O mundo mudou e muitos textos devem ser bem problemáticos hoje em dia, e eu acho que tem que tomar muito cuidado com o engessamento da universidade. São poucos os professores que vão nas minhas peças, por exemplo. Eu queria muito poder um dia ir na faculdade, falar com as pessoas. Eu já fui na faculdade de comunicação da UFRJ falar do meu trabalho, mas não fui na faculdade que eu estudei. Eu já fui na Unirio pelo Miguel Vellinho para falar de dramaturgia infanto-juvenil, por conta do *Marrom*, por conta de representatividade. Mas eu nunca falei sobre a minha trajetória e a Unirio foi muito importante, porque se não fosse a Unirio eu não estaria aqui hoje. Porque foi onde eu encontrei os meus pares, foi na Unirio.

MARIANNA Acho muito importante que você vá lá falar, porque eu me identifico com várias falas suas. Eu estou fazendo faculdade agora e não vejo tanta mudança em alguns aspectos.

RENATA E assim, acho super inteligente você estar fazendo licenciatura. Porque você não deixa de ser atriz mas te dá um norte. Porque eu acho que muita gente fica

muito perdido. No meu caso, eu consegui encontrar na dramaturgia o meu norte. Eu quero, por exemplo, lançar meu livro. Eu acho que é importante, porque me coloca em um outro lugar, no sentido de poder doar pra Unirio quatro, cinco livros e ter o acervo ali. A gente, como mulher, quer ser muito mais perfeita do que precisa porque a gente é cobrada nesse lugar. Parece toda hora que a gente precisa aparecer fisicamente para poder ser lembrada. Olha eu aqui, olha eu aqui! E é sempre muito doído isso, mas o que eu faço como minha proteção é seguir. Ninguém vai me impedir e eu vou seguindo, vou trabalhando, sigo mostrando o serviço da minha escrita. E isso é uma camada da vida, o que mais me preenche agora é ganhar o mínimo para manter meu filho e viajar com ele. É dar afeto e receber afeto. E esse é o ponto que eu encontrei de equilíbrio, isso me dá força para continuar escrevendo e continuar fortalecendo os meus laços.

MARIANNA E quais são as dificuldades que você mais encontra enquanto mulher que escreve? Enquanto uma mulher nesse meio, quais as diferenças que você nota entre seus colegas homens e suas colegas mulheres?

RENATA Espaço. Seja conseguir uma pauta, seja espaço na mídia. São muitos mais homens que estão em posição de poder. Um dia você ocupa um espaço, depois aquele espaço não é teu mais. Você até ocupa, mas não permanece. É um espaço que a gente tem que estar sempre ocupando. E eu sou uma mulher normal! Eu não tenho uma pose, eu não fumo um cigarro e bebo meu whisky. Eu não tenho uma personagem dramaturga, eu sou a Renata e eu assumi isso pra mim, porque tem a ver com a minha trajetória. Então eu sinto que também tem isso, eu acho que você tem que bancar quem você é, e entender que você vai surpreender o outro pela sua dramaturgia e não pela imagem que fazem de você. Eu vou te dar um exemplo muito ridículo. Uma vez eu fiz uma aula de dança, aula de dance funk, que é mais sensual e eu amei fazer essa aula. Aí eu fui postar um story no Instagram, porque agora todo mundo dança e posta. Eu postei foi um sucesso, eu pensei "Meu Deus, mas eu sou dramaturga, como é que vão me olhar?". Por que eu tenho que estar sempre provando que eu sou uma dramaturga? Eu posso dançar também! A gente fica confusa com como que a gente quer se mostrar. Mas eu sou um ser humano e eu acho que a gente vive um momento da desumanização do outro. Então eu ter essa camada me torna

uma dramaturga melhor. Eu, sendo mãe, tenho que ralar muito, eu tenho que passar por várias coisas, eu tenho que fazer várias coisas na vida pra me sustentar. Isso me torna uma dramaturga melhor porque me faz olhar o mundo de outros olhos e me faz transitar por vários lugares.

MARIANNA Uma coisa que nós estamos tentando fazer com o projeto é incentivar mulheres jovens, universitárias principalmente, que são da minha realidade, que estão produzindo, que estão começando a escrever, a se empoderar desse lugar e registrar suas obras. Que dicas, que conselhos de alguém que já passou por isso, você teria para dar a essas mulheres que estão começando a escrever, que estão querendo ganhar seu espaço não só no mercado de trabalho, mas num lugar pessoal?

RENATA Dar a cara a tapa. Faz seu time e vai. Tem muita gente que vai acreditar em você e vai estar com você. Porque quando você dá um texto pra alguém, você tá botando luz em um ator, um diretor, uma atriz, uma diretora. Você está dando oportunidade para muita gente trabalhar, seja com dinheiro ou não. Em relação a formação, eu mesmo dou muita oficina de dramaturgia. Corram atrás de pessoas que vocês admirem e façam cursos, porque eu acho que não tem uma faculdade de dramaturgia, mas tem cursos. Então sai fazendo cursos. Não existe escrever sem exercitar, sem se ferramentar. Então escreve, escreve, escreve. Manda para todo mundo, manda para festival, para festival de esquete, faz na Unirio, faz no pátio... faz.

MARIANNA E tem alguma consideração, alguma outra questão que você queira colocar?

RENATA A minha consideração é: não deixem que as dificuldades, obstáculos que todos nós vamos encontrar e não são poucos, minem a nossa luz. Vamos seguir, porque só a gente continuando a gente vai ocupando esses espaços juntas. Não se comparar com o outro, cada um tem uma trajetória. Não entrar em uma piração de competição. Cada um tem uma trajetória e quanto mais a gente dá as mãos uma para outra, é bem cafona isso mas é real, quanto mais a gente se iluminar, iluminar uma a outra, quanto mais espaço ocupamos juntas, no coletivo a gente se destaca como indivíduo.

Entrevista com a dramaturga Silvia Gomez

Marianna Velloso

Silvia Gomez é dramaturga, jornalista e professora de dramaturgia, formada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua aproximação com o teatro se inicia ainda na infância e é na escrita que encontra um espaço de pertencimento artístico, elaboração crítica do mundo e afirmação de uma voz singular. Sua passagem pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC Consolação, sob a coordenação de Antunes Filho, foi decisiva para o desenvolvimento de uma escrita autoral e para a compreensão da dramaturgia como campo de investigação permanente.

No dia 25 de Novembro de 2025, pude entrevistar a dramaturga de forma remota. Nesta entrevista, Silvia discute as dificuldades de valorização da escrita teatral no Brasil, a escassez de políticas públicas voltadas ao fomento da dramaturgia e os efeitos do apagamento histórico das mulheres que escrevem. Também, abordamos os desafios de ser uma mulher no meio artístico-cultural, perpassando por temas como a recepção de obras femininas e a falta de autoconfiança de escritoras, justificada por um machismo estrutural que questiona a autoridade e relevância das vozes femininas. Silvia problematiza a ideia de que mulheres "passaram a escrever" apenas

recentemente, evidenciando como esse discurso ignora uma produção histórica silenciada por estruturas eficientes de exclusão.

Ao compartilhar seus relatos e inquietações, Silvia Gomez oferece um pensamento sensível e potente sobre o fazer dramatúrgico como prática contínua de autoafirmação. Nessa entrevista, a dramaturga fala sobre a importância de repensar o repertório oferecido aos estudantes, destacando a diversidade enquanto crucial na formação artística.

MARIANNA Gostaria que você se apresentasse da forma que quiser, me falasse um pouco sobre você.

SILVIA Meu nome é Silvia Gomez, eu sou formada em jornalismo, me formei em comunicação social em Belo Horizonte, na UFMG, e também, paralelamente, eu fiz um curso profissionalizante de teatro. Mas eu considero que a minha formação teatral começou já quando eu era pequena mesmo, criança ainda, porque eu tenho uma tia chamada Yara de Novaes, que é diretora e atriz, e ela sempre me levava para os ensaios. Então a minha paixão pelo teatro começou a partir da Yara mesmo. E aí depois, entrando na faculdade de jornalismo, eu fiz essa formação paralela em teatro, em Belo Horizonte, que é onde eu nasci. Fazendo a formação de teatro, eu cheguei a fazer algumas coisas no início da carreira como uma atriz, mas eu logo percebi que esse não era o meu lugar no teatro. Não era o lugar que eu me sentia mais confortável, mas sim escrevendo, então eu acabei começando a escrever para teatro. Eu desejava muito, quando comecei a escrever, escrever peças para falar com a minha geração, com o meu tempo. Principalmente porque as peças que a gente lê para formação são as mesmas, então eu queria também poder, como mulher, escrever e ver coisas. Eu sou de 1977, tenho 48 anos, então até pouco tempo atrás as minhas leituras principais não só de teatro eram de textos escritos por homens. Homens brancos, principalmente europeus. Era o que eu tinha para ler ali, como formação, o que era oferecido para uma primeira leitura. Foi uma ficha que foi caindo com o tempo. Então, essa questão também de escrever nasce com o interesse de escrever a partir de um corpo de uma mulher brasileira. No caso do sou branca, CIS, tem todas essas questões envolvidas... Mas eu desejava muito poder escrever também para registrar uma experiência. Se a gente pensa que o teatro também é um testemunho, quem escreve conta um pouco do seu tempo. Então eu fiz essa formação lá em Belo

Horizonte e me formei em jornalismo. Aí eu vim trabalhar como jornalista em São Paulo, em 2001, que foi quando eu me formei na UFMG. Trabalhei por 18 anos na Editora Abril, como jornalista, depois editora, cobrindo sempre arquitetura e também design. Mas como eu sempre tive essa vida meio dupla, de comunicação e teatro, eu comecei logo a procurar um lugar para continuar minha formação. Em 2003, fazendo uma pesquisa, eu fiquei sabendo que o Centro de Pesquisa Teatral, CPT, do SESC Consolação, que era coordenado pelo Antunes Filho, um grande diretor teatral, estava fazendo uma seleção para o Círculo de Dramaturgia. O Círculo de Dramaturgia era um grupo que se encontrava uma vez por semana no Centro de Pesquisa Teatral para escrever peças, para discutir as peças que os integrantes escreviam, para ler peças de teatro contemporâneas, clássicas, para ler teorias, para discutir a arte, pensar a arte, pensar a dramaturgia. E foi uma formação muito preciosa, eu fiquei lá no CPT mais ou menos uns 10 anos. Depois saí, mas voltei pra dar aula, aulas de dramaturgia. O Antunes me chamou para dar aula de dramaturgia lá em 2017, o primeiro lugar que eu fui dar aula de dramaturgia foi lá. O Antunes confiou em mim para isso. Então eu achei que foi um voto de entendimento, que eu podia estar nesse espaço também. Acaba que até hoje, eu dou aula de dramaturgia.

Fiz o mestrado recentemente na USP, pensando a formação em dramaturgia, que é um lugar paralelo à escrita que me alimenta muito, que eu percebo que é muito importante. Que é uma forma de compartilhar as coisas que eu recebi também. E eu acho que o lugar de formação em dramaturgia é um lugar que ainda é pequeno. Eu percebo que são poucos os espaços dedicados à formação específica em dramaturgia. Mesmo nas universidades, você quase não vê disciplinas de dramaturgia. A gente olha na USP, olha em outras faculdades, a gente vê falando de dramaturgia, mas a gente não vê uma formação, uma disciplina sobre dramaturgia. Nem na faculdade de letras, a dramaturgia ocupa esse lugar híbrido, não é visto só como literatura. Então, eu ocupo esse lugar quando me chamam para dar aula. Eu vou com muita alegria, me sinto muito honrada de ocupar esse lugar, porque eu acho que ele é muito necessário para a formação de novos dramaturgos e dramaturgas. É algo que eu tenho como um lugar que eu desejo estar ocupando sempre, porque me ajuda a escrever. Falar sobre dramaturgia, estudar dramaturgia, está sempre me deixando em movimento, na própria escrita. Então, eu adoro. Minha primeira peça profissional, eu montei no Centro de Pesquisa Teatral. O primeiro texto que eu escrevi lá dentro, que se chama

O Céu Cinco Minutos Antes da Tempestade, é um texto que foi publicado em 2005 pelo SESC e foi montado ali dentro do CPT. Então, esse era o privilégio de estar ali dentro do Centro de Pesquisa Teatral. Como era um centro que formava atores, quem escrevia ali dentro do curso de dramaturgia tinha a oportunidade de ver o texto que escrevia experimentado pelos atores. Esse texto foi experimentado com diferentes grupos ali dentro até ganhar a cena dirigida pelo Eric Lenate. Então essa experiência de poder ver o texto que você escreve lido por diferentes atores, com diferentes tentativas de direção e depois indo finalmente à cena profissionalmente foi uma experiência muito especial e muito privilegiada. Ali eu aprendi muito sobre o meu jeito de escrever, o que funcionava e o que não funcionava, que caminho eu queria tomar, que caminho não. Isso eu não vejo por aí. Eu acho que eu tive esse privilégio de viver. Então, eu sou muito grata ao Centro de Pesquisa Teatral. Minha primeira profissional estreou em 2008, embora eu já tivesse escrito um texto em Belo Horizonte, experimentado no Festival de Cenas Curtas do Galpão em 2003. Mas não era profissional ainda, digamos assim. Foi dirigido pela Yara de Novaes, minha tia.

MARIANNA Quais foram algumas dificuldades que já enfrentou no mercado de trabalho sendo uma mulher que escreve, sendo uma artista contemporânea? Você percebe um tratamento diferente com o seu texto por ser uma obra feminina?

SILVIA Eu não percebo esse tratamento diferente no sentido da recepção da obra. O que eu sinto é que há um lugar da mulher que escreve que vai sendo apagado, como você bem registrou.

É um sistema muito silencioso, é uma estrutura mesmo, que é muito eficiente em apagar as vozes das mulheres. Justamente por isso que, em determinado ponto da minha vida, eu percebi que o que eu li era na maioria esmagadora de homens. Onde estavam as mulheres? Às vezes eu estou em ambientes de debate e falam que agora que as mulheres estão escrevendo, que estamos dando voz às mulheres. Isso eu acho engraçado, porque as mulheres sempre escreveram. Ou as pessoas acham que é só uma coisa dos homens, o desejo de escrever, de elaborar com a escrita? É óbvio que as mulheres sempre escreveram, que tiveram desejos artisticamente. Mas a estrutura funciona de uma maneira... Isso em todas as profissões. Existe uma estrutura que realmente é muito eficiente em apagar essas vozes. Quando você chega numa

biblioteca e fala que a maioria esmagadora são livros de homem... O que aconteceu aqui? Não era pra gente ficar assustada, porque isso acontece em todas as profissões, mas a gente fica. Eu fico muito feliz de ver uma atriz como você, uma estudante como você, dando conta disso e trabalhando contra isso. Quando estou dando aula eu penso isso, estou dando textos de mulheres, de mulheres negras, estou preocupada com isso. É uma constante que a gente tem que ter em mente, porque quando a gente vê a coisa está funcionando sozinha para esse apagamento. Então, cabe a gente mesmo ir atrás. Eu percebo que agora estão falando em fazer dramaturgia feminina, um debate da dramaturgia feminina. Me incomoda um pouco, porque coloca esse lugar da mulher num nicho. Então, agora já fez a sua parte aqui. Porque a escrita, a obra, a arte das mulheres não é vista.

MARIANNA Eu fico pensando... o que aconteceu? Por que mulheres são menos aceitas em lugares que acabam por institucionalizar o teatro? Me parece que botar algo em uma biblioteca de universidade é afirmar que uma obra é valorosa. Mas que tipo de juízo de valor é esse? Enquanto aluna, eu vejo professores repetindo os mesmos autores...

SILVIA Essa repetição automática, às vezes não tão automática, porque você não parou pra pensar, porque a vida é corrida, porque não deu tempo. Às vezes é proposital, não é tão automática assim. É muito importante ter dados quando a gente vai falar porque às vezes a gente fica só na sensação, no sentimento, mas quando a gente tem dados, eu acho que é muito eficiente. Isso tudo é parte de uma estrutura que funciona na sociedade inteira, então a dramaturgia é só um espelho. Se a gente for olhar para o mundo... Eu escrevi uma peça sobre a Mércia Albuquerque, que é uma advogada que defendeu muitos presos políticos na ditadura, mais de 500, uma heroína. E é uma mulher que ninguém sabe nem dizer quem era. Ela é considerada, conhecida no Nordeste como advogada dos mil casos. Ela defendeu mais de mil pessoas e salvou a vida de muita gente, enfim, uma heroína que não era conhecida, nem no próprio Recife. Eu fiquei muito envergonhada quando eu fui chamada pra escrever e não sabia quem era. Depois fui ler e eu ia ficando cada vez mais envergonhada de ler sobre a vida dela e de não saber quem era, não conhecer o nome dela. Essa é uma dramaturgia que eu escrevi que se chama *Lady Tempestade*. Ela ficou em cartaz lá no Teatro Poeira, com a Andrea Beltrão. Estou citando esse caso para falar que isso acontece em todas as áreas. Então, teatro é só mais uma das áreas em que

isso acontece, é parte de um todo. A gente tem que olhar para essa estrutura mesmo, ela ajuda a explicar um pouco isso.

MARIANNA Quais são algumas dificuldades que você encontra em questão de espaço de valorização da dramaturgia contemporânea? Porque o que eu sinto é que parece que a dramaturgia só tem valor quando o autor já morreu. Aí uma obra é descoberta e valorizada.

SILVIA Eu tenho pensado sobre isso. É raro ver dramaturgias contemporâneas montadas, a gente fica repetindo as mesmas. Tem uns 10 anos que eu escrevi *Mantenha fora do alcance do bebê* e agora tem poucas pessoas querendo montar. Eu acho que as pessoas são ávidas para encontrar textos novos, isso é concreto, elas querem encontrar textos novos, que falem de agora. Mas eu acho que ainda é incipiente esse lugar da organização para que isso aconteça. Da organização entre os dramaturgos e as dramaturgas. Eu percebo que as pessoas querem textos contemporâneos, mas elas não sabem muito onde procurar. E também tem uma dificuldade que é uma dificuldade financeira mesmo, concreta. Como dramaturgo, você tem que fazer mil trabalhos e mil outras coisas para se sustentar e acaba que não sobra muito tempo. Então, eu acho que não existem muitos incentivos ou editais no Brasil, nem políticas públicas que pensam a dramaturgia, especificamente, que pensam o fomento à dramaturgia, à escrita, à formação de dramaturgias, um incentivo a dramaturgas que desejam se dedicar a uma ideia sua. Eu tenho desejo de escrever sobre algumas coisas e eu gostaria de poder me dedicar a isso. Você nem sempre tem tempo. Eu, por exemplo, trabalhei como jornalista há muito tempo, faço outras coisas. Então o lugar reservado à dramaturgia, ele tem que ser dividido com outros trabalhos, dar aula, enfim.

MARIANNA Você sente que, ao longo da sua trajetória acadêmica e profissional, você recebeu esse incentivo para escrever? Para buscar falar o que você pensa?

SILVIA Eu tive muita sorte, como eu disse, porque eu sempre soube que eu queria escrever dramaturgia. E aí eu fui procurar um lugar onde o curso dê dramaturgia. Eu fui parar no CPT e deu certo de eu ficar lá. Eu me dei muito bem ali, eu fui muito incentivada pelo Antunes. Isso foi muito reconhecido. Eu não sei, se eu não tivesse passado pelo CPT, se eu teria tido a autoconfiança de pensar eu sou uma dramaturga,

que eu posso escrever. Eu penso muito essa minha autoconfiança, o fato de eu ter continuado ocupando esse lugar. Alguém olhou para mim, um grupo que olhou para mim, na figura do Antunes, claro, mas também em um grupo de discussão em que eu pude me encontrar nesse lugar, encontrar uma voz singular, que é o Centro de Pesquisa Teatral, e é isso que eu tento fazer quando eu estou em formação. O Centro de Pesquisa Teatral era um lugar que valorizava muito esse lugar da voz singular. Não é escrever reproduzindo modelos, mas... Qual é a sua obsessão? Qual é o seu rolê? Quais são as suas questões? O que você quer falar sobre o seu tempo? E de que forma? Experimente pesquisar sua própria escrita. Experimente sua própria escrita sem medo de ser singular. Porque quando a gente tá começando a gente prefere que gostem, prefere seguir esse modelo porque esse modelo deu certo. A tendência a buscar se espelhar ou mimetizar outras vozes é muito grande. Encontrar sua própria voz, isso é muito difícil. É muito difícil ter autoconfiança para isso. Então eu tive esse privilégio de ter um lugar que falava que o lance legal é você escrever do seu jeito. E é isso que eu tento quando eu estou fazendo formação. Eu sou muito grata ao Centro de Pesquisa Teatral, ao Antunes Filho, eu preciso fazer esse reconhecimento. Eu sou infinitamente grata por ter tido esse encontro na minha vida, porque é difícil. A Marici Salomão, que é uma grande formadora de dramaturgia, fala isso também, que eu acho muito bonito. Eu acho que o difícil na formação de dramaturgia é você construir esse lugar de autoconfiança, de pensar que eu quero escrever e eu posso escrever. Porque é difícil você escrever e mostrar um texto. Dá vergonha, dá medo... Se estiver horrível? Se eu estiver sem noção? Até hoje, toda vez que eu escrevo uma peça eu penso... Eu não acho que eu sei escrever. Sabe? Eu tenho essa sensação de que eu não sei. Eu tô sempre achando que eu tô começando do zero, que eu não sei escrever. Eu não sei se eu vou saber escrever a próxima peça.

MARIANNA Me parece que, enquanto mulher, é mais difícil da gente conquistar a autoconfiança nesse sentido. Me pergunto quantas dramaturgas brilhantes talvez existiram, mas os textos ficaram na gaveta.

SILVIA Nossa, milhões! Milhões! Mas, gente, quantas? Eu fico pensando nisso. Quantas coisas perdidas? Quantas? Quantas mulheres desejaram escrever e nem tiveram, ou ousaram ter, coragem de pensar que elas podiam ocupar esse lugar? E aí eu tô falando das nossas avós, das nossas bisavós. Eu sei que a minha avó adorava

escrever, por exemplo. Me contou isso. E se eu tivesse passado pela vida dela e tivesse a chance de falar: você pode escrever, seja uma escritora, seja uma dramaturga! Enfim, eu tive sorte de estar no tempo que eu pude fazer isso. Então eu fico pensando o nosso papel de incentivar outras mulheres, outras meninas que estão vindo se formar. Que às vezes entram numa escola de teatro e que nem pensam em ocupar esse lugar de autora. Nesse sentido, mesmo com insegurança, você tem que ir, tem que fazer, tem que se colocar, tem que publicar. Por isso que eu publiquei e eu acho importante publicar. Porque a publicação ocupa um lugar até físico. Mas é difícil assim mesmo, não é fácil. E é uma coisa que você tem que estar sempre continuando e se validando e se bancando. Eu admiro muitas dramaturgas também, porque eu sei que continuar escrevendo e fazendo dramaturgia é um trabalho de autoafirmação. Então, mesmo que você não tenha autoconfiança, faz.

MARIANNA E você falou que você dá aula de dramaturgia hoje. Qual a importância de pensar a diversidade quando a gente está estudando dramaturgia?

SILVIA A importância é 100%! Quando eu estou dando aula de dramaturgia, a coisa que eu acho mais bonita é quando a pessoa traz um texto que só ela podia ter escrito. E como você vai permitir que isso aconteça se você não oferece um cardápio, digamos assim, amplo? Foi modificador para mim ter lido Caryl Churchill. Foi modificador, e sempre é, para mim ler Grace Passô. Então quando eu estou montando uma aula ou uma oficina eu olho para aquilo numericamente, como você tá fazendo. Se eu estou com seis homens e só três mulheres, tá errado isso aqui. Claro que eu também vou oferecer Tchekhov, Brecht, e tantos outros que eu adoro. Mas sempre lembrando que tem outros lugares. Até porque as pessoas que vão ler e podem não se reconhecer nessa dramaturgia.

MARIANNA Exatamente! E não se reconhecer só no texto, mas em ver mulheres escrevendo. Está sendo muito bom poder conversar com você e com outras dramaturgas porque a gente passa a ver possibilidades. A gente passa a pensar que, se tem mulheres aí escrevendo, então talvez eu possa escrever. E talvez eu possa não querer, mas é uma possibilidade para mim.

SILVIA Eu luto diariamente contra essa minha falta de autoconfiança. Diariamente. E tem mais de 20 anos que eu escrevo. Ainda assim, eu luto muito.

MARIANNA Tem alguma dica que você gostaria de deixar para mulheres que estejam pensando em escrever? Ou que talvez nem vislumbraram ainda essa possibilidade, mas que talvez possam ler essa entrevista e se motivar de alguma forma.

SILVIA Nossa, eu vou até acender a luz aqui porque eu vou pegar um livro. Eu acho que isso é importante. É importante pensar que a gente é muito educada enquanto mulheres a achar que não podemos ocupar esses lugares. E não tô falando educada pelos pais, eu tô falando pelo próprio modo como a sociedade funciona. Então, vai! Só vai. Se está com medo, vai com medo mesmo. Se tem dúvida, vai com dúvida mesmo. Esse livro é muito legal, *O Riso da Medusa*. Eu te recomendo esse livro, porque é de uma mulher dramaturga, Hélène Cixous, que nasceu na Argélia, mas foi morar na França. Ela escreveu esse livro em 76. Ela é psicanalista também e fala um pouco sobre isso que a gente está conversando. Ela fala: "Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento. Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino; confundindo o biológico e o cultural. É urgente antecipar." Eu acho bonito isso que ela fala. É preciso que você faça o seu próprio movimento. Que você se coloque em movimento com o mundo e coloque as suas palavras em movimento. Porque as suas palavras criam realidade. Por exemplo, *Mata Teu Pai*, da Grace Passô, em que ela relê o mito de Medéia, em que a Medéia é aquela mulher negativa que matou os filhos para ganhar o marido. Quando ela coloca a Medéia falando ao final: "Esse é o ato mais maternal que eu posso dar a este mundo, lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Esse é o ato mais maternal que eu posso dar a este mundo, minhas filhas. Ser uma indomável mulher."

Então eu acho que escrever dramaturgia é uma forma de ler o mundo, de estar em movimento com o mundo. Eu acho que ser dramaturga é estar em movimento com o mundo e ler esse mundo e oferecer o seu ponto de vista. Dramaturgia é um ponto de vista. A gente precisa de um ponto de vista diferente sobre o mundo para que o passado de injustiças e de violências não se repita, para que a gente possa oferecer novos pontos de vista no mundo. E com isso criar novas realidades, porque a narrativa tem realidade. Quando a gente diz um tipo de coisa e repete, essa coisa acaba se tornando uma verdade. Então vamos criar novas verdades para que esse passado não se repita mais.

Entrevista com Angela Leite Lopes

Aline Leal

Angela Leite Lopes é pesquisadora do teatro, especialista em Nelson Rodrigues, dramaturga, tradutora de autores como Valère Novarina e Marguerite Duras, professora titular aposentada da Escola de Belas Artes da UFRJ, além de estender sua atuação por diferentes frentes no campo das artes. Quando decidimos fazer algumas entrevistas para o catálogo, o seu foi um nome que logo se impôs. Angela me recebeu em 23 de março de 2026, uma segunda-feira, em seu apartamento em Laranjeiras. Sua relação com a questão central deste catálogo — as dramaturgias escritas por mulheres e os modos como o gênero feminino atravessa as condições de produção e circulação — não se organiza a partir de uma moldura evidente ou estritamente identitária, talvez à semelhança de seu procedimento de escrita e leitura. Ao contrário, essa relação parece passar por dentro dos textos que fazem parte da sua vida e por sua vida como textualidade a ser sutilmente destrinchada.

ALINE Boa tarde, Angela. Muito obrigada por me receber em sua casa. Para começar, queria te pedir para falar um pouquinho da sua trajetória no teatro, na dramaturgia, para trazer alguns pontos do seu percurso nesse campo.

ANGELA Boa tarde, Aline. Um prazer te receber aqui. Eu me formei na Unirio: entrei para fazer Interpretação, mas, no meio do caminho, achei que não era isso. Tranquei, fui fazer outras coisas e voltei, porque resolvi terminar a graduação. Acabei me formando em Teoria. Quando eu estava terminando o curso, comecei a estudar o Nelson Rodrigues. Na época, tinha um concurso de monografias no Serviço Nacional de Teatro. Aí eu me animei a fazer uma monografia sobre o Nelson Rodrigues para colocar no concurso, "Nelson Rodrigues e o fato do palco". Ela acabou ganhando o segundo lugar e foi publicada. Era um estudo sobre a modernidade no teatro brasileiro, o Nelson como o principal provocador dessa modernidade. Bom, eu fiquei com vontade de continuar esse estudo, mas eu também fiquei com vontade de logo fazer um doutorado na França. Sou filha de exilados e morei a vida inteira entre os dois países. Eu fui alfabetizada em português e logo em seguida em francês, alternei minha formação entre a França e o Brasil. No doutorado, acabei dando continuidade ao meu estudo sobre Nelson Rodrigues, me aprofundando sobre a questão do trágico. Ele era o autor moderno por excelência do teatro brasileiro, mas escrevia tragédias. Havia uma discussão teórica se era possível escrever tragédia na modernidade. Quando eu cheguei na França, tinha justamente um debate artístico e teórico, filosófico, sobre o trágico. O Nelson não tinha sido ainda traduzido, não era conhecido. Mas a discussão teórica que me interessava estava ocorrendo lá. Resolvi traduzir duas peças dele para anexar à tese para o possível leitor não conhecer o Nelson só por pequenos trechos, que são as citações, e pelo meu recorte. Então, eu traduzi *Senhora dos Afogados* e *Doroteia*. E, na verdade, isso abriu um caminho para mim. Um filão, sabe? Ficou sendo o eixo principal do meu trabalho ao longo do tempo. Assim que eu terminei a tese, voltei para o Brasil.

E aí, eu tive sorte, porque eu conheci aqui, no Brasil, uma senhora muito interessante: a Paule Thévenin, que foi a herdeira intelectual do Antonin Artaud. Ela era amiga do Artaud e ficou com os escritos dele, foi ela quem transcreveu e editou as obras completas do Artaud na Gallimard. Eu dava aula no departamento de Teoria

do Teatro na Unirio e trabalhava no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Uma colega minha lá do Fórum, Carole Gubernikoff, organizou um evento sobre o Artaud e a Paule Thévenin veio participar. Eu mostrei a ela as peças que eu tinha traduzido e ela gostou, ficou interessada, ajudou a divulgar. Deu para alguns amigos lerem. E isso abriu o caminho para a entrada do Nelson na França. Ela deu as peças para o Alain Ollivier, um diretor de teatro, ler. Ele acabou montando a *Valsa nº 6*, que eu traduzi por encomenda do autor de teatro Louis-Charles Sirjacq, que dirigia na editora Christian Bourgois uma coleção de peças de teatro traduzidas. *Valsa nº 6* foi publicada em 1990 num volume com a minha tradução de *Senhora dos afogados*. Depois o Alain Ollivier montou *Anjo Negro*, traduzido no final dos anos 1980 por Jacques Thiériot, que tinha sido diretor da Aliança Francesa de São Paulo, casado com uma brasileira, a Teresa Thiériot, também atriz e tradutora. O Alain achava que o *Anjo Negro* ia repercutir mais na França, por conta da questão colonial, o que acabou não sendo o caso.

Então, o Alain montou a *Valsa nº 6*, o *Anjo Negro* e me pediu para traduzir o *Beijo no Asfalto* e *Toda a nudez será castigada*. Ele acabou montando *Toda a nudez*. Essas peças também foram publicadas e *O beijo no asfalto* foi montado anos depois pelo diretor Thomas Quillardet.

Então, na minha vida, a tradução e a dramaturgia entram forte com a tradução do Nelson para o francês. É a partir de eu ter traduzido o Nelson para o francês que eu acabo traduzindo também textos francófonos para o português. Em 1999, quando o Alain Ollivier montou *Toda Nudez será castigada* e a apresentou no Festival de Avignon, eu fui assistir. O meu amigo Thierry Trémouroux, com quem eu trabalhava, queria trazer alguns autores franceses para o Brasil, e fomos conversar com o Valère Novarina, que é um outro autor que eu passei a traduzir, estudar, tanto que publiquei o livro *Traduzindo Novarina: cena, pintura e pensamento* pela 7Letras.

ALINE Em relação à construção das personagens femininas na obra de Nelson Rodrigues, tenho a impressão de que muitas delas escapam, se deslocam e transbordam dos papéis socialmente construídos que lhes seriam atribuídos. Me parece também que você realiza uma desconstrução das leituras mais correntes da obra de Nelson Rodrigues, que muitas vezes se centravam sobretudo na sua figura autoral.

ANGELA Quando eu comecei a estudar o Nelson, ele era considerado um machista, que colocava em cena mulheres histéricas e que algumas se autopuniam. No caso de *A falecida*, por exemplo, era que ela não aguentou o fato de ter traído o marido e acabou morrendo. A meu ver, isso é uma interpretação, entre inúmeras outras. Uma obra clássica se presta a muitas leituras, você vai puxar para onde quiser. Eu acho que o Nelson, dentro da sua característica, da sua personalidade, tinha uma visão cultural profunda, ele mexe com a maneira como a nossa cultura se erige, se fundamenta, se estabelece. Muitas vezes, nas suas peças, é a mulher que traz a transgressão. "A transgressão do feminino" era o título de um ciclo de debates proposto pela pesquisadora de teatro Maria Helena Kühner. Ela me convidou para participar desse ciclo e minha intervenção foi sobre "As mulheres de Nelson Rodrigues". O Nelson é um escritor que sabe muito bem distinguir cada gênero literário, por assim dizer. Nas crônicas ele brincava com o senso-comum. "Mulher gosta de apanhar", ele provocava, né? "Mulher gosta de apanhar, só as neuróticas reagem". Na verdade, não é ele quem afirma isso, é o senso-comum. Se você for ver as peças dele, as heroínas são as mulheres. Ele mostra, muitas vezes, a impotência do masculino. Em *A falecida*, temos uma mulher insatisfeita, em busca de uma realização, seja qual for: se não foi na vida profissional, que ela não teve; se não foi no casamento, no amor, no sexo, que ela também não teve; vai ser na morte, no seu projeto de ter para si um enterro grandioso. E isso está dito na peça, quando ela conta para o amante que o marido se levantou, na primeira noite, e foi lavar as mãos. "Lavava as mãos como se tivesse nojo de mim". Um amante de quem ela acaba se afastando após ser flagrada de braço dado com ele pela prima Glorinha... Há quem faça a interpretação de que ela se autopuniu porque traiu o marido. Você pode até achar isso. Mas isso não está dito na peça. No fundo, *A falecida* coloca em cena uma mulher que vai à luta. O Alain Ollivier falava uma coisa bonita, que o Nelson Rodrigues é um autor que trouxe para o teatro o comportamento sexual como motor da ação. Se era o comportamento amoroso que fazia a ação se mover, com o Nelson é o comportamento sexual que passa a fazer a ação se mover. E quem move esse comportamento sexual, nas peças dele, são as mulheres. O Nelson já trabalhava com certa ideia de diversidade sexual. Eu adoro citar, por exemplo, que em *Perdoa-me por te traíres* tem um político que vai ao bordel porque ele só gozava falando um ponto de física; então ele mal toca na prostituta que está ali, ele chega no ápice falando um ponto de física, coisa que ele não podia fazer com a mulher dele. Hoje em dia, fala-se de uma sexualidade múltipla,

que você não pode encerrar o prazer em algumas partes do corpo, limitar o comportamento sexual, algo para o qual o Nelson já apontava. Como é que se pode chamar esse cara de careta?

ALINE Como foi escrever *Moema em três movimentos*, peça em que você retira uma personagem de *Senhora dos Afogados* para criar a sua — menos narrativa e mais gestual? Como foi deslocar o foco para Moema e reposicionar essa personagem feminina no centro da cena?

ANGELA Eu fiquei tão mergulhada no Nelson que acabei escrevendo *Moema. Senhora dos Afogados* é uma peça de que gosto muito. Eu nem me lembro quando foi, como isso começou, mas eu fiquei com vontade de dar uma sequência para a personagem da Moema. E aí eu escrevi *Moema em três movimentos*, e montei, em 1995, o primeiro movimento com a Lorena da Silva, que fazia o papel da Moema, e com o Thierry Trémouroux – na montagem tinha um prólogo, o Thierry falava o texto que o Nelson escreveu para o programa da estreia de *Senhora dos afogados* em 1954 com direção de Bibi Ferreira. Eu fui trazendo as minhas reminiscências do Nelson e me embrenhando pela antropofagia, porque a Moema, no segundo movimento, está só com o corpo do pai e acaba devorando o pai ali numa cena meio surrealista, e, no terceiro ato, faço referência à Moema da mitologia brasileira, porque eu acho muito bonito o Nelson ter colocado Moema como o nome da heroína de *Senhora dos afogados*. Moema era uma das esposas do Caramuru, nome dado pelos Tupinambás para o náufrago português Diogo Álvares Correia, e ela morreu afogada nadando atrás do navio no qual Caramuru voltava para Portugal levando sua outra esposa, Paraguaçu.

ALINE Em relação à sua atividade como tradutora, como as questões sobre o gênero dramático e o feminino se deram?

ANGELA Para traduzir é importante conhecer a língua, mas você tem que conhecer também o que você está traduzindo, quer dizer, teatro é uma tradução muito específica, o texto é uma partitura. Não é simplesmente algo como: ah, estou entendendo o que ele quer dizer e vou traduzir, no sentido de interpretar, para outra língua. Você tem que entrar na partitura que tem ritmo, que tem sonoridade. Claro que as sonoridades vão ser outras, mas você tem que construir também uma partitura rít-

mico-sonora na língua de chegada, porque a palavra no teatro é um gesto. A palavra não dá conta de tudo, né? A palavra é um dos elementos da cena, o ator *contracena* com ela. Então, no caso do Nelson Rodrigues, no caso do Valère Novarina também, isso é muito importante. Se você não percebe isso, você pode apagar as nuances do texto, o que tem de interessante no texto. Eu tenho tido sorte porque tenho traduzido autores que têm uma relação com o poético do teatro, que é ter um jeito muito próprio de construir o diálogo. Traduzi *La Musica* e *Savannah Bay*, da Marguerite Duras. Nessas peças também você tem que entrar na estrutura, na partitura. Em *Savannah Bay*, é bonito porque tem uma música da Edith Piaf que é parte da trama. As duas personagens rememoram e cantam essa música. É uma canção meio circular e a peça também tem uma estrutura meio circular. Mas voltando à questão do feminino, recentemente houve uma mudança interessante na língua francesa. Passaram a dar o feminino para as profissões: antes era Madame le docteur, Madame l'écrivain. Era o "madame" que dava o feminino. Hoje em dia, adotou-se "autrice" ou "auteure", "metteuse en scène", "écrivaine". Isso é uma novidade.

ALINE Hoje, em retrospecto, você consegue identificar e demarcar a presença de mulheres na sua trajetória, tanto na formação quanto na atuação — seja no âmbito pessoal ou intelectual? Você pertence a uma geração em que as questões feministas já estavam em pauta: houve alguma relação mais direta com movimentos feministas ou com esse debate, ou isso se deu de forma mais paralela à sua experiência e percepção?

ANGELA Eu sou de uma família, por parte da minha mãe, de mulheres muito fortes. Sou de uma família totalmente pernambucana, tanto por parte de pai quanto de mãe. Mas a família da minha mãe é um matriarcado. A bisavó dela ficou viúva muito cedo, era do Crato, no Ceará. Na seca de 1877, ela migrou do Crato para Timbaúba, que fica no interior de Pernambuco, onde minha mãe veio a nascer anos depois. Com os cinco filhos, a bisavó de minha mãe tocava realejo na praça para sustentar a família. Minha avó, que era a filha mais velha da minha bisavó, teve sete filhas e um filho, o último. Minha mãe era a mais velha. É uma família de mulheres muito decididas. Minha mãe sempre foi muito independente. Se você for ler o meu livro *A vida em outro lugar: crônica do exílio* (Ed. UFRJ, 2025), você vai ver algumas das muitas histórias de superação da minha mãe. Ela nasceu em 1919, era de uma geração

na qual as mulheres nem sempre faziam curso superior e eram bem submissas ao marido. Ela estudou, se formou, é uma pessoa até hoje lembrada por sua atuação profissional pioneira. Então na minha educação não havia diferença por ser mulher... Mas, claro, acompanhei a luta das mulheres das gerações mais velhas que a minha para se afirmarem. Na minha família tinha uma predominância da figura do meu pai, mas não havia uma submissão por parte da minha mãe. Voltando à minha fala no ciclo "A transgressão do feminino", acho que ela destoou um pouco, porque a tônica era falar da opressão das mulheres, de como as mulheres eram oprimidas, e eu mostrava o feminino dentro de uma construção de sentidos. Tem uma peça do Nelson Rodrigues muito importante para a questão do feminino que é a *Doroteia*, que é uma farsa irresponsável, como ele chama. Ele coloca ali no fundo aquilo que a Simone de Beauvoir explicitou: "você não nasce mulher, você se torna mulher".

ALINE Poderia elaborar um pouco mais a sua relação com a discussão sobre feminismo e autoras feministas?

ANGELA O movimento feminista é um dos movimentos importantes que atravessaram minha juventude. Mas eu nunca tive nenhuma participação direta nele. Mas volto a dizer que o que sempre me interessou na escrita, no teatro, naquilo que eu estudo, é a construção do sentido. A escrita, o teatro, a literatura, são elementos fundamentais de educação, de alfabetização, até eu diria, para se aprender a ler o mundo. O Novarina, que é esse autor franco-suíço que eu traduzo há muitos anos e morreu há poucos meses, dizia que é preciso lidar com a nossa língua como se ela fosse estrangeira, é preciso ter essa sensação de estranheza. Há um século, Brecht já dizia que era preciso desconfiar das certezas, do que já está estabelecido. Então, isso vale para tudo, para a construção do feminino, para a leitura de mundo, né? Cada um a seu modo, esses autores trabalham por dentro da estrutura da linguagem para que o leitor ou espectador perceba as possibilidades de sentido. Inclusive, você não é obrigado a ler um único sentido. E você pode – deve – criar novos. É isso que tem que ser aproveitado se quisermos mudar o mundo.

ALINE Ser mulher de alguma forma impactou a maneira como você foi construindo a sua carreira?

ANGELA Aí é uma outra história. Eu me formei e já fui fazer um doutorado. Eu tinha pouca estrada de vida, embora tivesse uma boa bagagem de leitura e de estudo. Logo comecei a dar aulas na Unirio, no departamento de Teoria do Teatro. Eu era muito nova e ficava muito angustiada. Não sei se isso tem a ver com o fato de eu ser muito jovem, não ser uma mulher já posicionada na vida, sei lá, casada, com uma família, com essa posição social mais tradicional, vamos dizer assim. Eu me lembrei agora de uma fala minha que eu nunca entendi bem. Tinha um crítico de cinema francês que estava no Rio e me pediram para acompanhá-lo numa conversa na Cinemateca do MAM com o Cosme, que era quem cuidava da Cinemateca. E aí, a gente conversando, o Cosme perguntou para mim se eu era casada com um francês. Eu respondi que não, que muito pelo contrário. Nunca entendi esse "muito pelo contrário", porque não faz sentido. Eu acho que, para ele, o fato de eu ter um francês bom, uma relação com a França, deveria vir pelo meu marido, suposto marido, mas eu nunca entendi por que respondi "muito pelo contrário", porque não haveria contrário disso... Mas acho que eu quis enfatizar que aquilo se devia à minha história.

ALINE Você acha que faz sentido pensar na categoria "escrita de mulheres"ou "dramaturgia de mulheres" ou isso acaba se tornando um rótulo que encerra certa recepção?

ANGELA Eu acho que a gente vai operando, ao longo dos anos, por ajustes. Acho que o que está acontecendo hoje em dia é um ajuste necessário. Então claro que poderia haver uma coleção só de escritas de mulheres. É um recorte possível.

Eu dirigi uma peça muito bonita, *A princesa branca*, do Rainer Maria Rilke, que é uma peça muito feminina. A personagem principal é uma mulher que se casou, mas não consumou o casamento e espera pelo seu amor, que vai vir encontrá-la no dia em que o marido saiu para caçar. Enquanto ela espera, chega um mensageiro que conta os horrores da peste que ele encontrou pelo caminho – a trama é ambientada no século XVI. Isso acaba determinando o desenlace da peça, com o amor da Princesa passando ao largo e deixando-a sempre a esperar. Depois de *A princesa branca*, montei *Ariadne*, da Marina Tsvetaiva, uma poeta excelente, que tem uma escrita impressionante. A peça trata do episódio do labirinto, quando Ariadne dá o fio para Teseu conseguir entrar e sair. Depois foi *Moema* – a minha *Moema* – que encerrou minha

trilogia do mar. Enfim, acho que o feminino não passa necessariamente pelo fato de a escritora ser mulher. Mas, claro, tudo é possível, porque tudo é questão dos recortes que você faz e justifica. E eu acho que, no caso do banco de peças da Unirio, por exemplo, vale a pena investigar, como vocês estão fazendo, o motivo de se ter muito mais homem do que mulher.

ALINE E na sua atividade como docente, esta questão já se apresentou?

ANGELA Pelo fato de eu ser mulher, não, acho que não.

ALINE Você gostaria de destacar algum trabalho em que a questão da mulher se apresentou?

ANGELA Eu fiz como atriz um experimento audiovisual, durante a pandemia, com o Miguel Vellinho, de que eu gosto muito. É um trabalho muito simples, daquele período em que a gente tinha que fazer as coisas isolados, dentro de casa. É sobre a Eleonora Duse, que foi uma grande atriz italiana, não sei se você conhece a história dela. Eleonora Duse foi uma das maiores atrizes de todos os tempos e muito à frente do seu tempo. Ela era neta e filha de atores, foi obrigada a ser atriz, não teve escolha. Ela e a Sarah Bernhardt, que tem mais fama, tinham praticamente o mesmo repertório. Ambas ficaram marcadas pelo papel de Margarida em *A dama das camélias*. Só que a Duse transformou o modo de atuação. Em vez de ir pelo caminho do histrionismo, dos grandes gestos, dos gritos, ela fazia tudo na intenção, no gesto pequeno. Ela influenciou Stanislavski, influenciou muita gente. Então, fizemos uma homenagem ali, na pandemia, aos artistas, a partir da história dessa mulher pioneira.

Entrevista com Fátima Saadi

Aline Leal

Fátima Saadi tem uma longa trajetória no teatro, atravessando áreas como dramaturgia, encenação, tradução e editoração. Atua como dramaturgista da companhia Teatro do Pequeno Gesto e, ao lado de Antonio Guedes e outros parceiros, mantém o site da companhia, onde atualmente coordena as duas linhas das Edições Virtuais Pequeno Gesto: *Textos para a cena* e *Ensaios*. Esta última foi inaugurada, em 2018, com seu livro *A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing*, publicado em francês, em 2020, pela editora L'Harmattan. Nesta entrevista, realizada on-line em 27 de abril de 2026, Fátima Saadi revisita sua entrada no teatro, sua aproximação com diferentes práticas e campos de atuação, bem como as possibilidades de trabalho no campo teatral, refletindo também sobre como a experiência de ser mulher atravessou sua trajetória.

ALINE Fátima, muito obrigada por aceitar o convite para esta entrevista. Para começar, você poderia falar um pouco da sua trajetória no teatro e na dramaturgia? Quais foram os momentos, encontros e experiências que você considera decisivos nesse seu percurso?

FÁTIMA Eu entrei para a Escola de Teatro, na antiga Fefieg, em 1974. A Escola tinha passado para o nível superior no ano anterior. Eu já estudava Psicologia na PUC, obrigada pela família. Nunca vi uma família obrigar alguém a estudar Psicologia, mas, como eu não quis estudar nem Medicina, nem Direito, o que me restou foi estudar Psicologia, obrigada. E lá fui eu. Cheguei na PUC e me senti um peixe fora d'água. Não gostava das matérias, não me sentia à vontade no ambiente, eu, que vinha da Tijuca. E aí quando li, no jornal, que a Escola de Teatro estava criando um curso de nível superior, decidi fazer o vestibular. Passei, fiquei felicíssima e comecei a Escola. Meus pais não aprovaram, se recusaram a pagar a inscrição, mas era bem baratinha e eu mesma paguei. Quando terminei o segundo ano da Escola, saí em campo procurando trabalho e consegui um bico como recepcionista num Seminário de Teatro para crianças, patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro. Minha função era impedir que as pessoas fumassem dentro do Teatro Glauce Rocha e confirmar, a cada semana, a presença das pessoas que integrariam a mesa-redonda do evento. No fim, eu deveria fazer um relatório a respeito dos encontros. Quando fui levar o relatório, me mostraram, no setor de Documentação do SNT, umas dez portas de um armário que ia do chão ao teto com recortes de jornal e me perguntaram: você quer ler, selecionar e classificar essas matérias? Eram críticas e notícias sobre teatro, do país todo, de 1970 até 1976. Aceitei. E alguns meses depois, para grande sorte minha, Edwaldo Cafezeiro, chefe do Banco de Peças, que, naquele momento, se dedicava a organizar uma coleção chamada Clássicos do Teatro Brasileiro, precisou de uma pessoa para ajudá-lo a fazer a preparação editorial, em especial a transposição dos originais da antiga ortografia para a nova, a nova daquela época. Eu trabalhei como assistente na coletânea de peças do Machado de Assis e na do Joaquim Manuel de Macedo; no volume com os textos de Gonçalves Dias, trabalhei diretamente com o Cafezeiro, como assistente de preparação editorial. Então, tive uma leitura dos Clássicos Brasileiros muito boa, muito intensa. Depois de alguns anos, saí do Serviço Nacional de Teatro, porque eu estava trabalhando na TV Educativa e também na Unirio como professora do Departamento de Teoria do Teatro. Enfim, a vida foi seguindo, mas meu trabalho esteve sempre muito ligado à escrita e à preparação editorial de textos, que é uma coisa que eu adoro fazer. Também foi assim na revista *Ensaio/Teatro*, criada pelo crítico e professor Yan Michalski com a turma de Teoria do Teatro e que tinha pretensões de se tornar uma revista profissional, só que nunca se conseguiu dinheiro para isso. A *Ensaio/Teatro* deve existir na biblioteca da Unirio e

você vai ver que cada número tem um formato diferente, umas edições foram feitas em mimeógrafo, outras foram impressas em gráfica (quando ela foi assumida pela livraria Muro e, depois, pela editora Achiamé). Há alguns poucos anos, reli o número 4, que tratava da história do prédio da Escola, na Praia do Flamengo, 132, desde a sua origem, como sede do Clube Germânia, entregue à UNE durante a Segunda Guerra, incendiado no dia do golpe civil-militar de 1964 e depois, transformado em sede da Escola de Teatro, que foi desalojada de lá, com violência, em 1980, no governo de João Figueiredo. Aliás, o reitor da Unirio, na época, era o Guilherme Figueiredo, irmão do presidente. Esse número tem entrevistas muito, muito boas, com figuras de todas as fases da existência do prédio e visava a denunciar a violência de que fomos vítimas. Com o Yan Michalski, nosso editor-chefe, aprendi a fazer entrevistas, resenhas, artigos, a discutir pautas, além de manter a função de preparação editorial dos textos que integrariam a revista. Então, esses veios, digamos, editoriais, foram me encaminhando para o trabalho que realizo hoje no Teatro do Pequeno Gesto, criado por iniciativa de Antonio Guedes em 1991 e que continua ativo, tanto na área das edições quanto na de montagem de espetáculos, embora esteja muito difícil atualmente obter qualquer verba, apoio ou financiamento. Publicamos, entre 1998 e 2013, a revista *Folhetim*, atualmente mantemos, no site da companhia, uma plataforma, as Edições Virtuais, com todos os números da revista e muitas outras publicações, tudo para download gratuito. E continuamos a imaginar espetáculos.

ALINE Você saberia pontuar como o fato de ser uma mulher neste campo de trabalho marcou a sua trajetória, sobretudo na dramaturgia?

FÁTIMA Então, sobre a questão das mulheres, o que acontece? Você deve conhecer, claro, o texto da Virginia Woolf, *Um teto todo seu*. Eu gosto de repetir: mulheres são seres eternamente interrompidos, pelas crianças, pelos trâmites da casa, por tudo e por nada. Tenho trauma disso. Quem é que pode trabalhar sendo interrompida a cada cinco minutos? Isso é uma fonte inesgotável de tensão, de irritação, de cansaço, que só a juventude faz a gente aguentar. Acho que as mulheres precisam de uma revolução cultural para terem condições de trabalho equivalentes às dos homens e poderem produzir mais. No que diz respeito à escrita para o teatro, ela pressupõe e precisa da cena, precisa ser apropriada pela concepção de uma determinada companhia ou equipe teatral, levando em conta também, claro, o público que você pretende

alcançar. Ninguém quer escrever para deixar guardado, confiando que a posteridade vai trazer o texto à vida. O teatro é caro, demorado, exige essa passagem do texto à cena, à montagem. Não estou dizendo que é impossível para as mulheres, houve e há autoras, mas o teatro, e também o cinema, envolvem um investimento de tempo, de trabalho e de dinheiro muito elevados, e sabemos que as condições de produção e criação são sempre especialmente difíceis para as mulheres.

ALINE Em relação ao seu trabalho com editoração, como o seu percurso tem se definido?

FÁTIMA No site Teatro do Pequeno Gesto, criamos as Edições Virtuais. Nela, temos uma aba relativamente nova que se chama Textos Encenados. Ali estão sendo publicados alguns dos textos que a companhia já montou. Já estão lá *Medéia, Antígona, A filha do teatro* e o próximo será o texto de Ibsen *Quando nós, os mortos, despertarmos*. Depois, vamos preparar o *Peer Gynt*, de que fizemos uma leitura encenada. Então, isso junta o nosso trabalho de criação cênica com o trabalho de criação dramatúrgica, porque estamos editando as versões que a companhia montou, não os textos originais. Nossa última publicação foi *A filha do teatro*, do autor pernambucano Luís Reis, que concordou que publicássemos a versão encenada pelo Pequeno Gesto. O texto integral foi editado pela Funarte, porque foi premiado no Concurso de Dramaturgia de 2003. Além da nossa adaptação para *A filha do teatro*, há, nesse volume, uma apresentação do autor sobre seu processo de criação, e ainda textos de três diretores que montaram a peça: Antonio Guedes, aqui no Rio, Edélcio Mostaço, em Florianópolis, e o já falecido Antonio Cadengue, em Recife. Então, tem um trabalho de edição que vai se fazendo e que traz à baila o papel do dramaturgista, no sentido proposto por Lessing e esse é o outro veio do meu trabalho: a discussão dos parâmetros, dos conceitos que são colocados em jogo em cada espetáculo da nossa companhia, o que envolve a discussão do repertório, às vezes a tradução/adaptação de textos, o acompanhamento de ensaios, a realização de debates com a plateia, a documentação do processo e a posterior publicação do texto, como temos feito nas Edições Virtuais.

No âmbito das pesquisas feministas, que é o nosso tema, está online nas Edições Virtuais Pequeno Gesto, um livro organizado por Ana Bernstein e sua equipe, *Diálogos feministas – práticas artísticas, teorias e pedagogias feministas decoloniais*, que pro-

põe uma discussão, sob múltiplas perspectivas, do campo de atuação das mulheres nas artes e no espaço acadêmico. Nosso site é uma plataforma aberta, que já conta com inúmeros livros e peças, de diferentes tendências.

ALINE A sua peça *Penélope*, com o Antonio Guedes, publicada pela 7Letras, traz essa personagem mulher interessantíssima para o centro da cena, com um texto carregado de gestualidade. Poderia comentar um pouco o processo de escrita e montagem da peça?

FÁTIMA Foi o Antonio que teve a ideia de a gente escrever sobre a Penélope. Para isso li e reli a *Odisseia*, em verso e em prosa. A gente começou a trabalhar da seguinte maneira: ele me dizia o que queria da cena, como movimento e sentimento dominante, e eu escrevia. Ou, então, ele redigia um pequeno núcleo e eu reescrevia segundo o modo que estávamos privilegiando para aquele material e em seguida a gente experimentava nos ensaios com a atriz Helena Varvaki. A Penélope desenvolve uma estratégia extremamente ardilosa e consegue levar aqueles pretendentes safados todos pelo bico. A gente procurou apresentar diferentes maneiras de encarar aquela situação. Com amor, Penélope esperava por Odisseu e queria que ele voltasse. Mas, num dado momento, ela entende que, na verdade, o que ela ama é o amor. Ela ama as recordações. Ela ama o que ela viveu. E, quando Odisseu volta e passa com ela apenas uma noite, indo embora em seguida, ela compreende que vai viver das recordações e que, no fundo, esse era o desejo dela: viver das lembranças. A ideia era trabalhar uma narrativa pausada, de espera, de autoconhecimento. A gente tinha montado, imediatamente antes, *O Marinheiro*, do Fernando Pessoa, que também se passa numa noite de vigília em que três moças conversam para passar o tempo e uma delas conta uma história sobre um viajante que naufraga e acaba numa ilha onde reconstrói mentalmente a vida que ele tinha antes. Reconstrói a cidade onde morava e todos os detalhes do que ele já havia vivido. No fim, pouco lhe importa se aquelas recordações são reais ou não; o que ele quer é viver com elas, viver delas. Digamos que a Penélope é a versão feminina desse marinheiro: ela não se atém a um homem ou a um amor, mas à sua própria vida e ao seu passado.

Agora, de uns 20 anos pra cá, acho que tem uma onda confessional que tomou o teatro e que, talvez, também tenha propiciado o surgimento de mais autoras mulhe-

res, porque elas têm muito a falar a partir da sua experiência. Eu mesma estou agora envolvida nisso, escrevendo a história da família a pedido da minha filha, para que não se perca. Como é uma família de imigrantes, tem toda uma história de deslocamento. O que parecia ser uma coisa simples, virou um volume sobre a minha mãe e a família de origem dela, um volume que eu ainda vou escrever sobre o meu pai e a família de origem dele, até chegar na minha experiência como primeira geração nascida e criada no Brasil.

ALINE O que você acha que mudou da época em que você começou para os dias de hoje em relação ao trabalho com o teatro, de uma forma geral e, sobretudo em relação à presença, às condições de trabalho e à visibilidade das mulheres nesse meio?

FÁTIMA Acho que há menos possibilidades de trabalho institucional, porque, veja, eu, sem grande experiência, muito jovem, trabalhei no Serviço Nacional de Teatro, na TV Educativa, dei aulas na Unirio. Agora, em muitas áreas, não só na nossa, na maioria dos casos, cada um é empreendedor de si próprio. E essa suposta autonomia individual acaba gerando também um isolamento que dificulta qualquer luta coletiva. Eu trabalhei, por exemplo, como assistente teórica, em algumas iniciativas da RioArte, órgão da Prefeitura, que hoje não existe mais. Celina Sodré criou lá o projeto Cenas Cariocas e ei tive a oportunidade de trabalhar com a Bia Lessa em *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, de Antônio José, o Judeu, com o Domingos Oliveira em *Ouro sobre Azul*, de Martins Pena e com o saudoso Luís Antônio Martinez Corrêa, no *Califa da Rua do Sabão*, de Artur Azevedo. Celina é uma mulher extremamente disruptiva, que tem um trabalho muito interessante como diretora e pesquisadora. Além disso, havia muitas outras coisas paralelas que a gente fazia: júris, prêmios, a gente era levado para debater espetáculos profissionais e estudantis em festivais. Então tinha uma área de trabalho que eu hoje não vejo muito mais, embora também, verdade seja dita, eu já não acompanhe mais tão de perto toda essa movimentação. Acho que a única coisa que não se alterou da minha época pra cá é que, para fazer teatro, a coisa mais importante é você formar um grupo. Sei que é difícil, mas acho que o grupo é ainda o que pode propiciar o trabalho na nossa área.

ALINE Como se dá a sua atuação como tradutora?

FÁTIMA Eu brinco dizendo que a única língua que eu sei, na qual eu me garanto, é o português. Como traduzo para a cena, sempre me preocupo em fazer com que o texto seja falável e compreensível à primeira escuta, dentro dos objetivos da montagem que será desenvolvida a partir daquele texto. O texto em cena não é como o texto escrito que, se você não entender numa primeira leitura, você pode voltar e reler.

ALINE Você percebe, nos espaços que ocupou ao longo da sua trajetória, alguma assimetria de gênero — seja nas oportunidades, seja nos modos de circulação ou nas relações de trabalho? Isso era algo perceptível naquele momento ou é sobretudo em retrospecto que essas diferenças se tornam mais visíveis?

FÁTIMA Havia uma tentativa dos homens de se fazerem dominantes de uma forma ou de outra. Havia os sedutores, que achavam que todas as mulheres estavam ali às ordens deles, que bastava estalar os dedos. O bullying era uma coisa que também acontecia. Não era apenas contra as mulheres, havia muito bullying também contra os gays. Havia, ainda, um outro lado: a tentativa de exploração. Um professor da Escola de Teatro certa vez me propôs, candidamente: você bem poderia preencher as pautas das minhas turmas, porque não tenho tempo para fazer isso... Havia, claro, casos de assédio, o que muitas vezes não era claramente reconhecível, porque ficava meio disfarçado ou se dissolvia na atmosfera de liberdade sexual que caracterizava a época, mas eram atitudes claramente invasivas direcionadas às mulheres. Havia, como hoje, uma proliferação de homens autoritários, arrogantes – machos predatórios e abusivos. Esse tipo de coisa sempre me horrorizou: tratar o outro, no caso, um homem tratar uma mulher, como objeto ou como criatura destinada a servir. Isso eu vi e vivi ao longo da carreira. Por outro lado, é preciso dizer que, na maior parte dos meus trabalhos, atuei como funcionária pública e o serviço público é um lugar onde mulheres e homens ganham o mesmo salário. Então, fui privilegiada nesse aspecto. Podiam falar o que quisessem, tentar botar o dedo no meu nariz, e isso aconteceu mesmo, mas eu não precisava obedecer nem baixar a cabeça. Havia já, na década de 1970, no meu entorno, uma discussão teórica sobre feminismo, no entanto, para mim isso passava um pouco ao largo. É preciso dizer também que minha mãe foi sempre muito firme na defesa das opiniões dela. Ela veio do Líbano pequena e se considerava totalmente brasileira, inclusive, foi professora de português. Meu pai mantinha aquela postura machista oriental, super patriarcalista e autoritária, e havia

muitos embates entre eles, mas a minha mãe nunca se deixou aniquilar. Na verdade, ela foi um exemplo prático de resistência. Então eu não tinha um respaldo teórico, de leituras críticas sobre o feminismo, mas isso era algo a que eu estava atenta e que fazia parte da minha vida.

ALINE Algumas autoras defendem que a chamada "escrita feminina" não estaria necessariamente ligada à autoria de uma mulher, mas a certos modos de construção da linguagem, da sensibilidade ou da experiência. Nesse sentido, você acha que faz sentido falar em "dramaturgia feminina" ou "escrita de mulheres" ou esse termo acaba funcionando mais como um rótulo de recepção? E, diante disso, como você imagina que deva se dar a luta das mulheres pela conquista de espaços?

FÁTIMA Claro que a gente, no embate, no dia a dia com maridos, irmãos, filhos, netos, no trabalho, a gente sabe exatamente onde incide a porção feminina, na atenção ao todo e ao detalhe, na percepção das atmosferas, no cuidado que vai mais além do concreto e que é uma coisa de aconchego. Mas isso os homens também podem ter, só que a maioria das mulheres foi educada para isso e os homens não. Por isso, não me interessa fazer essas relações biunívocas: isso é mais feminino, isso é mais masculino, porque acho que há mulheres – e homens – de muitos tipos. Você olha o espectro, vai da mulher mais bibelô à mulher mais decidida, que é decodificada pelo senso comum como masculinizada. Leio com muito prazer o que homens e mulheres têm escrito, exceto o que tem por base a violência, porque isso não me agrada de jeito nenhum, aliás, isso me repugna. Eu li alguns textos escritos por mulheres que se equiparavam em grosseria, em violência erótica, aos textos escritos por homens. Ver o sexo e outras situações tratados de forma violenta seja por homens, seja por mulheres, não me interessa. A reprodução naturalista da violência nas relações me afasta de cara desse tipo de escrita. Mas eu não gostaria de me perder na clausura dessas categorias. Antes de ser de um homem ou de ser de uma mulher, uma obra tem que ter qualidade estética. Acho que mesmo o depoimento mais interessante de uma mulher, se não tiver potência artística, terá valor histórico, sociológico, biográfico, servirá para o estudo de época, para a estatística, para o arquivo, para muitas áreas, mas provavelmente não me agradará como trabalho de arte. Mas é preciso também dizer que um texto que eu, hoje, talvez considere sem potência estética, pode ser trabalhado de forma a revelar uma força e uma qualidade, que eu não fui

capaz de perceber. Em cena, a qualidade do resultado depende muito da forma de apropriação do material textual pela equipe de criação do trabalho, porque se pode montar qualquer coisa, até o catálogo telefônico, se você conseguir elaborar com ele uma cena refletida, pensada e configurada por modos artísticos.

Acho que a luta das mulheres tem que se afirmar, sobretudo, no concreto, com leis, com casas de acolhimento para a proteção de crianças e mulheres que lutam contra violência doméstica, que precisam sair de ambientes conflagrados. E tem muita coisa bonita sendo feita. Conheci um projeto chamado "Mães de Manguinhos", que luta por justiça para os filhos assassinados pela violência do Estado. Há muitos outros exemplos, todos tocantes e impressionantes pela força e pela coragem.

Vi, recentemente, uma peça interessante chamada *Narcisa*, sobre a poeta do século 19 Narcisa Amália, de quem nunca tinha ouvido falar. Esse trabalho historiográfico de resgate das mulheres é muito importante. E é preciso que muitos textos de mulheres sejam escritos e venham à cena. Mas, como diz o Beckett, um amor não se improvisa. Uma dramaturgia também não. No momento em que as mulheres não forem mais consideradas cidadãs de segunda categoria sua porção artística poderá circular com menos entraves. Muita coisa já mudou, mas há, ainda, como sabemos, muitas dificuldades a vencer.

Entrevista com Naira Carneiro

Nino Ottoni

Naira Carneiro é atriz, produtora, diretora e dramaturga. Começou sua carreira aos seis anos de idade, na companhia Os Buriti, fundada por sua mãe, Eliana Carneiro. Como dramaturga, assinou os espetáculos *Canto de encontro, Depois do silêncio, Tal mãe, tal filha — histórias que nascem das águas, Tonha, A voz do* IZP e *À beira do sol*, pelo qual foi indicada a vários prêmios, incluindo melhor espetáculo infantil e melhor atriz. Seu primeiro curta-metragem como diretora e roteirista, *O jardim mágico*, venceu vários festivais internacionais, como o 34º DIVERCINE (Uruguai), VI El Ojo Iluso (Venezuela), Multiversos (Argentina), 32º FIC Valdivia (Chile), Providence Film Festival (EUA), além de ter recebido menção honrosa do júri na 24º Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e no Cine Minhocão (SP). Naira me recebeu em sua casa no dia 3 de junho de 2026 para contar um pouco da sua trajetória.

NINO Boa noite, Naira. Eu queria começar perguntando para você sobre a sua trajetória no teatro. Como é que o teatro surgiu na sua vida?

NAIRA Minha trajetória é muito particular. Ah, primeiro eu quero falar que estou feliz de estar fazendo essa entrevista e quero agradecer o convite. Bom, comecei no teatro porque venho de uma família de artistas. Minha mãe é atriz, dançarina e, quando ela engravidou, eu já subia nos palcos estando dentro da barriga dela. Depois, ela apresentava e vinha para a coxia me dar de mamar e voltava para a cena. Então o teatro permeou a minha vida desde sempre, desde antes de eu nascer. E aí, quando eu tinha seis anos de idade, ela estava montando um espetáculo, e como as coisas no teatro são muito feitas em casa, e nos ensaios a mãe leva a criança, eu estava sempre por ali, vendo e acompanhando tudo. Um dia ela foi comprar os tecidos para fazer os figurinos daquele espetáculo. Eu estava com ela, peguei os tecidos que eu queria, falei "esses são os meus" e entreguei para ela. Nesse dia ela entendeu que eu já me sentia parte, não estava nem pedindo (risos). Aí ela decidiu acatar essa minha vontade de entrar em cena e começou a modificar o espetáculo para poder ter uma criança em cena e para poder de alguma forma também dialogar com outras crianças, com outras idades, porque o espetáculo inicialmente não era para crianças e, muito menos, previa ter uma criança em cena. O espetáculo chamado *Os Buriti Dançam Bamboo* era sobre uma tribo inventada, e tinha uma língua que foi sendo criada durante o processo de ensaio. A dramaturgia era relacionada a essas ações, do acordar, dos rituais que esse grupo fazia, etc. Minha mãe, pensando que teriam pessoas de outras idades assistindo, começou a fazer libretos ilustrados contando a história do espetáculo, como tem nas óperas. Isso acabou virando uma tradição da companhia. Nesse momento a gente diz que foi fundada a Companhia Os Buriti, porque foi a primeira vez que eu e ela estamos em cena juntas e a companhia começa a pensar espetáculos que sejam para todas as idades.

NINO E aí você começou a estar sempre em cena dentro dos espetáculos da Companhia?

NAIRA Isso. No segundo espetáculo de que participei eu tinha oito anos. No primeiro tinha seis e a gente morava em Brasília. Nos mudamos para São Paulo e ela montou um espetáculo sobre um mito sumeriano. Eu interpretava a filha dela, era a mãe contando para a filha a história desse mito da Suméria. E era um elenco bem grande, um cenário enorme, enfim, um espetáculo bem grandioso, um musical com uma estética bem diferente do que a gente entende como musical. Depois continuei acompanhando, mas a gente só foi montar um novo espetáculo juntas quando eu

tinha 14 anos. Nesse meio tempo a gente se mudou algumas vezes e voltou para Brasília. E aí fizemos um espetáculo que só tinha eu e ela em cena, juntas. É um espetáculo que a gente fez por mais de 15 anos.

NINO Nessa época você estava sempre em cena. Você não escrevia, mas ajudava na produção. De certa forma, você estava trabalhando também por trás do palco?

NAIRA É, na minha adolescência eu comecei a ajudar minha mãe a escrever os projetos, até porque as coisas começaram a mudar, né? Quando eu era criança não tinha muito essa história de edital. Então, quando eu já era adolescente, as políticas públicas de cultura começaram a se fortalecer, e eu tinha essa facilidade também de organizar as ideias. Por isso, ia ajudar minha mãe a escrever, a pensar, a conceber os projetos, e colocar isso nos editais, conseguir apoio. A gente começou a trocar muito, desde a concepção do projeto até a direção. Em muitos espetáculos a gente tem essa concepção conjunta, em que nós pensamos juntas a dramaturgia, o arco dramatúrgico do espetáculo.

NINO Eu tenho impressão de que, como você entra no teatro já fazendo parte de uma companhia e de uma companhia familiar, quase como teatro mambembe, a sua visão do teatro foi sempre muito completa. Você não ficou exclusivamente numa área ou eu estou errado?

NAIRA Eu acho que é isso. Quando você fez o convite, eu falei: caraca, tá me chamando de dramaturga? Pera aí! E aí eu comecei a olhar e realmente... eu não assinava, porque era tudo muito embolado, a gente estava fazendo tantas funções. E o teatro tem muito isso, ainda mais nascendo nesse lugar do mambembe, entre aspas, né? A gente ia se envolvendo nessas várias funções. Então eu tenho muita facilidade, por exemplo, de pensar a cenografia. Meu pai é cenógrafo, eu tenho muita facilidade de conversar com ele, ter ideias, pensar cenograficamente as coisas. Acaba que você vai colocando um pouquinho a mão em tudo, porque os projetos são pequenos, porque não têm muita grana, porque não dá para ter uma equipe gigantesca. E eu tive o exemplo dos meus pais, que também são muito multidisciplinares dentro das artes. A depender do espetáculo, a gente cumpria várias funções. Em *O marajá sonhador* e em *Cordas e contos*, a gente se baseava muito em histórias populares de todo o mundo, mas minha

mãe escrevia histórias também, que eram inspiradas nessa pesquisa das histórias populares. A minha primeira direção sozinha na companhia é o *Cantos de Encontro* e eu não assinei a dramaturgia, mas, no final das contas, ela teria sido assinada por mim se eu parasse para pensar nisso agora. Essa montagem, por exemplo, é um espetáculo de músicas para crianças. Então eu me desafiava, falava: ah, vou escrever música. Tem muitas músicas compostas por mim que estão no espetáculo. Eu ia me metendo porque... ah, eu tenho uma mente muito fervilhante, vamos dizer assim (risos). As histórias vão vindo, quando eu me envolvo com as coisas, as coisas vão aparecendo na cabeça.

NINO E aí surgiu a UNB na sua vida. Como foi isso?

NAIRA Eu passei na UNB com 16 anos de idade. Foi um processo um pouco difícil pra mim, porque eu já trabalhava muito. Logo no primeiro semestre, eu tinha a circulação de um espetáculo pelo Sesc, pelo interior de São Paulo, uma puta circulação com outros grupos, gente da Grécia, então eu ia passar 15 dias fora. Aí os professores falavam: 15 dias? Não, você não pode faltar 15 dias. Você vai ter que trancar a matéria. E eu tinha que trancar a matéria, atrasar o meu currículo inteiro, isso porque eu estava trabalhando com a área que eu fui estudar. Comecei a ficar puta com isso e fiz a mudança pra licenciatura, porque as aulas teóricas eram as que mais me abraçavam quando eu precisava desses escapes. E a escola já me abraçava antes! Teve um bimestre em que eu não frequentei as aulas por causa de uma turnê também, e na minha escola eles falaram: tudo bem. Eles copiaram a nota de um bimestre e passaram para o outro que eu não frequentei. A UNB não me abraçou dessa forma, então eu ia lá, batia o cartão, entregava as minhas coisas e cumpria a tabela. E depois fui trancando muitas vezes porque os projetos me exigiam, a gente fechava circulações, apresentações, e demorei um tempo pra me formar. Recebi cartinha de jubilamento e tudo.

NINO E você sabe, se é que houve esse momento, quando surgiu essa vontade de escrever?

NAIRA Isso é mais recente na minha vida. Antes era uma coisa um pouco mais natural. Teve um espetáculo que a gente montou do Maurice Durozier, do Théâtre du Soleil. Eu fiz uma oficina com ele, ele adorou o meu trabalho, deu um texto e falou: montem como vocês quiserem. A gente traduziu do francês para o português

e eu adaptava, ajustava coisas. Ou então um espetáculo que a gente está criando a história e eu ia ali, concebendo, mas eu acho que esse momento de começar a falar "eu quero escrever" é mais recente. Antes era uma coisa do fazer. Era preciso adaptar esse texto aqui ou pensar numa história. Os dois últimos espetáculos que fiz foram diferentes. O *Depois do Silêncio* é uma criação coletiva, mas tem muito da minha concepção, de pensar o espetáculo. No *À Beira do Sol*, eu falei: vou chamar uma pessoa, um dramaturgo. E chamei o Duda Rios, que eu não conhecia direito, mas queria que ele escrevesse o espetáculo. E aí, quando a gente foi trocando, eu percebi que eu estava me inserindo muito nessa parte da concepção, da história, da pesquisa, etc, e que ele não ia me entregar um texto já pronto porque ele mesmo não trabalhava dessa forma. Então eu concebi o arco dramatúrgico, e a partir disso, ele escreveu os textos. A gente assina a dramaturgia juntos, mas os textos são dele. Agora eu comecei a me interessar mais pelo audiovisual também, paralelamente ao teatro. Quando eu quero, as coisas vão surgindo na minha cabeça. Então tá, qual a história que eu gostaria de contar? Aí eu começo a escrever. Só que aí surgem coisas do tipo: como se escreve um roteiro de cinema? Eu não faço ideia. Nunca fiz um curso, não sei de nada (risos). Mas o ímpeto da criação é maior e eu comecei a brincar de escrever e formatar essa história. Depois, mandei para um amigo que, sim, tem formação, achou muito massa, trocamos muito e ele formatou como roteiro. Então estou também aprendendo a me escutar mais, a sentar para escrever mais. Agora estou escrevendo um espetáculo e aí para mim é novo isso, sabe? Não é que é novo, não é novo, mas é novo. Não sei se deu para entender.

NINO É uma outra experiência de escrita.

NAIRA É um outro lugar, um de me posicionar com relação a esse tipo de criação. E de colocar um pouco mais do meu eu. Antes o processo era um pouco mais diluído por ter essa característica coletiva. Mais recentemente, comecei a buscar parceria. E agora, nesse momento, acho que tenho mais capacidade de sentar, eu sozinha, e escrever. Estou levantando esqueletos que depois, claro, vão ganhar mais corpo com as trocas na montagem. Eu estou me jogando nesses lugares. Às vezes ainda me sinto um pouco inexperiente também. Preciso de trocas, para poder falar assim: tá, mas isso tá bom? Está legal? Mas acho que depois dessas parcerias, eu consigo caminhar com um pouco mais de firmeza.

NINO Você acha que essa sua sensação de inexperiência tem a ver com o fato de você ter, desde muito cedo, uma vivência num teatro coletivo?

NAIRA É, muito compartilhado. Nunca assinei antes dramaturgia. Acho que a primeira vez foi com *À Beira do Sol*. Apesar dos textos serem do Duda, o arco dramatúrgico é muito meu. Foi a primeira vez que eu pensei que o meu nome precisava estar ali separado como dramaturga e não só como atriz.

NINO Você gosta do termo dramaturgia feminina? Acha que existe uma especificidade da autora em relação ao autor?

NAIRA Eu acho que é uma pergunta complexa. Tem algumas assinaturas femininas que a gente vê, tanto de dramaturgia quanto de direção, que você fala: isso tem um olhar feminino. Sei lá o que é o olhar feminino, eu não sei descrever, mas às vezes a gente tem essa sensação. Apesar do olhar feminino ser muito amplo... e o olhar masculino também, né? Eu acho que o olhar masculino consegue acessar coisas que poderiam ser, entre aspas, femininas. E o contrário também. O feminino traz conceitos ou coisas que talvez possam ser lidas como masculinas.

NINO Quando você escreve, você tenta colocar esse olhar feminino ou você pensa numa história e fala: essa história vai sair do jeito que ela tiver que sair?

NAIRA Outro dia estava conversando sobre isso com uma amiga que é indígena e ela estava falando assim: olha, as pessoas ficam me chamando para fazer obras de temática indígena. E eu acho que isso também acontece muito com o corpo negro e com o corpo da mulher, né? Da gente ser encaixado nessa caixinha. É claro que um corpo indígena em cena ou um corpo negro em cena tem um significado muito diferente de um corpo branco em cena. Não tem como você falar: não sou indígena. Não tem como dizer "não sou mulher" porque eu sou mulher, menstruo todo mês e passo por essas dores, vejo o mundo de formas diferentes, vivencio violências de formas diferentes, que são diferentes também de uma mulher negra, de uma mulher indígena, de uma mulher trans. Eu carrego isso, mas eu acho que o meu olhar é mais amplo do que isso. Tem coisas que eu vou escrever que vão partir desse lugar da vi-

vência feminina e outras que não tem nada a ver com essa temática. E é importante que a gente tenha essa liberdade para tratar sobre qualquer tema.

NINO Dentro dessa perspectiva, você acha que tem alguma diferença na construção de personagem? Quando você vai construir uma personagem feminina ou masculina?

NAIRA Em *À Beira do Sol*, por exemplo, eu queria muito que o personagem não tivesse gênero, sabe? E eu até tentei por um tempo, mas ficou um pouco difícil. Aí optamos por trazer o gênero feminino, já que era eu que interpretava.

NINO Desculpa interromper, mas achei curioso. Eu assisti a essa peça, que é maravilhosa, inclusive, e ela não me passa uma energia feminina na personagem.

NAIRA É, justamente porque eu tenho uma energia também muito masculina (risos). Principalmente se eu estou nesse lugar da brincadeira, eu sou meio moleque. E a Arian, essa personagem, traz esse lugar. É engraçado porque eu queria ter colocado uma personagem sem gênero, mas a gente teve que optar pelo gênero feminino por causa do português, para ficar mais fácil e fluido. Só que as pessoas que assistem ao espetáculo não param para pensar no gênero, se essa personagem é menina ou menino, mulher ou homem. Então, a ideia inicial de alguma forma rolou, acho que a gente conseguiu transcender um pouco esse lugar. E aí, voltando a pensar em personagens masculinos e femininos, eu acho que dependendo do tema que está sendo escrito, é mais fácil construir uma personagem feminina, porque eu vivencio isso e convivo com muitas amigas. Mas tem que tomar cuidado quando a gente vai escrever sobre o sexo oposto para a gente não cair nesses estereótipos, dos homens estarem sempre numa caixa, porque o homem também é múltiplo, assim como as mulheres são múltiplas. Nós, artistas, temos que estar pensando como que a gente pode abrir a nossa percepção para construir esses personagens múltiplos nas suas essências, nas suas atitudes, nas suas falas, com mais complexidade, para além do que é considerado feminino e masculino.

NINO Muitas mulheres relatam uma certa dificuldade ao se colocar como autoras, como diretoras, por uma questão machista. Você começou muito cedo e numa com-

panhia familiar, o que talvez seja uma vivência completamente distinta nesse sentido, né? Mas você sente isso, de quando você vai se colocar como alguém que produz, que dirige, que escreve, ainda ter essa visão preconceituosa para as mulheres?

NAIRA Eu acho que tem. Eu acho que a gente vive muitas barreiras, tanto externas quanto internas. Posso estar falando besteira, mas dentro das minhas conversas com amigas, a gente percebe que para o homem é mais fácil de se colocar. A mulher põe na cabeça que precisa de muitas experiências, muito estudo, de muitos livros publicados para ela poder dizer "sou isso", sabe? Porque ela sente esse lugar do julgamento da sociedade. A gente estava falando de gêneros ou de raça. A gente ouve como as pessoas negras sentem que elas precisam validar muito tudo o que fizeram para poderem ser reconhecidas. Mulheres também passam por isso. E as dificuldades práticas existem. Ainda é um pouco difícil, dependendo do ambiente em que você está, de você dirigir equipes. Eu tenho a sorte de ter equipes muito amorosas e estabelecemos sempre relações muito amorosas, mas eu já passei por situações em que você tem que se colocar um pouco mais para você ser respeitada. Ter o tempo todo que mostrar que você sabe o que está falando. Por isso, as mulheres às vezes acham que têm que caminhar muito mais para poder ser reconhecidas no que fazem. Acho que tem um pouco disso. Aqui, a gente está falando mais do teatro, mas acho que as dramaturgias se misturam. E a gente precisa de mais personagens femininas, mais complexas, com mais questões, para além da temática só feminina. Às vezes tem uma personagem feminina maravilhosa, mas aí a temática dela é o estupro ou a maternidade. São temas fortes, importantes de serem ditos, mas a mulher pode existir com outras dúvidas, outras questões. Quando eu era mais jovem, e acho que até hoje, às vezes eu leio uma peça e falo: nossa, esse personagem aqui que eu queria fazer. Mas é um personagem masculino. Nenhuma outra personagem feminina me interessa. Eu sempre tive isso, desde nova. Quando, na juventude, fui me aproximar do audiovisual, achei as personagens femininas muito sexualizadas, ou num lugar bobo e infantil. Isso me afastou do cinema, essas personagens sexualizadas, em que o interesse está no corpo, mais do que nas complexidades, como mulher, como ser humano. Por isso que só mais recentemente comecei a falar: espera, as coisas estão melhorando e eu também posso, eu mesma, me embrenhar e escrever coisas interessantes que podem contribuir. E tem outras mulheres e outros homens que estão pensando mais sobre as complexidades das personagens mulheres.

Entrevista com Claudia Valli

Nino Ottoni

Claudia Valli é dramaturga, diretora de teatro e roteirista. Sua trajetória é bastante marcada pelas comédias e pelo teatro infantil, em que recebeu diversos prêmios. É formada em direção teatral pela Unirio, universidade da qual foi professora convidada após sua formatura. Sua coletânea de textos teatrais *Seis peças infantis para adultos ou adultas para crianças, não necessariamente nesta ordem* foi publicada pela Editora Vieira&Lent, em 2016. É mãe de Tom, Cora e Nino — sim, esse mesmo que fez a entrevista.

NINO Boa noite, Claudia. Eu queria começar perguntando para você como foi sua trajetória em teatro, como isso surgiu na sua vida.

CLAUDIA Quando eu tinha uns 13 ou 14 anos, assisti a dois espetáculos. Eu não ia muito ao teatro, mas nesse ano assisti a duas peças muito diferentes entre entre si, que eram *Trate-me leão*, do Asdrúbal trouxe o trombone, um grupo de teatro do Rio de Janeiro, e o *Rasga coração*, uma peça do Vianinha, do Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Zé Renato. O *Rasga coração* é uma peça muito política, muito histórica,

muito maravilhosa. E o *Trate-me leão*, do Asdrúbal, era uma peça de comédia, de humor, com uma galera maravilhosa, e aí eu me apaixonei pelas duas peças, pelas duas propostas. E ficava pensando assim: que trabalho é esse que tanto pode ser um *Rasga coração* quanto pode ser um *Trate-me leão*? Eu falei: quero fazer isso. Isso ficou na minha cabeça, mas não fiz mais nada. Com 18 anos, fiz o caminho que era mais fácil. Eu não queria ser atriz, isso eu sabia, mas queria fazer teatro. Aí entrei para um grupo de teatro amador, comecei a trabalhar como atriz em peças infantis. Comecei a fazer oficinas, cursos, a entrar nesse universo. Eu já tinha 18 anos, então faço teatro amador por um tempo. Fiz meu primeiro vestibular para a UFRJ, só que para fazer cenografia. Cheguei a cursar um ano e pouco, só que aí fiz vestibular para a Unirio, que aí sim era o que queria fazer, que era direção. Então eu abandonei a UFRJ e fui para a Unirio.

NINO E quando você entrou para a Unirio, na época você tinha que fazer um ciclo básico. Você não entrou direto para direção, não é?

CLAUDIA Não, você fazia dois anos de interpretação, que era o núcleo básico, e depois de dois anos você fazia um concurso interno, e era um concurso mega sério, com banca, pouquíssimas vagas. Eram duas vagas por semestre e aí eu fiz concurso para a direção e passei.

NINO E você já escrevia nessa época?

CLAUDIA Sim, comecei a escrever com 18 anos. Uma peça infantil que era muito ruim, muito ruim mesmo, chamada *Sonhe com os anjos,* e fui pegando essa experiência de escrever. Na Unirio, dirigi vários espetáculos e comecei a perceber que eu queria também ver os meus textos dirigidos por mim, coisa que hoje em dia não quero mais. Mas, naquela época, eu queria. Então, por exemplo, na primeira peça, depois da prova de direção, que chamava *Quem tem medo de ti*, que era uma comédia besteirol, fiz uma seleção de vários autores de besteirol da época, mas também me incluí. Tinha esquetes meus. Eu comecei colocando um pouco de mim, dos meus textos, até culminar no espetáculo de formatura, que era o *Chaplin (Uma forma de emoção - Dez anos sem Chaplin)*, que, apesar de ser mudo, era uma grande pantomima, tinha um roteiro meu. Um roteiro muito detalhado, porque não é porque era sem falas que ele não tinha esse cuidado com a história que eu estava contando.

Aí, depois disso, assim que me formei, fui chamada para dar aula na Unirio, para ser professora substituta de Direção, para dar a cadeira de prática de montagem no lugar do Luís Antônio Martinez Corrêa, e montei *Metrópolis,* em cima do filme do Fritz Lang, de 1926. Sempre procurava colocar um pouco do meu lado de autora nas direções, inclusive dentro da Unirio.

NINO Como dramaturga, o que você trouxe dessa sua experiência de assistir a teatro antes, mesmo que você tenha falado que não via tanto teatro assim?

CLAUDIA Na infância vi muito pouca peça de teatro. Óbvio que eu não estava sendo levada a peças boas, porque a gente tinha peças muito boas naquela época também, mas eu não sei por que minha família só me levava nas piores. Então eram peças assim: tinha sorteio de brinquedo no meio da história. Por exemplo, um autorama. Escondiam no cenário e chamavam as crianças para subir no meio da peça! E todas as crianças enlouquecidas procurando por um brinquedo. Então as peças eram assim, nas que eu ia, volto a dizer. Tinha também coisa boa, tinha Tablado, mas é que eu ia nas ruins mesmo. Mas tinha uma coisa todo ano, começava em novembro, dezembro, que era a campanha da Kombi. A campanha da Kombi é uma coisa que inclusive faz falta hoje: durante o mês de novembro, dezembro, ficavam Kombis, não lembro se era da prefeitura ou do governo do Estado, mas ficavam umas Kombis em várias praças da zona Sul, zona Norte, não era uma coisa só em um lugar. Essas Kombis cada dia ficavam numa praça diferente, vendendo ingresso muito mais barato. Todo mundo podia ir ao teatro. Então eu e os meus amigos, que também não tinham hábito de ir ao teatro, comprávamos uma porrada, sabe? Para todas as peças. Então, comecei a ir muito ao teatro, e aquela experiência que eu vivi lá atrás com o *Rasga coração* e o *Trate-me leão* do Asdrúbal, elas se repetem. Você começa a ver peças tão diferentes que eu ia me apaixonando cada vez mais.

NINO Você acha que tem uma linha dessas coisas a que você assistia, que foi te levando a escrever o que você vai desenvolver no seu trabalho, como você desenvolveu dentro da Unirio e depois?

CLAUDIA Sim, tem um movimento que me influenciou muito, que foi o movimento besteirol, que todo mundo acha que é carioca, mas, na verdade, nasceu em São Pau-

lo e veio para o Rio de Janeiro e aqui encontrou um ambiente muito propício, acho que pelo próprio espírito carioca. E eu assistia a todas as peças do besteirol. Inclusive vi *Bar doce bar* 14 vezes. O *Bar doce bar* era uma peça do Pedro Cardoso, do Felipe Pinheiro e do Tim Rescala, e me apaixonei tanto por aquela linguagem que fui fazer curso com eles. Era uma linguagem que tinha muito a minha cara e me influenciou muito. Tudo o que eu fiz dentro da Unirio, tirando o *Metrópolis*, que era expressionismo alemão, o resto até o *Chaplin*, que era uma coisa muito de cinema mudo, mas também já tinha um pouco desse meu espírito irreverente que o besteirol tem. Acho que o movimento besteirol, num primeiro momento, me influencia muito. Até hoje sou filha, sou fruto desse movimento. Mas também aos poucos você vai se aprofundando em outros gêneros de comédia. Porque eu só queria fazer comédia. Hoje em dia até sou mais aberta para isso, mas na época eu só queria fazer comédia. Mas se você perguntar: onde está a tua origem? É o besteirol carioca.

NINO Você tem essa ligação muito forte com o humor.

CLAUDIA Sim! Quando montei *Metrópolis*, na Unirio, não lembro se foi a Fátima Saadi, acho que foi, ela chegou para mim e falou: nossa, vim aqui esperando ver uma comédia. E era expressionismo alemão. As pessoas já esperavam de mim a comédia.

NINO E quando você entrou na academia, numa faculdade tradicional de teatro, sentiu uma abertura para o humor?

CLAUDIA Não, não. Mas eu não senti abertura para várias coisas. Não senti abertura para uma mulher fazendo direção, para uma aluna diretora. Acho que antes de mim só teve uma. Pode até ter tido outra que não sei, mas, a princípio, eu só sabia de uma. Tinha muito machismo, e de todos, de alunos, de diretores e de professores. Então eu tinha que brigar muito. Meus anos de Unirio são de muita briga, de ter que falar mais alto, de ter que lutar por aquele meu espaço o tempo inteiro. E ainda tinha a comédia. Então eu juntava duas coisas que as pessoas tinham muito preconceito: mulher na direção e comédia, humor. E consegui fazer uma entrada de humor bem legal ali. Tanto que foi uma surpresa quando fiz Fritz Lang. Ninguém esperava, todo mundo já esperava mais uma comédia da Cláudia, o que ela vai inventar de comédia, e vem Fritz Lang.

NINO Você acha que é possível falar de um humor feminino, se é que você gosta desse termo?

CLAUDIA Olha, você está falando com a pessoa que criou um grupo chamado O Grelo Falante, na década de 1990. E ele é considerado o primeiro grupo de humor feminino do Brasil. E, o Ziraldo me falou, quiçá do mundo. Então eu criei um grupo de humor feminino e chamei umas atrizes para se juntarem. Nós tivemos jornal, livro, programa de rádio, programa de TV na TV Globo. E era o humor feminino, porque, naquele momento, era importante destacar isso. Porque a mulher, na época, no humor, com algumas exceções, claro, era escada do homem. Você via os programas de humor da televisão, a mulher estava sempre de minissaia, servindo de escada para a piada que o homem ia cortar. Era só isso que se via. Então as mulheres tomam a frente do humor e um humor que não era cor de rosa, como as pessoas esperavam num primeiro momento, era às vezes até pesado. E aquilo foi uma surpresa. Então, naquele momento, chamar de humor feminino, acho que era importante. Hoje em dia eu não gosto mais desse termo porque acho que rotula muito. É humor. Mas, volto a dizer, naquele momento, não tinha muito, era pouquíssima mulher no humor, desse jeito de ir escrevendo seu próprio texto em várias frentes diferentes, em várias linguagens. Então, naquele momento, acho que era muito importante sim ter esse rótulo.

NINO Eu não sei se isso me responde a próxima pergunta que eu ia fazer. Mas sobre dramaturgia feminina, que é um termo que as pessoas estão usando muito até hoje. Qual a sua visão sobre isso?

CLAUDIA Eu volto a dizer que eu entendo que precisa. Entendo que é necessário se falar: aquela peça tem um texto feminino com uma pegada feminina. Eu entendo isso. Eu entendo também que hoje em dia é muito importante falar do lugar da mulher quando se vê esse machismo louco que sempre existiu, mas parece que está saindo ainda mais do armário. Está uma coisa louca: é agressão, é ofensa nas redes sociais contra as mulheres, é aumento no número de assassinatos e de agressões... A mulher está tão fodida nesse momento que é uma coisa inacreditável porque a gente achou que ia melhorar e está piorando. Eu acho que é importante sim ter uma literatura feminina, ter um teatro feminino, mas é uma pena que precise ter. Eu acho uma pena, porque, por motivos óbvios, tem que ter. Parece que a mulher está sendo

tão massacrada e tão atacada que, se pudessem, tirariam de novo todo o espaço dela. Então acho importante. Mas volto a dizer, eu não gosto desses rótulos, os rótulos me incomodam um pouco.

NINO Vou mudar um pouquinho de assunto, mas falando também da sua carreira, especialmente na dramaturgia. Outra coisa com que você trabalhou bastante foi o teatro infantil. Você escreveu muita peça infantil e ganhou alguns prêmios. Eu queria saber como isso surgiu para você.

CLAUDIA Eu não resolvi, foi resolvido por mim. Eu não gostava, só fazia teatro adulto, minhas primeiras peças eram todas adultas. Eu implicava com o teatro infantil. Eu tenho uma grande amiga que também fez Unirio, e a gente brincava muito que o mal do teatro infantil são as crianças. Era um teatro barulhento. Então eu me recusava, falava: não, teatro infantil eu não faço. Um dia, uma grande amiga, que já não está mais aqui entre nós, que era a Ine Baumann, produtora e atriz, que tinha uma companhia de repertório de teatro infantil, me encomendou um texto infantil. Eu falei: não vou fazer, não. Ela insistiu, você vai fazer, vai fazer. Eu disse: tá bom, vou fazer porque você está pedindo. Ela, ainda por cima, respondeu: tem um tema. Eu pensei: ai meu Deus, qual é o tema? Aí ela falou: contos de fadas. Eu falei: fodeu! Nem fodendo eu vou fazer conto de fada, eu execro, eu odeio. Ela me deu o livro *A Psicanálise dos contos de fada* para ler. Eu falei: meu Deus, não quero ler isso. Mas ela insistia tanto e eu gostava tanto deles, da companhia teatral. Dela e do Ludoval Campos, com quem era casada, os produtores e os sócios da companhia. Aí falei com ela: eu topo fazer, mas vou fazer do meu jeito. E ela falou: concordo, seja o que Deus quiser! Eu escrevi do meu jeito o texto *Um conto para Rosa*, uma peça que ganhou prêmio. Toda vez que ela voltava em cartaz, era considerada um dos dez melhores espetáculos do ano. E foi uma peça que me deu muita alegria. A partir daí gostei, porque entendi que podia fazer um teatro infantil legal. Tem duas coisas que me moldaram para essa autora de teatro infantil que eu virei. A primeira foi Steven Spielberg. Fui ver *E.T. O extraterrestre,* quando foi lançado no cinema. E o *E.T.* me impressionou muito, porque tinha gente de todas as idades e todo o mundo adorava *E.T.*, se emocionava. Tinha velho, tinha criança, criança grande, criança pequena, adolescente, adulto, jovem. Eu pensava: que interessante! É uma história que encanta todas as idades. Aquilo ficou na minha cabeça. Os anos se passaram e eu estava levando um filho meu no

teatro infantil. A peça era legal, não era ruim não, mas ainda tinha uma pegada pouco interessante para o adulto. Na minha frente tinha um pai, que estava com o filho dele e com um radinho de pilha no ouvido. Devia estar ouvindo um jogo, e fiquei chocada com aquilo. Falei: quero fazer uma peça que o pai queira ver, que o pai não consiga botar o radinho de pilha no ouvido enquanto minha peça está no palco. E aí eu lembrei do Spielberg, do *E.T.* E todas as minhas peças passaram a ter uma trilha que a criança acompanha e uma trilha que o adulto acompanha. É sutil, bem sutil. Nenhuma criança vai sozinha ao teatro. Tem um adulto ali do lado. Então que seja uma experiência agradável para ele também.

NINO Mas antes de *Um conto para Rosa*, que foi essa peça que você falou, você escreveu *Os Tsurus — uma aventura nada ecológica*, que foi finalista do Prêmio Coca-Cola.

CLAUDIA É, a Coca-Cola fez um concurso, um Festival de Ecologia no Teatro Infantil. *Os Tsurus* era para criança, mas tinha uma trilha adulta muito forte, que a criança não percebia. A criança ia na dela. Bom, tinha um cafetão e uma puta, só que as crianças não percebiam. Para as crianças, o cafetão, que era El Ratón, era só um bandido. E a Brigitte, que era a puta, era só uma moça que não tinha oportunidade, então só se metia em problema. O adulto percebia que ela era uma puta, mas a criança não. Tanto que a criança torcia pela Brigitte o tempo todo, e a Brigitte se dá bem no final da história. Ninguém percebe. Aliás, eu conversei com adultos que não perceberam isso quando leram o texto. E é uma história sobre ecologia, por incrível que pareça, são os tsurus, os pássaros japoneses que vêm para cá e se envolvem com a Brigitte. Então ali, como eu não tinha uma pressão de "você vai fazer", eu fiz para entrar no concurso e acabou acontecendo isso.

NINO Você sente uma diferença entre a dramaturgia que você vai fazer para criança e a que você vai fazer para adulto? Óbvio, as piadas têm que ser outras, a temática tem que ser outra, mas na hora que você tem a ideia e durante seu processo de escrita. Você sente uma grande diferença?

CLAUDIA Eu não vejo diferença, não. Eu acho que é a mesma coisa. O último espetáculo infantil que escrevi, que está inédito ainda, e que ganhou dois prêmios de texto, se chama *Alegria!*. Ele tem uma trilha bem bacana. Ele fala da morte e é uma

comédia. Eu não pensei se estava escrevendo para criança ou para adulto. Escrevi uma história que a criança vai assistir com adulto e acho que os dois vão se emocionar. Porque a história se passa na pandemia, num reino. Então é bem diferente, eu quis tirar da cidade, do urbano, de onde a criança pode reconhecer uma história. No reino tem a grande rainha mãe, uma mulher muito feliz, muito realizada. Só que ela morre de COVID numa época em que ainda não tinha vacina. O filho mais velho, que vai virar o rei no lugar dela, não consegue lidar com isso. Então toda a história é sobre como eles vão fazer o rei tirar o reino da tristeza e do luto eterno. E tem piada. Mas fala de uma coisa por que eu acho que muita gente passou. Muita gente viveu. É uma época difícil e eu queria escrever sobre ela. Então, como estou falando de um filho mais velho, de uma rainha, de um rei que não consegue lidar com a dor e com o luto, acho que muito adulto se identifica com essa história. E tem duas crianças também nos personagens, os dois netos da rainha, que acho que as crianças vão curtir porque eles são divertidos, são engraçados. Hoje em dia eu não penso nisso, se estou escrevendo para adulto ou para criança. É uma história que tem que ser bem contada. Aí é claro, tem o que você falou sobre as piadas: eu não vou fazer a mesma piada que faço pra adulto, para criança.

NINO Além do seu trabalho em teatro, você trabalha há muito tempo em televisão. Eu queria saber como é que isso aconteceu. E você sente muita diferença entre a escrita para teatro e para a TV?

CLAUDIA Sim, tem muita diferença. Isso aconteceu na década de 1990. Meu ex-marido, Gustavo, pai de meus filhos mais velhos, tinha um grande amigo que era dono de uma produtora e foi ver uma peça adulta minha, *A turba rude e bárbara*, e ele adorou meu trabalho. Eu fazia texto e direção. E ele falou: vou te chamar para trabalhar na minha produtora. Teatro é muito incerto, então era bom ter uma carreira no audiovisual. E aí, um belo dia, ele me chama e fala: vem pra cá, tem um projeto que é a tua cara, você vai fazer. Era um programa que ia ao ar todo sábado, de televendas. Eu falei: cara, nunca fiz televisão na vida, não tenho a menor ideia da linguagem. E aí esse cara, que era o sócio da produtora, falou: imagina, vou estar com você o tempo todo. Dito isso, no dia em que começou o trabalho, ele foi para a Europa. Eu estava sozinha numa reunião com os donos da empresa, que era uma grande empresa. A gente ia fazer o primeiro programa de televendas carioca, porque eles eram ou pau-

listas ou americanos. Como eu não sabia nada, isso me deu uma certa liberdade de começar a inventar como é que ia ser esse programa. Então comecei a botar humor, comecei a criar uma tensão meio amorosa e sexual entre os apresentadores. Aí a gente começava a receber carta do público: "Andreia dá uma chance para o Mauro", que eram os nomes dos atores. "Mauro, a gente está torcendo por você!" Então começou a quase criar uma novelinha ali e foi um excelente programa, considerado bacana. No televendas, você aprende muito, porque tem que escrever sobre qualquer coisa. A empresa não vendia só televisão, vendia pano de prato, vendia tábua de passar roupa. Tinha que criar texto para tudo isso. Então aprendi pra caramba. É engraçado alguém começar por televendas, porque não existe nada mais comercial e menos artístico, mas acho que fiz uma limonada daquele limão e foi um aprendizado. Depois dali, comecei a fazer programa educativo, o que mostra a que ponto chegou a educação nesse país. Eu fiz Multirio durante muitos anos. Multirio era uma empresa de TV da Prefeitura do Rio. Fiz alguns programas lá que eram bem legais. Depois disso fiz Canal Futura, tive uma série de ficção, mas educativa também, em que a gente falava da história da energia elétrica. E comecei a fazer alguns programas de TV. Um dia a TV Globo fez um concurso nacional e entrei com uma adaptação de Machado de Assis, que eu não vou lembrar agora se foi o conto "O enfermeiro" ou "Cantiga de Esponsais". Ou foram os dois. E aí a gente adaptava, o trabalho desse grupo era só adaptar contos.

Anos depois, quando estava fazendo O Grelo Falante, tínhamos programa de rádio, livro, jornal e pocket show bombando na imprensa. Acho que foi o Jornal *O Globo* que resolveu fazer um encontro da gente com o Casseta & Planeta, porque estavam chamando a gente de "os Cassetas de saia". A gente já tinha feito encontro com o pessoal de Bundas, que era o pessoal do Pasquim, já tinha feito encontro com vários grupos de humor masculinos. Depois do encontro com o Casseta, chamaram O Grelo Falante para ter um programa na TV Globo. Era semanal, chamava *Garotas do programa,* e durou uma temporada. Depois disso, acabei saindo do grupo, porque eu já estava em outra, já não queria mais só ficar fazendo piada de homem, estava cansada disso. Mas a Globo me chamou para continuar lá. Eu continuei, fui fazer programa de variedades, de que gosto muito, acho muito divertido fazer. Fiz também muitos musicais, fiz muitos programas de games, de auditório, enfim. A diferença entre a escrita para a TV e para o teatro, como eu disse, é grande. O programa de variedades

é tão diferente de tudo que você já entende de cara, você já sabe que aquilo ali não acontece no teatro. Também, a estrutura do musical de televisão é muito diferente de musical de teatro. No teatro, você escuta de uma forma diferente. O tempo é outro, o ritmo é outro. A linguagem é outra. Tem uma coisa que eu detesto que fazem muito em televisão, novela, especialmente, que é o personagem falar sozinho. Mas, no teatro, é absolutamente normal, o personagem vai falar sozinho porque está falando com o público que está ali. O tempo da televisão é muito diferente do tempo do teatro. E hoje em dia você tem até que perguntar: que tempo é esse em tempos de TikTok? Agora está chegando a novelinha vertical, que já é uma outra história, um outro ritmo, um outro tempo.

NINO Você fugiu bastante do rótulo da escrita feminina, dramaturgia feminina e tudo mais. No entanto, em muitas peças suas você tem uma personagem feminina forte. Eu lembro muito claramente da personagem da Rosa, de *Um conto para Rosa*, que é uma personagem incrível. Eu acho que talvez seja seu melhor trabalho, sempre falo isso. Mas na *Turba rude e bárbara* você traz questões femininas, mesmo que de forma que hoje talvez você fosse totalmente cancelada; tem *Meu filho é um doce*, que era focada na relação do casal, mas a mãe é muito presente ali e talvez esse seja o ponto central da peça. Você pensa nessa construção feminina de uma forma diferente da masculina, quando você vai criar um personagem?

CLAUDIA Nas minhas primeiras peças eu preferi escrever personagem masculino e eu achava que tinha mais facilidade para escrever o personagem masculino. Foi uma conquista começar a escrever personagens femininas. Eu sei que você citou personagens femininos, mas, se for pensar, tenho mais personagens fortes masculinos. Por exemplo, *O neurônio apaixonado*. O personagem principal é um menino, e, além dele, tem o tio. É a relação do menino com o cientista.

NINO *O neurônio apaixonado ou o que é que você tem na cabeça, menino?*, só para deixar claro, é uma adaptação de uma série de livros.

CLAUDIA De uma série de livros do Roberto Lent, neurocientista brasileiro muito importante. Ele escreveu uma série de livros que me pediu para adaptar para o teatro. Essa peça também foi considerada um dos melhores espetáculos do ano e

também fui indicada a prêmios pelo texto. *O duende imaginário* é um menino e um duende, a amizade deles dois. Esse texto também ganhou um prêmio, o prêmio Ana Maria Machado. Em *Os tsurus*, apesar de ter a personagem da Brigite, os tsurus são dois pássaros masculinos, machos, né? Então, só tenho uma personagem mulher e o resto é homem. Eu tenho muito mais personagens masculinos.

NINO Mas você acha que tem uma diferença nessa construção de personagem? Ou para você o personagem está cumprindo uma função na trama e é isso que importa?

CLAUDIA Cada caso é um caso. Quando perguntam: como é que é o seu processo de escrita? Tem que perguntar quais são os meus processos de escrita. Tem peça que começa pelo título. Vem aquele título na cabeça e eu falo: tenho que desenvolver isso. Tem outros textos que me vem um personagem. O *Política para crianças,* que é um texto meu, que tem um menino como protagonista, fala sobre política para criança, e essa história toda me veio a partir de uma música do Elton John, que eu estava ouvindo, andando na praia, e de repente me veio a história inteira na cabeça. Porque não é só uma história sobre política, mas também é uma história da relação de um filho com o pai, esse pai que é candidato a prefeito da cidade e a política toma todo o tempo da paternidade. E como o menino não tem mãe, a mãe morreu, ele fica sendo criado pela governanta, pela babá, pela folguista. Mas veio a partir da música do Elton John, então quando você pergunta sobre personagem masculino ou feminino, vai depender. Esse veio da música e o personagem veio inteiro na minha cabeça através da música. Na verdade, a história da música nem tem a ver com a peça, mas passou a ter.

NINO Este projeto, *As dramaturgas no banco de peças*, fez uma pesquisa tanto no banco de peças da Biblioteca da Unirio quanto no acervo de programas de teatro, para entender quantas dramaturgas estão contempladas ali e como corrigir a distorção nessa relação entre autores homens e autoras mulheres. Eu sei que você tem uma história muito forte na Unirio, da qual você já falou um pouco. Mas queria entender especificamente na sua formação como dramaturga. Como a Unirio colaborou para isso?

CLAUDIA A Unirio me formou como artista. Foi ali que descobri o meu pensamento,

meu pensamento artístico, foi ali que descobri a minha capacidade. Eu gostava de escrever, queria dirigir, mas não sabia se ia dar certo. Ali eu me encontrei. Acho que é um espaço importantíssimo que eu e qualquer pessoa que passa por ali tem para desenvolver, para explorar. Fui uma aluna muito rebelde. Sempre que tinha que apresentar uma proposta de texto para montar em determinado semestre, a primeira coisa que o professor falava para mim era: não, esse texto aqui não pode, porque a gente tem uma lista. Isso aconteceu várias vezes. E eu sempre respondia: vou fazer, depois você me reprova, mas deixa eu fazer. E eu sempre fazia e nunca ninguém me reprovava. Tinha notas ótimas, todo mundo adorava as coisas que eu montava. E ali é o espaço de errar, de experimentar. O artista tem que ter esse espaço, e a gente não pode ter esse espaço no mercado. O mercado não perdoa o erro. O mercado vai te sugar. Então, a cada erro ou cada acerto meu, eu estava formando a artista que sou hoje, seja como dramaturga, seja como diretora, seja como roteirista. Não que eu seja a mesma menina que se formou na Unirio. Não sou mais essa pessoa. Eu me formei muito nova, com 24 anos. Mas agradeço à Unirio pela base que tenho. E ainda tive a sorte de ser aluna de pessoas como José Renato, João Bethencourt, Bárbara Heliodora, Léo Jusi. Essas pessoas eram mestres no que faziam. Olha que honra! A Bárbara Heliodora me dava aula sobre Shakespeare. João Bethencourt, não sei se ele ainda é, mas ele era o autor brasileiro mais montado no mundo! Autor de comédia, de humor. Zé Renato é um cara que não só montava comédia, como ele é o diretor do *Rasga coração*, que mudou minha vida. E anos depois eu fui assistente de direção dele, em *Camas redondas, casais quadrados*. Tive a honra de ser aluna dessas pessoas e tive aula de direção com eles, depois eles foram meus orientadores. Eu não sei como é que funciona hoje em dia a faculdade de direção da Unirio, mas a gente apresentava todo semestre uma montagem, que tinha um projetinho. A gente fazia o projeto e fazia montagem no palco. Então, cada semestre um deles foi o meu orientador. O meu primeiro orientador foi o Léo Jusi, o segundo foi o João Bethencourt, e o terceiro foi o Zé Renato. Depois disso, eles me chamaram para ser assistente de direção deles. Em que outro mundo paralelo eu teria sido aluna dessas pessoas? A Unirio me deu essa oportunidade, de não só experimentar, mas de ser orientada por esses caras.

Ensaios

A peça teatral "O Voto Feminino" (1890), de Josefina Alvares de Azevedo[1]

Mônica Karawejczyk[2]

A estreia da peça *O Voto Feminino* aconteceu no dia 26 de maio de 1890 em um dos mais populares teatros da cidade, o Teatro Dramático do Rio de Janeiro. A peça foi reencenada pelo menos mais sete vezes no ano de 1890 e mais algumas vezes nos anos seguintes, tal como se pode acompanhar pelos jornais da época. Em janeiro de 1891 foi anunciada a sua reapresentação no Teatro Phenix Dramática (*Diário de Notícias*,

1. Ensaio baseado em artigo publicado em 2018 na Revista Travessias.

2. Pesquisadora, historiadora, professora e feminista. Cursou o mestrado na PUCRS e o doutorado na UFRGS. Possui diversos artigos e capítulos de livros publicados e é autora dos livros: *As filhas de Eva querem votar: uma história da conquista do sufrágio feminino no Brasil*, publicado em 2020 pela Edipucrs; *Mulher deve votar? O Código Eleitoral de 1932 e a conquista do sufrágio feminino através das páginas dos jornais Correio da Manhã e A Noite*, publicado em 2019 pela Paco Editorial, resultado da pesquisa desenvolvida na Fundação Biblioteca Nacional como pesquisadora residente e, em 2025, lançou o ebook *Mulheres Votando!: a participação feminina na cena eleitoral sob a ótica da imprensa de Porto Alegre (dec. 1930)*, pela editora Artémis. Contato pelo e-mail karawejczyk@gmail.com.

22/01/1891); em maio de 1893 no Teatro Sant'Anna (*Gazeta de Notícias*, 05/05/1893); e nos dias 23 e 24 de junho de 1894, no Teatro Phenix Dramática, em uma homenagem aos "digníssimos representantes do Congresso Nacional" (*Gazeta de Notícias*, 23/06/1894; *O Paiz*, 24/06/1894). Em 1895, no dia 18 de novembro, a peça aparece como estando em cartaz no Teatro Variedades (*Gazeta de Notícias*, 15/11/1895; *A Notícia*, 21 e 22/11/1895).[3] Tais reapresentações mostram o vigor da história e sugerem que ela surtiu certo impacto na sociedade da época.

Como o próprio título da peça sugere, o mote da história gira em torno de uma questão que estava sendo debatida pelo governo no início do ano de 1890: a possibilidade de se estender o direito de voto para as mulheres no Brasil. Quem a escreveu? Uma mulher. Seu nome: Josefina Alvares de Azevedo, professora, jornalista e proprietária de um periódico intitulado *A Família*. Destaco que esse jornal é, hoje, reconhecido como um dos mais combativos em prol dos direitos femininos, sendo também um dos mais longevos, tendo sido publicado de 1888 a 1897. Pelo pouco que se conhece da trajetória pessoal de Josefina, sabemos que ela nasceu na cidade de Recife em 1851, mudou-se para São Paulo em 1878; em 1888, iniciou nessa cidade a publicação do jornal, tendo se mudado para o Rio de Janeiro no ano seguinte, onde tudo indica que morou até o seu falecimento, no ano de 1913, aos 62 anos de idade, deixando dois filhos e uma irmã.[4] Suas ideias, seus argumentos e sua trajetória pública são mais conhecidas pelos rastros que deixou nas páginas do seu jornal, nos seus livros e na sua peça teatral, aqui destacada.

Josefina Alvares de Azevedo foi uma brasileira que, como outras mulheres do século XIX, ousaram, por meio da palavra escrita, dar voz às reivindicações femininas e clamar por mudanças. Como destaca Constância Lima Duarte (2016), circulavam, no Brasil, na segunda metade de século XIX, mais de uma centena de jornais e revistas femininos e feministas, que, entre receitas culinárias, dicas de cuidados com roupas, moldes de corte e costura, textos literários e poesias, também publicavam artigos

3. Todos os jornais citados ao longo desse ensaio eram publicados na cidade do Rio de Janeiro e tiveram sua ortografia atualizada. A consulta foi feita de forma online no site da Hemeroteca Digital Brasileira no endereço http://www.memoria.bn.br.

4. Dados sobre a vida de Josefina compilados das obras de: Valeria Souto-Maior (2001), Shuma Schumaher e Érico Vital Brazil (2000), Coleção Escritoras do Brasil, v. 1 — Josefina Alvares de Azevedo (2018), Constância Lima Duarte (2016) e Cibelle C. F. Magalhães (2025).

que destacavam a situação de inferioridade a que as mulheres estavam submetidas e clamavam por reformas. Bárbara Figueiredo Souto (2022) salienta que quase todos os periódicos que podiam ser reconhecidos como pertencentes a uma imprensa feminina investiam em pautas que procuravam promover uma mudança na forma de atuação feminina na família e na sociedade.

De fato, Josefina não era uma voz solitária no final do século XIX, mas era uma entre outras mulheres que, no período, utilizavam-se da palavra escrita como uma forma de reivindicação de direitos, colocando em xeque também o *status quo* e divulgando suas ideais, propostas e anseios por meio da imprensa. Contudo, tal como aponta Constância Duarte, tanto o jornal *A Família* quanto a sua proprietária destacaram-se de todos os outros periódicos impressos na época pela forma como as ideias em prol da emancipação feminina eram defendidas, por sua veemência e argumentação "sempre lúcida e coerente" (Duarte, 2016, p.314).

O jornal semanal *A Família* foi publicado pela primeira vez em 18 novembro de 1888, em São Paulo, sendo Josefina sua proprietária e principal redatora. Desde a sua fundação, Josefina dedicou páginas de seu periódico para divulgar questões de interesse das mulheres, dando ênfase para as demandas por educação, trabalho digno e emancipação plena. Em 1889 ocorreu a transferência da sede do jornal para o Rio de Janeiro, provavelmente entre os dias 4 de maio (data da publicação da edição 23 do jornal ainda em São Paulo) e o dia 18 de maio (data da publicação da edição 24, já na Corte). Com o golpe militar ocorrido em novembro de 1889, que destronou a família real e promoveu a mudança no sistema de governo de Monarquia para República, Josefina escreveu um editorial que deixa claro as suas aspirações e esperanças com o novo regime, tal como podemos acompanhar no excerto a seguir:

> [...] O país, vai, sob a nova fase de existência inaugurada a 15 do corrente, consultar os espíritos emancipadores sobre as leis sociais que hão de preparar o advento de todas as grandezas pátrias. É necessário, que a mulher, também, como ser pensante, como parte importantíssima da grande alma nacional, como uma individualidade emancipada, seja admitida ao pleito em que vão ser postos em jogo os destinos da pátria. A liberdade e a igualdade são sempre unas. À mulher como ao homem, deve competir a faculdade de preponderar na representação da sua pátria. Queremos o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições. Ou estaremos fora do regime das leis criadas pelos homens, ou

> teremos também o direito de legislar para todas. Fora disso, a igualdade é uma utopia, senão um sarcasmo atirado a todas nós. No empenho de conquistarmos a nossa completa emancipação social, concitamos às nossas gloriosas e denotadas colegas, afim de empenharem os seus esforços, tecendo as suas armas, numa luta, que será, além de tudo, a nossa liberdade e a glória da América. (*A Família*, 30/11/1889, p. 1).

Percebe-se que, desde a proclamação da República, Josefina clamava pelo direito de voto para as brasileiras e, por meio dos seus escritos, procurava conscientizar as mulheres e influenciar os homens a aceitarem a justeza de seus pedidos. Valéria Souto-Maior destaca que Josefina passou a publicar uma série de artigos em que "evidencia a sua convicção de que, incompatível com a condição de inferioridade social da mulher, a igualdade prometida pelo novo regime político desvinculada do direito de voto das mulheres não passaria de uma utopia" (Souto-Maior, 2001, p.63). Teria sido essa a inspiração para ela investir na escrita de uma peça teatral? Josefina divulgou no seu jornal que a peça era o "primeiro ensaio que faz a redatora desta folha no gênero de literatura teatral", e, sem meias palavras, resume o enredo: "É o problema da nossa emancipação encarada pela face em que manifesta o egoísmo do homem sempre disposto a manter-nos na condição inferior, em que o obscurantismo das idades nos tem conservado" (*A Família*, 10/04/1890, p.3).

Não parece haver dúvida de que a mudança de regime de governo tenha suscitado, em Josefina, esperanças de grandes transformações em prol dos direitos femininos. Ela acompanhava as notícias do mundo político e as divulgava no seu semanário, tal como ocorreu no início do ano de 1890, quando da publicação de um decreto baixado para regular as eleições para deputados à Assembleia Constituinte, que seriam responsáveis por elaborar a nova Constituição do Brasil. Na ocasião, o decreto nº 200–A, de 8 de fevereiro de 1890, no seu artigo 4º, determinou que todos os cidadãos brasileiros natos, no gozo de seus direitos civis e políticos, que soubessem ler e escrever seriam considerados eleitores. Baseadas em tal artigo, "as cidadãs Josepha Cardozo de Faria Leal e Anna Jacintha Cardozo haviam requisitado o alistamento eleitoral no primeiro distrito da paróquia de Sant'Anna [RJ]" (Diário de Notícias, 15/03/1890, p.1). Tal solicitação repercutiu na imprensa, e a questão do voto feminino passou a repercutir na sociedade, tal como se pode verificar no jornal Gazeta de Notícias, por exemplo, que dedicou uma boa parte da coluna *Chronica da Semana* para comentar:

> O fato de duas senhoras terem requerido a inclusão dos seus nomes no alistamento eleitoral veio ser motivo para as crônicas diárias da semana finda. Tema farto, abundante, inesgotável, as variações exercidas sobre ele têm sido muitíssimas e todas felizes. Como se deve prever, dividem-se em dois campos os que já disseram a respeito: uns aplaudem, louvam o procedimento das requerentes; outros desaprovam e criticam a pretensão, aplicando-lhe meia dúzia de pilhérias, das que tem por único e inocente fim — matar o adversário (*Gazeta de Notícias*, 23/03/1890, p.1).

O pedido de alistamento eleitoral de tais mulheres foi levado à consideração do então ministro e secretário de Estado dos negócios do interior, José Cesário de Faria Alvim, para dar uma resposta definitiva à questão. Josepha e Anna Jacintha não eram as primeiras nem seriam as últimas a solicitar o alistamento eleitoral. Isabel de Souza Mattos havia aberto o caminho, em 1885, ao conseguir se alistar e votar na então mais meridional província do Brasil Império, o Rio Grande do Sul.[5] A decisão de Ce-

---

5. Isabel, que era formada em odontologia, conseguiu se alistar para votar em 1885, quando residia em São José do Norte, município do atual estado do Rio Grande do Sul. Ela teria feito o primeiro pedido de alistamento a um juiz municipal baseada na Lei Saraiva, que estava em vigor desde 1881, e que garantia o direito de voto para portadores de títulos científicos. Ao ter seu pedido negado ela recorreu e, segundo a interpretação do juiz federal eleitoral Dr. José Drummond, ganhou a causa. O decreto num.200–A determinou que todos os eleitores anteriormente alistados seriam reconhecidos como eleitores da República, sem necessidade de novo alistamento, com exceção dos eleitores que houvessem trocado de domicilio, caso de Isabel, que estava inscrita para votar no RS, mas havia se mudado para o Rio de Janeiro, requerendo assim a troca do seu domicílio eleitoral, que deveria ser aprovado por uma comissão distrital ou municipal. Segundo declaração da própria Isabel, para um jornal, no ano de 1917, ela não teria perdido o direito de sufrágio nas eleições da República, tanto que se candidatou para uma das vagas de deputado constituinte pelo estado da Bahia, nas eleições que ocorreram em 1890, sem ter, contudo, sido eleita. Segundo ela, ao pedir a transferência do seu título eleitoral para o Rio de Janeiro, o ministro do interior, Cesário Alvim, emitiu um comunicado proibindo às mulheres o direito ao voto. Segundo as palavras de Isabel, "ele fez isso para impedir casos idênticos ao meu [...], porém, respeitavam-se os direitos adquiridos. Por ocasião de sua expedição, eu já [...] estava de posse daquele direito e já o exercera, sem qualquer constrangimento. Dali em diante fui me desinteressando da política. [...] Viúva, pobre, tendo de trabalhar para manter-me e à filha, abri gabinete dentário, para o exercício honesto de minha profissão. [...] Ainda hoje [...] trabalho resolutamente horas e horas [...]. Se pudesse voltaria a peleja. No fundo da alma sinto que tumultuam os mesmos sentimentos. Continuo a pensar que à mulher assistem direitos iguais aos do homem [...]". (*A Rua* (RJ), 20.jan.1917, p.1). Em 1890, no número 73 do jornal *A Família*, ela assina um artigo com o nome de Isabel Dillon.

sário Alvim não demorou e, no final de março de 1890, foi publicada nos jornais da capital federal a negativa dos pedidos. O jornal *Diário de Notícias* destacou: "o sr. Dr. Cesário Alvim, respondendo a consulta que lhe foi feita há pouco, vai declarar que as senhoras não tem direito de votar. [...] a resolução do Sr. ministro do interior, como aliás era de se esperar, de tal modo provoca a indignação do belo sexo [...]". (*Diário de Notícias* (RJ), 26/03/1980, p.1).

Josefina foi uma das representantes do "belo sexo" que se indignou com tal decisão e resolveu passar à ação. Essa parece ter sido, afinal, a fagulha que despertou nela o desejo de partilhar seus argumentos através da escrita de uma peça teatral, talvez com o intuito de alcançar um público mais amplo do que aquele que conseguia sensibilizar por meio do seu jornal. Assim, ela passou a utilizar a força de sua escrita para tecer uma trama e dar voz para as manifestações pela ampliação dos direitos políticos a todas as brasileiras.

DADOS E REPAROS SOBRE A PEÇA TEATRAL

Josefina comentou a decisão de Cesário Alvim em editorial publicado em abril, do qual destaco alguns trechos por deixar claro, na minha percepção, o que me parece ser a sua indignação, argumentação e inspiração para a peça:

> A velha questão já vencida do direito de voto às pessoas de meu sexo teve, ao que consta, uma solução provisória pelo governo, a mais incompatível com o regime de igualdade, como é o republicano que agora possuímos. O governo resolvendo a questão apresentada *não considera nem oportuna, nem conveniente qualquer inovação na legislação vigente no intuito de admitir as mulheres sui juris ao alistamento e ao exercício da função eleitoral.* A solução supra pode ser considerada como não tendo razão de ser uma vez que se nos admitindo a votar, em virtude da lei vigente, nada se inova, nem se nos concede fora da lei. A grande questão está em saber se a mulher está ou não na letra da lei para ser admitida à qualificação, e ninguém poderá negar que a respeito não há nem uma disposição que a impeça de poder obter o título de eleitora. [...] Com a inauguração do regime republicano [...] a questão é momentosa e há de por força produzir os seus naturais efeitos. No fim do grande século das reivindicações sociais não se poderá impunemente negar à mulher um dos mais sagrados direitos individuais. [...] (*A Família*, 03/04/1890, p.1, itálico no original)

Destaco que, no ano de 1890, quando a questão da ampliação do voto estava sendo discutida no Brasil, em nenhum lugar do mundo, fosse ele governado por uma monarquia ou pelo sistema republicano, o voto era permitido para as mulheres.[6] Elas estavam impedidas de participar do mundo político em todos os países nos quais o voto fazia parte do sistema político (Karawejczyk, 2020). Isso torna ainda mais interessante as demandas de Josefina e de outras mulheres da época pela expansão dos direitos políticos a todos, homens e mulheres.

Josefina decidiu abordar a questão do sufrágio feminino em sua dramaturgia como uma comédia, em um texto ligeiro, de apenas um ato, com poucas cenas e cenário escasso. Sua escolha parece indicar que ela resolveu se utilizar de uma das armas dos que eram contra a emancipação feminina, ou seja, o riso, a pilhéria, mas não como forma de repreensão, mas sim com o intuito de destacar o absurdo dos argumentos dos que eram contrários ao voto feminino. Tal estratagema permitiu que ela tocasse em assuntos sérios com muito mais liberdade e leveza do que poderia tratar no seu jornal.

O tema proposto pela autora é um embate entre homens e mulheres em que cada gênero defende o seu ponto de vista. A ação se passa na casa de um rico senhor de nome Anastácio, casado e pai de uma filha. A notícia que inspira toda a ação é a possibilidade de se estender o voto para as mulheres, decorrente de uma consulta feita ao governo, sendo que os personagens estão à espera da decisão do ministro para o caso. Josefina se utilizou da consulta feita ao ministro Alvim para compor a história, empregando elementos do cotidiano para fazer a sua crítica ao caso e apresentar seus argumentos.

Logo nas primeiras cenas, os personagens são apresentados: três casais, sendo dois da elite e um da classe servil, que irão se digladiar numa verdadeira batalha verbal. Homens de um lado e mulheres do outro. Toda a ação se passa na sala de estar do casal mais idoso, no espaço de tempo que antecede o jantar. Os casais da elite fazem parte de uma mesma família. A mãe (Inês) e a filha (Esmeralda) representam as mulheres cultas da época, que estavam exigindo uma maior participação na vida política do país. O homem mais velho (Anastácio) foi retratado pela autora como a caricatura de um representante da elite da época, apresentado como ex-conselhei-

6. O primeiro país que assegurou o voto para as suas cidadãs foi a Nova Zelândia, em 19 de setembro de 1893.

ro e ministro do Império, o chefe da família que, ao sentir a sua posição ameaçada pelas exigências de uma maior participação na vida pública pelas mulheres, procura podar qualquer iniciativa nesse sentido. O homem mais jovem (Rafael), casado com Esmeralda, representa os políticos da nova geração, sendo descrito como um deputado que é auxiliado pela esposa, que inclusive escreve seus discursos, bem como os despachos do pai, em parceria com a mãe. O marido de Esmeralda é caracterizado como um homem sem muitas convicções, que não quer desagradar à esposa e nem ao sogro quando se trata da questão da aprovação do voto para as mulheres, retratando, talvez, os indecisos nessa questão. Esmeralda, por sua vez, era uma mulher educada, fato destacado na fala de sua mãe, D. Inês, na sétima cena da peça. Esse mote é aproveitado por Josefina Azevedo, para expor (e rebater) um dos argumentos utilizados pelos detratores do voto feminino: o de que a mulher seria inferior ao homem. D. Inês também sugere que, tão logo seja aprovado o direito de voto para as mulheres, sua filha concorra a um cargo de deputada, uma vez que até aquele momento Esmeralda teria ajudado o marido em todas as suas lides profissionais.

Destaco que Josefina introduz, na peça, os termos *deputada, ministra* e *senadora*, e, nesse sentido, como defende Cibelle Magalhães, promove uma revolução na linguagem. Para Magalhães: "Azevedo possuía intenções bem marcadas ao criar uma variação da palavra, uma vez que também criaria um cargo, dessa forma, pois, para a dramaturga, o termo deputado não era suficiente para visibilizar as mulheres que ocupariam tais funções, logo era necessário acentuar uma marcação de gênero" (2025, p.60). Assim Josefina inventa, transgride e inova, imaginando outros cenários nos quais as mulheres seriam integradas ao mundo político. Afirma, desse modo, que a exclusão feminina do mundo da política não deveria ser percebida como um "fato natural", mas sim como uma construção social, em que novos cenários e novas palavras deveriam ser pensados e aplicados para que as mulheres pudessem ali atuar.

Em vários momentos da peça os personagens masculinos expõem, nas suas falas, certa preocupação de que a saída das mulheres do ambiente doméstico para o público poderia representar uma inversão nos papéis dos gêneros. Isso provocaria o abandono por parte delas da vida familiar e dos filhos, obrigando os homens a ocuparem tal espaço e gerando o caos na sociedade. Tal argumento era constantemente veiculado pelos que eram contrários a qualquer avanço que possibilitasse certo protagonismo das mulheres no mundo público.

O terceiro casal representado na peça são os serviçais da casa, Joaquina e Antônio, que também estão noivos. Ambos são influenciados pelas argumentações dos patrões e acabam imaginando um futuro no qual as mulheres estariam à frente do mundo da política, e os homens nas lides domésticas. A partir da cena 12, entra em cena o Dr. Florencio, personagem de poucas falas, mas que desempenha papel decisivo na trama, sendo apresentado como o responsável pela confusão que se estabelece em torno da disputa entre homens e mulheres e da agitação provocada pelas reivindicações femininas pelo direito de voto. Dr. Florencio parece representar os homens que, naquele período, estavam defendendo a ampliação do voto para as mulheres. Josefina pode ter se inspirado em figuras da política como José Lopes da Silva Trovão, Leopoldo de Bulhões, Casemiro Junior, Saldanha Marinho ou mesmo Costa Machado, que externavam suas ideias de estender o direito de voto para as mulheres no período.[7]

A peça sugere que Anastacio tenha feito *lobby* com o ministro para negar tal direito às mulheres. Na cena 17 ele mostra satisfação ao ler a notícia com a publicação do decreto, destacando: "O ministro despachou a consulta que lhe foi submetida, nestes termos: (lê) O governo, resolvendo a questão apresentada, não considera nem oportuna, nem conveniente, qualquer (aparece Antônio) inovação na legislação vigente no intuito de admitir as mulheres sui juris ao alistamento e ao exercício da função eleitoral." (Azevedo, 2018, p.74). Os homens comemoram, com exceção do Dr Florencio, que se coloca ao lado das mulheres na expectativa de que a Constituinte, que iria se reunir em breve, a partir de outubro de 1890, reconhecesse o direito de as mulheres votarem e serem votadas.

A peça expõe, de forma simples, tanto os argumentos favoráveis quanto os contrários à expansão dos direitos políticos para as mulheres que estavam circulando no período. E destaca a visão de uma mulher sobre a temática, afinal, muitos dos argumentos expostos por Josefina — na peça, na fala dos personagens —, podiam ser encontrados nas páginas do seu jornal, nos seus artigos que também deixam transparecer certa expectativa e esperança de mudanças que a Constituição, a ser elaborada, parecia suscitar nela e em outras mulheres.

---

7. Para mais dados sobre o protagonismo masculino na discussão pelo voto feminino na Primeira República, ver Mônica Karawejczyk (2020). Valéria Souto-Maior, no seu estudo, acredita que a inspiração para o personagem tenha sido Lopes Trovão (2001, p.61 e p.97).

Além de ter sido encenada várias vezes nos teatros da capital federal, a peça também foi publicada em forma de folhetim no jornal *A Família*, do número 72, em agosto de 1890, até a edição de número 83, em 13 de novembro de 1890, aproveitando, provavelmente, o período em que os deputados constituintes começaram a se reunir para debater a nova Constituição para tentar influenciá-los a favor dos anseios femininos. Em 1891, a peça foi reunida com outros artigos e publicada no livro *A Mulher Moderna, trabalhos de propaganda*. Talvez como uma tentativa de expor suas ideias, argumentos e anseios sobre a emancipação feminina para um público maior do que ela atingia com seu jornal. No ano de 2018, mais de um século depois, o Senado Federal escolhe este livro de Josefina para ser o primeiro da coleção *Escritoras do Brasil*, reconhecendo o valor, o protagonismo e a agência dela como uma das mulheres que merecem ser conhecidas e reconhecidas pela sua contribuição e luta. Afinal, como destaca Constância Duarte, Josefina mostrou um

> intenso trabalho de militância feminista, protestando contra a insensibilidade masculina em não reconhecer o direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho remunerado e ao voto. Em seus questionamentos, a autora antecipa a denúncia do gênero feminino enquanto construção ideológica, e exige mudanças radicais na sociedade (2016, p.313).

A atuação de Josefina como dramaturga deve ser valorizada, sua coragem em expor seus argumentos, assinar seus trabalhos em uma época em que a sociedade destinava às mulheres o recesso do lar e as lides domésticas. Concordo com Valéria Souto-Maior quando ela declara: "No resgate da obra teatral de Josefina Alvares de Azevedo, a intenção não foi fazer um julgamento de valor, mas sim valorizar o seu trabalho feminista numa época de muita luta para uma voz um tanto solitária, mas bastante forte na defesa dos direitos da mulher" (Souto-Maior, 2001, p.146).

Josefina divulgou, em 23 de outubro de 1890, na capa do seu jornal, que a peça estava sendo traduzida e que seria publicada na revista francesa *Le droit des femmes*. Ela destaca: "esta honra não entrou de certo nos cálculos da redatora d'*A Família*, ela é compensadora em parte do muito que tenho procurado fazer em prol da nossa causa." O que vem provar a circularidade e as trocas que aconteciam no período entre as mulheres que estavam solicitando seus direitos, em todo o mundo. Ainda vale a pena mencionar as palavras com que Josefina encerra seu artigo: "eu satisfaço-me

em crer que o maior merecimento desse trabalho é o de ir levar a Paris, aquele areópago da civilização atual, o testemunho da operosidade de todas nós, que trabalhamos em um meio em que ainda há pouco são elaboradas leis que fecham às mulheres as portas das academias." (*A Família*, 23/10/1890, p.1).

As portas do mundo público, em especial os da política, não se encontram mais cerradas paras as mulheres, mas este continua a ser um ambiente onde a presença delas é pouco mais que tolerada e sua voz muitas vezes ignorada, demonstrando assim a atualidade de uma peça escrita há mais de um século.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Josefina Álvares de. **A mulher moderna**: trabalhos de propaganda. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações — SEGRAF, 2018. (apresentação, organização e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares — coleção Escritoras do Brasil; v.1). [original de 1881]

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil**. Século XIX. Dicionário Ilustrado. Belo Horizonte: Autentica, 2016.

KARAWEJCZYK, Mônica. Josefina Alvares de Azevedo e a peça teatral *O Voto Feminino*: a escrita como instrumento de luta. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 12, n.1, p.314–335, jan./abr. 2018.

KARAWEJCZYK, Mônica. **As filhas de Eva querem votar**: uma história da conquista do sufrágio feminino no Brasil. Porto Alegre, EdiPUCRS, 2020.

MAGALHÃES, Cibelle Crisley de Fátima. **Josefina Alvares de Azevedo**: emancipação feminina, imprensa e dramaturgia: do Voto Feminino aos Companheiros do Sol. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.

SCHUMAHER, Shuma, BRAZIL, Érico Vital (Org.). **Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SOUTO, Bárbara Figueiredo. **Mulheres e Imprensa no século XIX**: Projetos Feministas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Belo Horizonte: Ed. Luas, 2022.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **O Florete e a Máscara**: Josefina Alvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2001.

O teatro político de Hilda Hilst[1]

Marina Costin Fuser[2]

"Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia já não me bastava... Então procurei o Teatro."[3]

---

1. Baseado no livro FUSER, M. C. *Palavras que dançam à beira de um abismo: mulher na dramaturgia de Hilda Hilst*. São Paylo: EDUC, 2018.

2. Graduada e mestre em Ciências Sociais, doutora em Estudos de Gênero pela University of Sussex com estágio doutoral na U.C. Berkeley. Atualmente é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Avançados da USP e professora da escola de cinema do IEMA. Pesquisa gênero, pós-estruturalismo e as estéticas e políticas do cinema. Publicou os livros *Palavras que dançam à beira de um abismo: mulher na dramaturgia de Hilda Hilst* (EDUC 2018), *Cinema nômade feminista: os deslocamentos do olhar colonial em Trinh T. Minh-ha* (Ed. Politheama 2023), coeditou e colaborou em *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (Ed. Liberdade 2019) e editou e colaborou com ensaios, artigos acadêmicos e não acadêmicos nos campos de Estudos de Gênero, Sociologia, Cinema e Semiótica.

3. Reportagem de Regina Helena para o *Correio da Manhã* (sucursal de São Paulo), 27/12/1969.

A declaração acima é de Hilda Hilst, uma poeta que resolveu escrever dramaturgia em tempos em que as liberdades democráticas eram podadas. O teatro é o meio através do qual a poeta escolhe comunicar vozes que o Estado se empenhava em calar, em consonância com o espírito de seu tempo, algo que desesperadamente precisava ser dito. Através de alegorias cênicas que dão corpo ao Absurdo, ela questiona e desafia o poderio do regime militar brasileiro e suas camadas de violências. Seu teatro alegórico personifica desejos e gritos contidos, na medida em que a ação é irrealizável. Não há soluções mágicas. Não se pode voar com asas quebradas, mas há maneiras de reunir os fragmentos e reconstituir o voo. A força de Hilst é aquela do limiar, aquela que antecipa a decolagem. Sua voz é aquela que escapa, a pergunta não respondida, o espanto face ao Absurdo como quem insiste a olhar para o abismo. Assim é o seu teatro.

O presente artigo tem como propósito investigar o universo de descobertas de Hilda Hilst, estabelecendo pontes que aproximam sua dramaturgia com os paradigmas de seu tempo, por meio de uma linguagem enigmática, que exige leitura cuidadosa, imaginação e atenção às minúcias. Entre as oito peças que compõem sua produção teatral, destaco duas: *A Empresa / A Possessa — Estória de austeridade e exceção*, concluída em 1967 — primeira incursão dramatúrgica da autora — e *O Verdugo*, penúltima peça de sua carreira, escrita em 1969, ano em que recebe o Prêmio Anchieta. Se a primeira obra inaugura o deslocamento entre a escrita poética e o engajamento político-teatral, a segunda representa o clímax desse percurso, oferecendo um texto cenicamente robusto e rigorosamente estruturado. Ambas gravitam em torno da temática da liberdade — recorrente em toda a sua obra teatral e de forte presença em sua poesia — mas propõem trajetórias radicalmente distintas para as protagonistas, convergindo, contudo, para a problematização de um mesmo eixo: a opressão da mulher. Tal opressão, embora apresente feições distintas em cada peça, enfatiza corpos submetidos a dilacerações — resultantes tanto das mazelas cotidianas quanto da própria lógica de exceção que rege o universo hilstiano.

A influência do teatro épico de Bertolt Brecht nos palcos brasileiros obteve ampla repercussão, irradiando-se dos palcos da Escola de Artes Dramáticas ao Teatro de Arena. Neste último, o teatro converte-se em vetor de um projeto explícito de transformação de mundo. Sua trajetória incorpora figuras consagradas da dramaturgia nacional, dentre as quais fazem parte *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; e *Arena conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri. Ambos levariam ao palco, em 1965, o musical *Arena conta Zumbi*,

que estabelece uma poderosa analogia entre a insurreição histórica do quilombo de Palmares e a luta contemporânea contra a ditadura militar. No segundo ato, uma adaptação de poema de Brecht explicita o convite à ação direta:

> Eu vivi na cidade nos tempos da desordem. Eu vivi no meio da minha gente no tempo da revolta. Assim passei o tempo que me deram pra viver. Eu me levantei com a minha gente, comi minha comida no meio da batalha. Amei, sem ter cuidado... Olhei tudo o que via sem tempo de bem ver... Assim passei o tempo que me deram pra viver. A voz da minha gente se levantou e minha voz junto com a dela. Minha voz não pôde muito, mas gritar eu bem gritei. Tenho certeza que os donos dessa terra e Sesmaria ficariam mais contentes se não ouvissem a minha voz... Assim passei o tempo que me deram pra viver.[4]

O Opinião, herdeiro carioca do Teatro de Arena, dá continuidade a essa vertente estética e política, instaurando um teatro que conjuga tendências diversas mediante a musicalidade. A presença de Maria Bethânia, cantando *Carcará* com a potência predatória da ave sertaneja que inspira a canção, impulsiona o espectador a uma espécie de guinada afetiva e política: "Carcará, pega, mata e come!". Entre os musicais mais expressivos do Opinião figuram *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar, e o clássico *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

A ideia de um teatro que amplifique a voz do povo orienta, em grande medida, a cena urbana das grandes metrópoles, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro. Conforme observa Décio de Almeida Prado, o personagem "povo" atravessava os palcos da época sob múltiplas abordagens, desempenhando uma variedade de papéis cuja presença não poderia passar despercebida: "Buscava-se tanto articular a voz do povo, quase inaudível em meio à cacofonia moderna, quanto adivinhar-lhe as obscuras intenções. Obedecia-se ou supunha-se obedecer ao povo, mas também ordenava-se ao povo, em tom exortativo ou imperativo."[5] Para alguns artistas, tra-

---

4. Guarnieri, G, Boal, A. e Lobo, E. *Arena conta Zumbi*. Teatro de Arena de São Paulo, 1965. Texto disponibilizado pelo sítio eletrônico do Projeto Pyndorama: http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf. Segundo ato, movimento 76.

5. Prado, D.A. *O Teatro Brasileiro Moderno*, 3ª Edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. P-100.

tava-se de buscar o povo nas expressões da cultura popular — romances de cordel, autos pastoris, espetáculos de mamulengo — como esforço de retorno a origens consideradas autênticas e primitivas. Já o operário urbano desempenhava papel preponderante como figura capaz de ensaiar, no palco, o despertar da classe trabalhadora e o cumprimento de seu papel histórico: a revolução social, que acabaria com a desigualdade no mundo.

A censura — existente desde o período colonial — não ignora a ousadia do teatro nacional, seja no campo da sexualidade, seja no terreno da crítica política. Nos anos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, ainda havia certo grau de fôlego diante dos agentes censores; estes, contudo, assumem posturas cada vez mais rígidas à medida que o Estado implementa mecanismos de repressão mais radicais, inaugurados pelo Ato Institucional nº 5 e pela decretação do estado de sítio. Em 1968, uma apresentação do musical *Roda Viva* no Teatro Escobar, em São Paulo, é violentamente invadida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), resultando no espancamento do elenco e na destruição do cenário. No mesmo ano, em Porto Alegre, atores ligados à produção são sequestrados. Na sequência desses episódios, a peça é definitivamente proibida. Augusto Boal é preso em 1971 e enviado ao exílio; no ano seguinte, a repressão determina o fechamento do Teatro de Arena. Em 1974, o Teatro Oficina se dissolve. José Celso Martinez Corrêa é preso e torturado. Música e poesia são tratadas como ameaças ao regime, que, não conseguindo impedir o florescimento das artes, responde com prisão, tortura e exílio.

Não obstante, é nesse período que as mulheres passaram a ganhar protagonismo atrás dos palcos. Elza Cunha de Vincenzo identifica uma verdadeira torrente de estreias relevantes na dramaturgia, entre as décadas de 1960 e 1970, assinadas por mulheres. Entre elas destacam-se Renata Pallottini — *Sarapalha* (1961), *Crime de Cabra* (1961), *O Exercício da Justiça* (1962), *Pedro Pedreiro* (1964), *O Escorpião de Numância* (1967), *Enquanto se vai morrer* (1972/1973) e *Serenata Cantada aos Companheiros* (1974); Leilah Assumpção — *Fala baixo senão eu grito* (1969), *Jorginho, o Machão* (1970), *Roda Cor-de-Roda* (1975); Isabel Câmara — *As Moças* (1969); Consuelo de Castro — *O Caminho de Volta* (1974), *A Cidade Impossível de Pedro Santana* (1975) e *O Grande Amor de Nossas Vidas* (1979); além de Maria Clara Machado e Tatiana Belinky no teatro infantil. Essa onda criativa protagonizada por mulheres altera substancialmente as bases de um teatro de autoria nacional, em contraste com a prática, até então dominante, de

importar textos de autores consagrados no exterior. O TBC[6] tornara-se célebre justamente por essa dinâmica de importação de talentos. Mas chegara o momento de nadar contra essa corrente mainstream e inaugurar novos espaços aptos a acolher uma geração mais jovem — incluindo muitas mulheres — que absorvia o espírito contestador de seu tempo e colocava em xeque os anacronismos de um teatro rapidamente envelhecido, incapaz de propor respostas ao mal-estar produzido pelo golpe de 1964 e seus desdobramentos mais severos.

Com a instituição do AI-5, a repressão assume certo protagonismo nos palcos brasileiros. Estamos falando de 1969, ano que se segue após o "golpe dentro do golpe". Não por acaso o teatro vê-se compelido a rejuvenescer. A dinâmica social havia mudado drástica e repentinamente. Se o golpe de 1964 fora relativamente invisível para alguns setores — inclusive no campo das artes — a repressão deixa de se esconder e se revela aberta e contundente. Sob o domínio militar, os agentes censores, antes dedicados sobretudo à moralidade e aos "bons costumes", passam a zelar também contra a suposta infiltração ideológica nos palcos. O teatro politizado desafia não apenas os algozes do regime de exceção, mas as mazelas sociais que permeiam o cotidiano do "cidadão de bem". O teatro pensado e escrito por mulheres introduz perspectivas inovadoras sobre a sociedade. Escrever "no feminino" implica contornar barreiras socialmente instituídas, exigindo um dispêndio extraordinário de energia criativa e intelectual, bem como a emergência de subjetividades nômades, capazes de deslocar, subverter ou enfraquecer barreiras. Os deslocamentos subjetivos femininos desdobram-se em um amplo espectro de possibilidades, sustentados por múltiplas abordagens e pontos de vista. Ainda assim, a barreira permanece, acentuando movimentos de fricção, tensão e instabilidade na escrita das mulheres.

No campo teatral, esses deslocamentos ganham relevo diante da emergência do chamado "teatro intimista". Elza Cunha de Vincenzo observa uma fusão entre o caráter coletivo de um teatro voltado às questões sociais e o caráter individual de um teatro que se volta para a vida doméstica e cotidiana. A análise da dramaturgia feminina do período permite compreender como o coletivo e o individual se entrelaçam e se afetam mutuamente, revelando como a sociedade se vivencia no interior do lar, nas relações entre pais e filhos, entre marido e mulher, e em outras

6. Teatro Brasileiro de Comédia, por sua sigla.

microdinâmicas da intimidade. O lar passa a ser um espelho difuso das tensões que atravessam o mundo do trabalho, os vínculos comunitários e as redes de vizinhança. No âmbito doméstico, é difícil sustentar as aparências: os pequenos defeitos assumem proporções agudas, as mentiras se desmoronam rapidamente, os conflitos são menos dissimulados. A tendência ao "teatro intimista" traz ao palco as nuances desse espaço doméstico, observadas por olhares femininos que articulam sensibilidade e humor, convocando o público a rir de seus próprios ridículos. O potencial crítico — e também autocrítico — revela-se avassalador, e o riso é mobilizado em sua potência reflexiva, seja por identificação, seja por estranhamento.

Todavia, essa nova dramaturgia não se limita ao espaço doméstico. Como constata Vincenzo, mesmo quando retrata a vida familiar, a autora desnuda o conflito entre o papel socialmente atribuído à mulher e suas possibilidades reais e imaginárias. A tematização da modernização — vertiginosa e culturalmente avassaladora — torna-se eixo fundamental. Segundo a autora:

> A dramaturgia feminina que começa a tomar vulto precisamente num dos momentos altos da modernização e da repressão política pós-68 e que representa mesmo, em termos históricos brasileiros, um desdobramento dessa modernização, revela claramente, a partir de seu interior, a presença dos elementos contraditórios que a constituem e definem: por um lado, a liberalização dos costumes, a ampliação e diversificação de oportunidades de trabalho — inclusive para a mulher —, certa mobilidade social que por vezes permite o trânsito de indivíduos de uma classe para a outra; mas, por outro, também os mecanismos do processo que mantém alienados, ao envolvê-los em sua trama, os indivíduos em geral, que se utiliza deles para depois descartá-los, que os prepara tecnicamente para determinadas funções, mas os leva em seguida a se desviarem dos objetivos que essa preparação supunha.[7]

Ainda assim, as autoras que dão corpo a essa nova dramaturgia entre as décadas de 1960 e 1970 encontram linguagens distintas, evocando imagens provenientes de universos particulares e diversos. Quando a temática do cotidiano doméstico se es-

7. Vincenzo, E.C. de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. P-283.

tabelece como mote central, cada núcleo familiar assume peculiaridades específicas de acordo com a visão da autora, e cada trama se desenvolve dentro de um tempo próprio, que lhe confere ritmo, densidade e uma linguagem — corporal e textual — particular. As narrativas estendem-se também por cenários variados, tais como o espaço escolar, o ambiente de trabalho, a praça pública e outros lugares nos quais se trava o choque entre o individual e o universal.

Nesse prisma, Hilda Hilst não resiste à tentação de adentrar o universo cênico. Segundo Vincenzo, Hilst não obtém no teatro o mesmo reconhecimento que alcança na poesia, permanecendo relativamente marginal na cena dramatúrgica. A dificuldade de afirmação como dramaturga soma-se aos desafios inerentes ao uso de uma linguagem poética densamente metafórica, que muitas vezes apresenta alto grau de abstração e opacidade. Ainda assim, Hilst é homenageada em 1969 com o Prêmio Anchieta, concedido pela Comissão Estadual de Teatro, pela peça *O Verdugo*. O lugar marginal ao qual sua dramaturgia foi relegada permanece aberto, pois suas peças ainda podem ser descobertas e reinventadas por novas e ousadas gerações de encenadores. Afinal, tratam de descobertas — descobertas recriadas múltiplas vezes — e articulam vozes que revelam a impotência humana sob diferentes configurações cênicas.

Renata Pallottini caracteriza o teatro de Hilst como uma abordagem lírica na dramaturgia, feita por uma poeta reconhecida. Quando o lirismo invade a cena, as torrentes de significações deslocam-se de personagem para personagem, exteriorizando algo que vem de dentro — desejos, anseios, angústias, medos, silêncios. O lirismo traz à cena uma impossibilidade: a ação esbarra sempre em um interdito que impede sua plena realização. A palavra perde o compasso com o corpo, e as personagens parecem atravessadas por uma angústia estrutural, inerente aos limites do que é humanamente possível. É como se houvesse algo que grita de dentro — um anseio por desafiar a gravidade, por transcender o humano, por alcançar um além que a realidade não comporta. Essa vontade de transcendência opera através de uma espécie de metafísica, como uma força externa e superior ao humano, buscada no palco e que, paradoxalmente, gera um estado de paralisia. Como afirma Pallottini, seus personagens lançam-se "desesperadamente contra o muro da sua própria impotência",[8] à semelhança dos personagens de Samuel Beckett, que se

8. Pallottini, R. *Posfácio do Teatro*; In: Hilst, H. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008. P–494/ 495

torturam na espera interminável pelo Sr. Godot — esse alguém que pode vir ou jamais aparecer. O Absurdo, aqui, não se configura como grandiloquência, mas exige uma ruptura com a normalidade aparente do cotidiano, um deslocamento que evidencia a instabilidade do real.

Hilda Hilst constrói seus personagens com cuidado e atenção às minúcias, como se sua existência correspondesse a expressões de estados afetivos, desprovidos de personalidades organizadas segundo uma lógica psicológica convencional. São antes fluxos de vontade, subjetivados pelas vozes que atravessam o imaginário da poeta. A escrita de Hilst persegue o limítrofe: o que está a um passo de explodir, como um instante apocalíptico que não se configura externamente, mas no interior das personagens. Sua dramaturgia expõe crises que interpelam as tramas, e essas crises se inscrevem no cerne de uma crise maior: a da própria poeta, comprometida com uma contínua busca por Deus (à sua maneira). Em sua obra, Deus não funciona como metáfora, mas como força enigmática, situada na ordem do indecifrável, vinculada a um amor humanamente impossível. Hilst se permite todas as liberdades no desenvolvimento de suas narrativas, levando os recursos líricos ao extremo. Conjura poesia e prosa, incorporando elementos épicos que se dissolvem em uma narrativa mais fluida, como o leito de um rio corrente. Para Hilst, o teatro responde a um grito interno que se empenha em dizer o indizível — da palavra ao palco. Se o corpo ocupa lugar axial em sua poesia, na dramaturgia ele materializa seus anseios, mobilizando formas de comunicação que transbordam o texto: gesto, voz, luz, sombra, silêncio e espaço.

Pelo deslocamento, Hilst leva ao palco aquilo que é de sua vida — e de como ela se relaciona com o cosmo que a transcende. As personagens transitam umas para as outras em um campo abstrato no qual desejos e sentimentos ultrapassam as fronteiras que normalmente os personificariam, apresentando-se, antes, como metáforas desses fluxos. O verbo fundamental, nesse contexto, não é entender, mas sentir.

Segundo a leitura de Éder Rodrigues, Hilst:

> Compartilha de uma tessitura de plano simbólico quando recorre não a personagens estruturados, facilmente nomeados e de realística inserção no meio. No teatro hilstiano os personagens muitas vezes nem são nomeados, funcionam no aspecto simbólico situacional de onde se encontram ou da cíclica rede de significados que performam no decorrer da ação. Os aspectos

> simbólicos operam ainda na estratégia que a autora utiliza para falar de um sistema externo a partir do interno, do micro para alcançar o macro onde se insere e pelo qual responde enquanto artista enunciadora.[9]

Essa lógica do simbólico exige um trabalho atento, capaz de acompanhar os fluxos sensíveis que atravessam o pensamento da autora e se disseminam entre as personagens. É necessário desfazer a tessitura dessa rede de significados, desatando os nós que entrelaçam a complexidade do imaginário hilstiano. Para captar suas sutilezas, torna-se especialmente fecundo aproximar sua dramaturgia dos conteúdos centrais de sua poesia.

Em *A Empresa / A Possessa — Estória de austeridade e exceção*, a saga do herói se estrutura em torno da afirmação de uma Verdade que se revela frágil e hesitante ao longo da peça. Em *O Verdugo*, a figura do herói é substituída pelo protagonismo do carrasco; mas também ali a morte ocorre em nome de uma Verdade — uma Verdade que ninguém compreende. Sua beatitude se esvai diante do fracasso de sua palavra. Diante do fracasso iminente, a tão aguardada salvação perde-se em um universo sombrio que venera o dinheiro, não a liberdade. O dinheiro, por sua vez, engendra uma falsa promessa de liberdade: a liberdade do consumo, capaz de fabricar e refabricar desejos. Em *A Empresa*, a Verdade se ressignifica à luz de ascensões invertidas: a salvação pelo amor cristão é substituída pelos dogmas da Ciência — que passa a ser um novo Deus.

Oposições binárias como carne e espírito, profano e sagrado, matéria e abstração, vigília e fantasia estão em constante queda de braço em ambas as peças, contrapondo a fome do corpo e a fome do espírito, o verificável cientificamente e o inapreensível sensível. As figuras alegóricas utilizadas pelo Verdugo para descrever o misterioso homem — "a árvore, o mar, os olhos de cavalo" — tornam-se risíveis aos olhos pragmáticos da esposa, da filha e dos juízes. Paralelamente, a metamorfose kafkiana do homem-bicho e a ressurreição cristã são ridicularizadas pela Superintendente e suas postulantes por representarem absurdos a luz da ciência. Ambas as

---

9. RODRIGUES, E. *O Teatro Performático de Hilda Hilst*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Orientadora: Prof. Dra. Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, 2010. P-61

peças problematizam o logocentrismo e a soberba científica que descarta tudo o que escapa à racionalidade estrita. O erro é eliminado — ou punido. No internato religioso, América é reprimida por questionar a Bíblia e os dogmas do Cristianismo. Os antagonismos entre Ciência e Religião estão no cerne dos dualismos em *A Possessa* e intensificam-se quando seus vértices se invertem, preservando intacta a estrutura hierárquica e excludente da sociedade. Muda-se a roupagem; o poder permanece praticamente intacto.

Na base desse pilar está a ideia de Verdade absoluta, pretensão de explicar o mundo por um único viés. Em *O Verdugo*, a Verdade que move o sacrifício do "homem santo" converte-se em instrumento de seu martírio. De que serviu sua morte? Em nome de qual Verdade se sacrifica? Contudo, é outra Verdade — a racionalidade monetária — que o mata. Essa Verdade, que se imprime nas moedas e chancela cálculos, torna-se lei. Em ambas as peças, Hilst insiste em explorar as ambiguidades intrínsecas ao conceito de Verdade. Isso se evidencia, por exemplo, nas perguntas das postulantes quando América narra as façanhas do revolucionário que exterminara seus opositores; ou quando o coro muda subitamente de posição assim que a filha do Verdugo revela a quantia oferecida pela morte do misterioso homem. Que Verdade é essa que se vende? Que Verdade se adapta tão facilmente ao novo paradigma social, conservando hierarquias, linguagens e estruturas de dominação?

Em *A Possessa*, a Verdade científica colapsa quando os personagens Eta e Dzeta — estruturas imaginárias criadas na parábola narrada por América — começam a apresentar falhas. A ciência também é falível. Na medoda em que se detecta e elimina o erro com a morte da protagonista, a máquina retoma seu curso "normal". O triunfo da ciência só se consuma após a morte do espírito. Diferentemente do misterioso homem que — após arrepender-se — leva sua Verdade para o túmulo, o Verdugo morre fiel à sua Verdade, consagrando uma Verdade mesquinha, acolhida pelo povo. O julgamento outrora repudiado passa a ser legitimado, embora não por todos. A peça encerra-se com a fuga do filho do Verdugo, que encontra refúgio no vale entre os homens-coiotes. A luz sinistra projetada sobre a pata do coiote suscita esperanças voltadas ao devir. Que esperança vibra nessa pata metamorfoseada? Seria prenúncio de nova inversão de paradigmas ou subversão radical de uma ordem opressiva?

A metamorfose ocupa papel central em Hilst enquanto transição entre o humano e o animal que nele habita. É alegoria que dissolve a normalidade para revelar

sentidos além do humano. É como algo de fora que também está no lado de dentro — algo do homem, mas também do lobo. Um espírito selvagem que tentamos domesticar; um impulso convulsivo que grita no interior e que, externamente, é silenciado. O homem transformado em pássaro — figuração recorrente — encarna o ar livre, como a cotovia de Bachelard: uma ave de cores discretas e forma quase imperceptível, que se funde à paisagem. Sua invisibilidade aparente esconde o canto que é, ao mesmo tempo, voo: "Como uma nuvem de fogo, ela dá asas à profundidade azul. Para a cotovia (...) a canção é voo e o voo é canção, ela é uma flecha aguda que corre na esfera de prata."[10] Metáfora literária por excelência, a cotovia transcende representações. É "poesia pura". Assim a promessa de salvação pelo misterioso homem ganha asas, elevando-se em abstração radical, atravessando fronteiras, percorrendo espaços infinitos. Para Bachelard, "no reino de uma imaginação criadora aérea, o corpo do pássaro é feito do ar que o cerca, e sua vida do movimento que o arrebata."[11] Não se trata de fuga da realidade, mas de sua transfiguração criadora. A libertação proposta — ainda que incompreendida — consiste em abandonar pesos que esmagam o humano e alcançar a leveza do voo: metáfora de transitoriedade, ruptura da gravidade e superação de fronteiras.

Hilst traz de sua poesia uma miríade de imagens que se personificam ou insinuam na palavra, dotando-a de vigor e prodigalidade. As imagens dão corpo a silêncios e gritos que habitam as personagens, preenchendo vidas ordinárias que perderam seus sentidos. *O Verdugo* ressignifica sua existência ao ser atravessado por palavras novas, descrevíveis apenas por imagens. Em *A Possessa*, a inversão entre o paradigma científico e a Verdade religiosa opera também por imagens, como na parábola de Eta e Dzeta. É por meio dessas imagens mutantes que Hilst realiza sua alquimia, transmutando poesia em teatro.

Os cenários — não só nessas duas peças, mas em toda sua obra — nos transportam a situações-limite. Corpo e espírito são levados ao insuportável, à borda de abismos vertiginosos. Não há vias de fuga: é preciso rasgar as roupagens e enfrentar de peito aberto o dilema entre as personagens e seus universos de referência. Um futuro

---

10. BACHELARD, G. *O Ar e os Sonhos — Ensaios sobre a imaginação do movimento*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001. P-86

11. Id. Ibidem. P-69

apocalíptico permeia suas dramaturgias, conduzindo questionamentos ao limite. Nas duas peças analisadas, a saída é a morte — que sela desfecho ou o enfraquecimento de um paradigma. Antes da morte, o suplício. O árduo fardo que pesa sobre o Verdugo ao negar-se a matar o homem santo; as lamúrias de América, confinada em um recinto escuro diante do assombro de sua própria criação. A política de Hilst nasce das entranhas de corpos colonizados, cujos silêncios aplacam um grito desesperado.

São de seu tempo os silêncios e gritos dos personagens hilstianos: homens e mulheres reprimidos, confinados nos porões do DOI-CODI, torturados física e psicologicamente. São silêncios impostos pelos verdugos da história. São dores e suplícios daqueles que aspiram à liberdade. São os silêncios de América, continente abalado por golpes militares e seus regimes de exceção, onde ditaduras calam o povo e perseguem ervas daninhas do pensamento crítico a fim de impor sua Verdade. América é a mulher colonizada pelos interditos que sufocam seu livre pensamento e silenciam sua voz. Carrega o peso da cruz e o peso da soberba científica. Ela busca uma espiritualidade leve, uma liberdade inventiva que inclui, mas ultrapassa a ciência. Algo análogo às asas do pássaro, que atravessam a amplidão.

América e a mulher-verdugo tensionam polos opostos e inconciliáveis. Ambas possuem dimensão heroica fortemente marcada por traços tradicionalmente associados ao masculino — força, ímpeto, enfrentamento. América confronta as freiras como quem trava um combate, defendendo com escudo de aço a Verdade científica. A mulher-verdugo leva isso ao limite, travestindo-se de carrasco. Para ambas, é necessário reconstruir estratégias de empoderamento sob um código simbólico masculino. O poder — palavra masculina por excelência — estrutura suas ações. Contudo, por trás dessa couraça subsiste uma mulher que se realiza em devir. Sua luta é libertar a mulher colonizada, enclausurada, relegada à privação.

Com efeito, a mulher-verdugo encontra transcendência pela ação, ao contrário da beatitude silenciosa de América. Vestir o capuz do carrasco torna-se ato criador. Seu voo livre, porém, é digno de uma ave de rapina que captura a presa movida por desejo voraz. Com suas pequenas mãos de carrasco, ela encontra sentido para a própria vida e abandona o silêncio. Na primeira cena, ela serve sopa ao marido e ao filho em um lar ordinário, reproduzindo a repetição cíclica da vida. O filho a considera simplória, mas o capuz lhe oferece impulso para o grito. Ela é o "homem" com uma tarefa — como um herói —, disposta a sacrificar o amor do marido indiferente e a própria vida sem sentido para realizar sua obra. O dinheiro que a motiva parece

secundário diante da paixão que a impele: a ânsia de sair do lugar que lhe foi imposto. O dinheiro importa apenas como via de transformação.

As palavras mudança, transitoriedade, metamorfose, hibridez e movimento dançam à beira de abismos, precisando ganhar asas para superar a vertigem. Com sua escrita, Hilst realiza uma transmutação de perspectiva, questionando premissas estabelecidas para criar algo que antes não existia. O movimento que transborda a medida imposta pelo mundo desafia métricas naturalizadas — as mesmas que alimentam, mas também intensificam, a fome. É movimento de amor: o amor que aparece nos livros de América como uma bola de fogo, e que ressurge em *O Verdugo* como força transformadora. O fogo é transformador. Ele opera a alquimia. O fogo mantém a chama da vida acesa — metáfora solar. A bola de fogo que fascina América é o sol: fonte de vida, mas também de perigo, capaz de derreter as asas de Ícaro. Fascinante e inapropriável.

O sol hisltiano brilha na amplidão. Ninguém pode retê-lo. Se alguém tentasse engoli-lo, sua luz seria extinta e jamais completaria sua elipse. Assim é o amor: só existe quando compartilhado. Por que retê-lo? Aprisionar o amor é para Hilst tão insensato quanto engolir o sol. O inapreensível não se apreende; acolhe-se. É preciso deixar-se irradiar por seus raios — nem mais, nem menos — luz igual para todos. O amor em Hilst — seja nas reflexões de América, seja no maravilhamento do Verdugo — aproxima-se da concepção descrita por Luisa Muraro,[12] sendo livre e nômade, desprovida de contingência. O amor não fixa morada; move-se pelos mapas afetivos e cognitivos. É fluxo, metamorfose, criação.

Muraro[13] narra o episódio do nascimento de Eros (amor) na mitologia grega. Os deuses do Olimpo celebravam o nascimento de Afrodite, em meio às espumas do mar, quando intervém Caréstia pedindo comida. Poros, deitado nos jardins, embriagado de néctar, observa a cena e resolve também gerar um filho. O amor, nascido da falta, desloca o centro da gravidade para o outro. É equilíbrio frágil que exige malabarismos para aceitar a impossibilidade de se realizar plenamente no outro — esse outro também pleno de desejos, vontades e assimetrias.

Nesse equilíbrio instável, a mulher cria suas parábolas, inverte o jogo, muda de

---

12. MURARO, L. *El Dios de las Mujeres*. Tradução italiano-espanhol: María-Milagros Rivera Garretas. Madrí: horas y HORAS, 2006. P-170.

13. Id. Ibidem

perspectiva, transmuta-se, grita, cala. O teatro de Hilda Hilst não trata a mulher como ser universal e absoluto. Muito pelo contrário: ela enfatiza as múltiplas vozes que a atravessam, vozes íntimas, que não dizem a mesma coisa, dentro de cada personagem. As imagens de Hilst comunicam aquilo que as palavras não dão conta. Toda palavra é imprecisa diante do sensível. Seus significados estão conectados com os sentidos corporais, pelos quais apreendemos o mundo. A força da imagem, a vibração do silêncio, o timbre do grito, o sabor do néctar que escorre e exala almíscar nos remetem à poesia de Hilst; uma poesia que se transmuta em prosa, que vira teatro.

Ao desafiar as leis da gravidade
Uma força me impele para longe do teu olhar réptil
Um grito de liberdade acalenta meu coração,
quando seus rastros se desmancham na distância
Longe do teu frio, num flanar de asas sobre o oceano
Um crepúsculo de mar e de nuvens movimenta
lentamente o respiro do universo
Uma coisa só, uma força incomensurável
Olho pela janela da minha liberdade-passarinho
Afrouxam-se os laços que me aprisionam, cala-se o interdito
Não poder amar de novo, não poder me lançar por inteiro
num precipício de sonho e de nuvens
Mal posso ouvir o pesar dos seus passos
Perdem-se no tempo e no espaço, labirinto soturno
Um raio se apaga, fraqueja a lembrança
No calcanhar uma leveza
Coração aberto em meu voar-borboleta
Você fica pequeno, a ideia de você:
Um pontinho incandescente no escuro,
prestes a se apagar nos primeiros raios do sol.[14]

14. FUSER, M. C. *Palavras que dançam à beira de um abismo: mulher na dramaturgia de Hilda Hilst*. São Paulo: EDUC, 2018. P-183

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTO, Paulo Farmhouse. Prefácio de: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução: Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi —, 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução: Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005

FUSER, Marina Costin. **Palavras que dançam à beira de um abismo: mulher na dramaturgia de Hilda Hilst**. São Paulo: EDUC, 2018.

GUARNIERI, G. F., BOAL, A. e LOBO, E. **Arena conta Zumbi**. Teatro de Arena de São Paulo, 1965. Texto disponibilizado pelo sítio eletrônico do Projeto Pyndorama: http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf. Segundo ato, movimento 76.

HILST, Hilda. **O Verdugo**. In: **Hilda Hilst — Teatro Completo**. São Paulo: Globo, 2008

_____ **A Empresa / A Possessa — Estória de austeridade e exceção**. In: **Hilda Hilst — Teatro Completo**. São Paulo: Globo, 2008.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2008

MAGALDI, Sábato. "Fala Baixo, senão Eu Grito". In: **Moderna Dramaturgia Brasileira**, primeira série. São Paulo: Perspectiva, 2008

_____ **As Moças**. In: **Moderna Dramaturgia Brasileira, primeira série**. São Paulo: Perspectiva, 2008

_____ "A Grande Força do Nosso Teatro", **Jornal da Tarde**, 26.08.1969 apud Vincenzo, Elza Cunha de. "Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo" São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992

MURARO, Luisa. **El Dios de las Mujeres**. Tradução italiano-espanhol: María-Milagros Rivera Garretas. Madrí: horas & HORAS, la editorial, 2006

PALLOTTINI, Renata. "Posfácio do Teatro"; In: Hilst, H. **Teatro Completo**. São Paulo: Globo, 2008

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**, 3ª Edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007

RODRIGUES, Eder. **O Teatro Performático de Hilda Hilst**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Orientadora: Prof. Dra. Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, 2010

SCHWARZ, Ricardo. **Cultura e Política**. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um Teatro da Mulher: Dramaturgia Feminina no Palco Brasileiro Contemporâneo** São Paulo, Edusp/ Perspectiva, 1992

REPORTAGEM JORNALÍSTICA

Reportagem de Regina Helena para o *Correio da Manhã* (sucursal de São Paulo), 27/12/1969.

Grace Passô e o radical da linguagem

Natalie Lima[1]

Atriz, diretora e dramaturga, Grace Passô nasceu na periferia da cidade de Belo Horizonte, em 1980. Referência fundamental para o teatro brasileiro contemporâneo, seus textos são marcados por abordagens disruptivas em torno de temas sensíveis e fundamentais como o machismo e o racismo, de um lado; e a respeito de questões estético-formais, como a crise da representação, de outro. Em 2004, fundou o grupo espanca!, pelo qual escreveu e atuou ao longo de dez anos. O grupo dedicou-se a revisar os códigos do acontecimento teatral a fim de expor o caráter não natural da linguagem do teatro. Passô também desenvolveu projetos a partir de colaborações

---

1. Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Entre 2020 e 2024, obteve bolsa de pós-doutorado pela Faperj a fim de pesquisar, na Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF, figurações temporais não-hegemônicas em parte da produção literária e artística latino-americana contemporânea. Atualmente, é professora substituta na Escola de Letras da Unirio. Publicou, em 2025, pela 7Letras, o livro de ensaios *O mais perto possível: efeitos de intensidade no pensamento contemporâneo*. Em 2018, pela coleção Megamíni, lançou a mininarrativa *Jacuzzi*.

com diferentes companhias, como o Grupo XIX de Teatro, a Companhia OmondÉ e a Companhia Brasileira de Teatro.

Traduzidas para diferentes idiomas, suas peças tendem a criar fábulas contemporâneas. Sempre metafóricas, elas evidenciam o jogo de forças entre a ficção construída e o real da situação que se apresenta. De 2009, *Marcha para Zenturo*, por exemplo, é uma distopia passada no ano de 2441. Com recursos metalinguísticos, nela Passô engendra uma cena literária capaz de conter a própria linguagem teatral. Por sua vez, *Amores surdos*, de 2006, apresenta um lar marcado pela ausência paterna, fato vivido por muitas famílias brasileiras. Aqui as relações de amor são sustentadas por silêncios e segredos.

Congresso Internacional do Medo tem o título inspirado em poema de Carlos Drummond de Andrade extraído do livro *Sentimento do mundo*. Nessa peça de 2008, Passô cria diferentes idiomas para cada personagem que vemos participar de um congresso, tornando evidente o papel da palavra na constituição das identidades e dos imaginários coletivos.

Mas é em *Vaga carne*, de 2016, que a autora radicaliza sua linguagem. Primeiro monólogo que escreve e no qual atua, a peça tem uma voz como personagem e o corpo de uma mulher negra como cenário. A voz, que é errante e já havia ocupado vários objetos, invade a carne, mas não a controla, uma vez que o ato de invasão é o primeiro estágio de um processo em que terá de admitir a precariedade de sua condição: falar por um corpo, através de um corpo, pode não significar representá-lo.

Encenada dois anos depois, *Mata teu pai* traz uma Medeia que fala por si e com todas as outras mulheres que quiserem ouvi-la, haja vista a maneira como as rubricas indicam uma comunicação frontal entre personagem e público. Aderindo aos debates feministas na contemporaneidade, a personagem-título parece querer investigar a responsabilidade das estruturas machistas e patriarcais em situações extremas, como é a do mito grego da própria Medeia.

Na dramaturgia de Passô, chama atenção o pacto ficcional estabelecido — pacto delimitado no espaço de encontro entre atores e público. Entre os principais recursos para a rasura (ou a reinvenção) desse pacto estão a metalinguagem e os gestos e palavras diretamente endereçados à plateia. O resultado é um jogo de paradoxos entre ilusão e distanciamento crítico, algo capaz de afetar aqueles que se expõem à experiência teatral.

O trabalho de Passô vem sendo reconhecido em nível nacional, haja vista os prêmios que recebeu ao longo dos anos, seja por suas atividades como dramaturga, seja por seu trabalho como atriz e diretora. Entre eles estão o Prêmio Shell SP e o Troféu APCA (melhor autor, 2005); o Prêmio SESC/SA TED (melhor espetáculo e melhor texto, em 2005 e 2006); e o Prêmio Usiminas Sinparc (melhor texto e melhor atriz, 2006), entre outras indicações e premiações. Grace Passô também vem atuando no cinema. Em 2018, por exemplo, foi protagonista de *Temporada*, longa-metragem dirigido por André Novais Oliveira. Em 2019, roteirizou e dirigiu, ao lado de Ricardo Alves Jr., a versão audiovisual para *Vaga carne*.

Palco iluminado: Júlia Lopes de Almeida, sua época e seu teatro em cena[1]

Michele Asmar Fanini[2]

Contrariando o destino social de grande parte das escritoras de seu período, a carioca Júlia Lopes de Almeida (1862–1934) não apenas conseguiu fazer da pena um ofício, como desfrutou de grande notoriedade no meio literário da chamada "*belle époque* tropical".[3] No entanto, o prestígio conquistado entre seus contemporâneos não se estendeu para além de sua, ainda que longeva, trajetória literária. Ao contrário, até

1. Este texto traz uma versão sintetizada da Introdução do livro *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramatúrgicos de Júlia Lopes de Almeida* (2016), fruto da pesquisa de pós-doutorado que realizei no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), para a qual contei com o suporte financeiro da FAPESP, supervisão do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes e co-supervisão da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

2. Cientista Social, mestre e doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP-SP). Realizou pós-doutorado no IEB-USP e no GEPHOM (EACH-USP).

3. Expressão cunhada por Needell (1993), para se referir ao conjunto de transformações socioculturais, políticas e econômicas que marcaram a transição do século XIX para o XX no Brasil e que tiveram o Rio de Janeiro como seu epicentro.

poucas décadas atrás, um espesso manto de esquecimento encobria seu vasto legado. Este inaudito "silêncio da história", para falar com Michelle Perrot (2005), não decorre de um prolongado desinteresse por sua obra. Antes disso, ele nos impele a um questionamento mais amplo, que extrapola o percurso individual da escritora: afinal de contas, por que as mulheres foram sistematicamente excluídas do mundo das letras e de nossa memória literária? (cf. Nochlin, 1988).

Historicamente, o talento, o mérito literário e a força criativa nunca foram predicados e habilidades suficientes o bastante para assegurar o reconhecimento social das mulheres como profissionais das letras. O campo literário que então se formava no Brasil, em fins do oitocentos, ou tratava de as repelir para as suas franjas ou as ignorava por completo. Isso porque o gênero, ainda que nem sempre assumidamente, atuou como uma inequívoca barreira simbólica a limitar ou embargar as chances de profissionalização e consagração literária femininas, obstáculo que se retraduziu na produção de uma historiografia literária lacunar e parcial e na consequente fabricação de um cânone marcadamente masculino.

As críticas dirigidas às produções das escritoras, hegemonizadas pelos "homens de letras" (no sentido literal do termo), com frequência as estigmatizavam como "obras de senhoras" (Muzart, 1995, p. 87), rebaixando-as à categoria do "amadorismo", ou então, as exaltavam como feitos "excepcionais" (Simioni, 2008). Tais rótulos conferiam legitimidade a um conjunto de "representações genéricas" que articulavam dom/vocação e gênero, fundamentadas sobretudo na ideia de que "as mulheres haviam sido naturalmente presenteadas com capacidades intelectuais diversas e inferiores às masculinas" (*Id., Ibid.*, p. 30). Ser mulher simbolizava, assim, inaptidão para as atividades intelectuais, para trilhar caminhos distintos daqueles que supostamente seriam seus "verdadeiros" destinos: a maternidade, o matrimônio e a dedicação ao ambiente doméstico. Construir o nome próprio, seguindo um projeto pessoal/profissional que contrariasse tais prescrições do *dever ser*, era algo considerado moralmente desabonador, já que desafiava um enraizado sistema de crenças e valores, em cujo cerne estavam o homem e a mulher como pares dicotômicos e complementares socialmente. As mulheres seriam, em tudo, o oposto dos homens, elas estariam para a vida privada, assim como os homens para o espaço público.

A trajetória literária e social de Júlia Lopes de Almeida é ilustrativa, em larga medida, das constrições e (im)possibilidades de agência que caracterizavam as incursões femininas pelo masculino mundo das letras naquele Brasil da passagem do

século XIX para o XX. Um conjunto de ingredientes sócio-biográficos se entrelaçaram, no caso da escritora em tela, de modo a favorecer tanto a sua aceitação como "ponto fora da curva" entre os literatos, como seu bom trânsito naquele ambiente exclusivista, ainda que tenham se revelado incapazes de lhe assegurar um lugar de destaque em nossa memória literária.

Sob esse aspecto, a viabilização profissional de Júlia Lopes de Almeida pode ser compreendida à luz do fino equacionamento que promoveu entre seus distintos papeis sociais: a escritora soube conduzir seus projetos autorais sem abdicar das atribuições sociais de gênero (a dedicação ao lar, ao marido e aos filhos), ou então, sem afrontar a ordem social vigente (Fanini, 2009, 2018). O episódio mesmo que chegou a protagonizar com a Academia Brasileira de Letras, em 1896, ao ter seu nome inicialmente cogitado para figurar entre os membros fundadores da instituição, mas por fim excluído de sua listagem oficial, evidencia, a um só tempo, a posição de prestígio que conquistou entre seus pares e as limitações que lhe reservava seu "destino de gênero", para usar uma expressão de Saffioti e Almeida (1995). A escritora negociou de forma arguta com os valores de uma sociedade firmemente estruturada sobre um conjunto de estereótipos que reforçavam as assimetrias entre homens e mulheres.

Testemunha ocular das transformações histórico-sociais e econômicas que se processavam no Brasil durante a passagem do Império para a Primeira República (De Luca, 1999), Júlia Lopes de Almeida fez de sua produção literária tanto uma potente caixa de ressonância, a reverberar as mais dissonantes vozes que marcaram sua época, como também um canal de manifestação da mulher letrada e em busca de reconhecimento profissional (Moreira, 2003, 78; Eleutério, 2005).

A ligação de Júlia Lopes de Almeida com o universo da criação remonta a sua infância. Cresceu cercada de livros, imersa em uma atmosfera de constante estímulo à produção autoral. Alfabetizou-se com o auxílio da irmã mais velha e é ao pai a quem atribui um papel decisivo em sua estreia formal como escritora, aos 19 anos de idade. A crônica que marcou seu *début* literário trazia suas impressões sobre uma récita estrelada pela atriz-mirim italiana, Gemma Cunibert, que a escritora havia assistido no Teatro Municipal de Campinas, cidade do interior paulista onde vivera com a família dos 7 aos 23 anos de idade. Publicada em 1881 na *Gazeta de Campinas*, a crônica "Gemma Cunibert" parecia já antecipar uma relação frutífera e duradoura, mas ainda muito pouco conhecida e discutida, que a escritora cultivaria com as artes cênicas. Até onde nos é dado saber, data desse período de sua vida literária, mais

especificamente do ano de 1883, seu primeiro texto teatral, batizado de *O Caminho do Céu* (Fanini, 2016). A ele, cerca de uma dezena de produções dedicadas aos palcos se seguiriam, trilhando caminhos editoriais diversos.

Passando em revista este histórico editorial, quatro textos teatrais chegaram a ser publicados pela própria escritora, há mais de um século, em dois volumes, quais sejam: *A Herança* (1909), que abriga o drama homônimo, e *Teatro* (1917), que enfeixa *Quem Não Perdoa, Doidos de Amor* e *Nos Jardins de Saul*. Já os demais saíram do ineditismo em obra publicada em 2016.[4] Na referida publicação, foram coligidos, além do citado *O Caminho do Céu*, outros cinco textos teatrais, a saber, *A Última Entrevista, A Senhora Marquesa, O Dinheiro dos Outros, Vai Raiar o Sol* e *Laura*, este último, inacabado.

É importante destacar que todo este material constava do arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida, sob a forma de manuscritos autógrafos e datiloscritos, e que sua publicação é em tudo devedora do cuidadoso trabalho de conservação e salvaguarda empreendido por seu neto e herdeiro simbólico, Claudio Lopes de Almeida, e de seu empenho em proporcionar a todos os pesquisadores o franco acesso à documentação, o que até mesmo abarca a sua disponibilização em formato digital[5] (Fanini, 2016, 2018).

Cumpriram seu destino cênico *A Herança*, representada no Teatro da Exposição Nacional, no Rio de Janeiro, em 4 de setembro de 1908, e *Quem Não Perdoa*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 10 de outubro de 1912. A flagrante desproporção entre os textos teatrais publicados pela própria escritora, aqueles encenados e o repertório até pouco tempo atrás completamente inédito nos fornece uma sugestiva amostra do quão pouco conhecemos sobre a produção autoral feminina do período (Fanini, 2016).

---

4. Trata-se do livro *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida* (Intermeios/FAPESP), fruto da pesquisa de pós-doutorado que realizei no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sob a supervisão do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes e co-supervisão da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni, para a qual contei com o financiamento e auxílio-publicação da FAPESP.

5. Claudio Lopes de Almeida providenciou a digitalização do arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida e, em fins de 2010, tomou a decisão de doá-lo à Academia Brasileira de Letras, tendo então sido incorporado à Coleção Filinto de Almeida (Arquivo ABL), cônjuge da escritora e um dos membros fundadores da instituição.

Aliás, o protagonismo feminino é uma das marcas do teatro de Júlia Lopes de Almeida, o que, contudo, não deixa de denunciar a recorrência com que o ambiente doméstico se vê convertido em cenário das tramas. O mundo privado e, mais frequentemente, o lar burguês, figuram como microcosmos do mundo social, como espaços capazes de metonimizar o espírito de uma época (*Id. Ibid.*). É como se, cena a cena, as lentes da autora buscassem ofuscar, e mesmo transgredir, o binarismo entre o que se passa do lado de lá e de cá dos portões: ao focalizar os meandros de um espaço supostamente protegido dos olhares forasteiros, sua grande-angular perscruta aquilo que o extrapola, aquilo que seus cômodos, mobiliário e itens de indumentária trazem engastado, material e simbolicamente, da vida extramuros (*Id.*, 2016, 2018).

Quando pensadas conjuntamente, as produções dramatúrgicas assinadas por Júlia Lopes de Almeida oferecem uma rica e diversificada representação da sociedade que marcou a virada do XIX para o XX, na qual figuram em primeiro plano temas como a escravidão, a agiotagem, o conflito intergeracional (e as contradições que este encarna entre o tradicional e o moderno), a educação e a profissionalização femininas, as assimetrias e a violência de gênero, a estratificação social e o correlato preconceito de classe, o casamento por interesse, o arrivismo e as conveniências sociais, as virtudes e os vícios humanos etc. (*Id. Ibid.*).

O projeto ora em curso, *As dramaturgas no banco de peças*, sediado na biblioteca setorial de Letras e Artes da Unirio, acumula incontáveis méritos. Trata-se de uma indelével contribuição para a historiografia do teatro brasileiro, que vem atrelada a um trabalho de reparação histórica, haja vista que "a dramaturgia escrita por mulheres brasileiras no passado é um campo ainda praticamente inexplorado" (Souto-Maior, 2001, p. 20); (re)coloca em circulação produções esparsas de Júlia Lopes de Almeida, grande parte ainda muito pouco acessada até mesmo pelos leitores já familiarizados com sua obra; evidencia o apreço da escritora pela arte "em todas as suas organizações sensíveis" (Almeida, 1914) e lança as bases a partir das quais novas hipóteses sobre seu legado possam ser (re)formuladas.

Nas páginas que seguem, Júlia Lopes de Almeida, tenaz intérprete da efervescente "*belle époque* tropical", nos convida a contracenar com seus dramas e comédias, a percorrer diferentes palcos e coxias, cenários e bastidores, tal como os imaginara em seu fazer criativo, a acompanhar certos (com)passos do texto-ação inscritos em suas rubricas, a conhecer não só seu olhar de narradora, voltado para as especificidades formais de um texto teatral, como também sua atuação como diretora de

cena, atenta às disposições dramáticas e às minúcias gestuais e indumentárias das personagens. Ainda que o teatro não tenha se destacado como a seara de eleição de Júlia Lopes de Almeida, ou ao menos como o gênero que a projetara profissionalmente, somos aqui o tempo todo instados a indagar a respeito do lugar por ele ocupado em sua trajetória criativa.

Tudo isso para dizer que o projeto *As dramaturgas no banco de peças* nos brinda com a grata oportunidade de não só redimensionarmos o legado de Júlia Lopes de Almeida, como também conferirmos a versatilidade estilística de uma escritora que, outrora notabilizada por seus romances, contos e crônicas, deve não só ter assegurada sua presença definitiva, ainda que tardia, em nossa historiografia literária oficial, como também ser reconhecida e celebrada por suas fecundas incursões pela arte do espetáculo, universo este "que extrapola os limites do domínio literário" (Faria, 2012, p. 15) e ainda segue bastante desguarnecido de publicações nas quais as nossas dramaturgas ocupem o proscênio (cf. Souto-Maior, 1996, 2001).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Livro das Noivas**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1914 [1896].

DE LUCA, Leonora. **O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida (1862–1934)**. Cadernos Pagu (12), 1999, p. 275–299.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890–1930)**. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2005.

FANINI, Michele Asmar. **Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras**. Tese (Doutorado em Sociologia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Júlia Lopes de Almeida em "retrato e prosa": a propósito dos diálogos entre as imagens da escritora e sua produção literária. **Cadernos Pagu** (UNICAMP), n. 41, jul.–dez, pp. 159–199, 2013.

_____. **A (in)visibilidade de um legado. Seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida**. São Paulo: FAPESP/Intermeios, 2016.

_____. Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** (IEB-USP), v. 71, p. 95–114, 2018.

FARIA, João Roberto de (dir.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx**. J. Guinsburg e João Roberto de Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

MOREIRA, Nadilza. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, v. 3, n. 3, p. 85–93, 1995.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical — Sociedade, cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: **Women, Art and Power: and Other Essays**. New York: Harper & Row, Publishers, 1988, p. 145–176

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. e ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de Gênero: Poder e Impotência**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda., 1995

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

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

_____. **O florete e a máscara. Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.

_____. **Maria Ribeiro: teatro quase completo**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

Mergulho no Mistério Dela: a dramaturgia de Leilah Assumpção

Isadora de Sousa Alexandre[1]

Em 18 de julho de 1943, nasce, em Botucatu, interior de São Paulo, Maria de Lourdes Torres de Assunção: filha de Salvador de Almeida Assumpção e de Antonietta Torres de Almeida Assumpção. O pai, nas palavras da própria, era "um grande sábio e um grande alcoólatra" (p. 17). Sua parte sábia se revelava na extensão de suas ocupações: educador, professor de Matemática e Filosofia, respeitado em todas as cidades onde lecionou; jornalista; tinha noções de medicina, por ser formado em Farmácia. Por fim, também estudou teatro e música — tocava piano desde os cinco anos de idade. Um gênio, apesar do problema com o alcoolismo. A mãe, educadora também, era diretora de escola e escritora, lançou um livro didático e deu à personagem principal o nome da filha. A artista afirma que a mãe foi influência para a escolha do rumo de

1. Moradora da cidade do Rio de Janeiro, é estudante de Letras-Português, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, e trabalha com produção cultural, tradução e fotografia. Sempre em movimento, redescobriu sua paixão pelas palavras há pouco tempo e busca sempre se atualizar no que diz respeito às formas de contar as histórias que vivem em sua cabeça.

sua vida: "Era uma mulher lindíssima, muito moderna para a época, já era feminista sem saber. Quando ela entrava no recreio, o silêncio era total, ela se fazia respeitar e se orgulhava muito disso" (p. 18). Não eram ricos, mas toda a sua família tinha muita influência. A inteligência, naquela época, no interior, proporcionava muito poder.

Maria de Lourdes cresceu desde cedo rodeada de muita cultura: muitos livros, muitos dizeres, desde sempre apresentada ao português culto. "Lembro de todo mundo lendo lá em casa" (p. 22). Desde nova, já frequentava o cinema: o tio era dono de uma rede deles. Antes dos 10 anos, ela já escrevia poesias e algumas peças nas brincadeiras com as outras crianças — suas vizinhas e suas primas. "Montava cenário, tinha rei, princesa, muito humor, eu era a primeira atriz e cobrava um cruzeiro de entrada." (p: 23). Foi aí que começou sua relação com o teatro. Mais tarde, ainda durante a infância, fez teatro infantil amador em Botucatu. "A primeira vez que pisei no palco quase morri, mas depois não queria mais sair." (p. 24)

Aos 13, a artista perdeu a mãe. Durante um tempo, depois disso, viveu com o pai: "e então saíamos juntos, conversávamos sobre Filosofia, Psicologia, Religião — ele era ateu, mas acreditava no espírito. Fui muito feliz nessa fase." (p. 27) Os anos passaram e a vida acabou por levar a futura dramaturga pelo caminho da educação. Primeiro o curso normalista, depois a faculdade de Pedagogia. Não se esperava outra coisa: visto que a família — sua bisavó por parte de mãe, por exemplo, foi a responsável por fundar a primeira escola de Botucatu — era repleta de professoras. "Eu me formei em Pedagogia, até mesmo sem querer." (p: 21)

A partir do terceiro ano de faculdade, se mudou para São Paulo, onde se formou pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, conhecida como palco de resistência do movimento estudantil contra o regime militar. Sua estadia num pensionato na Avenida Angélica certamente foi um dos períodos que mais se destaca no que diz respeito ao desenvolvimento da dramaturga como uma das principais vozes da defesa das questões das mulheres nos palcos brasileiros. Ali, ela estabeleceu laços de amizade com pessoas politizadas. Em sua biografia, ela conta que só havia moças comunistas, de todas as idades. "Eu estava apaixonada pelo mundo, pelo Jango, descobrindo Marx, comecei a me engajar "(p. 35). Os anos passaram e a política continuava se fazendo presente na sua trajetória. Frequentou os palanques das Diretas Já, onde conheceu Samuel Wainer, importante jornalista, fundador do jornal *Última hora*: "um grande homem, inteligente, um gentleman e o maior galan-

teador que conheci, falava coisas maravilhosas para uma mulher" (p. 36). Fez parte da Frente Nacional da Mulher, a qual, depois de meses de encontros discutindo temas de grande importância, as moças concluíram que só conseguiriam modificar a realidade que estavam inseridas se tomassem o poder e fizessem política, cada uma dentro de sua área.

A verdade é que Leilah — apelido de infância — Assumpção se tornara exatamente o que a mãe previra: uma mulher moderna. Antes de começar a escrever para o teatro, ela fazia participações em algumas peças, como figuração ou papel de menor destaque. Contudo, isso serviu para definir onde se encontrava o seu verdadeiro talento. "Gostei da experiência de atriz, mas foi o suficiente para eu ver que meu talento era mediano e eu queria fazer alguma coisa mais que mediano. Se uma segurança eu sempre tive, foi a da minha criatividade, e desde criança."(p. 41). Ao mesmo tempo, era manequim — ou modelo, como se diz atualmente — desfilando para nomes famosos como Pierre Cardin, Paco Rabanne, entre outros. Seu primeiro emprego também fora na área da moda: desenhista de moda de Madame Boriska, famosa estilista daquela época. E, com isso, aos 26 anos, sua trajetória como dramaturga começa a ser traçada: com seu primeiro salário, compra uma máquina Remington de datilografia e escreve, em uma noite, *Fala Baixo Senão Eu Grito* — seu primeiro sucesso. Inspirada pelas moças do pensionato, a peça conta a história de uma moça virgem, romântica e pura — Mariazinha Mendonça de Moraes — que tem seu quarto invadido por um ladrão e é levada, por ele, para um lugar onírico, onde experimenta o gosto da liberdade e dos desejos e que, como consequência da confrontação de sua realidade, têm todos os sonhos e ilusões acabados. "A peça me veio quando eu perguntei a uma delas: Você sente orgasmo? E ela respondeu: Não. Eu insisti: Nem sozinha? E ela: Eu tento, mas não consigo." (p. 49)

O namorado da época, o cenógrafo Clóvis Bueno, foi o motivador para que a peça fosse encenada: "quando mostrei o texto, ele falou: É uma obra-prima, quem vai fazer é a Marília Pêra." (p. 49). A repercussão foi ótima. O fato é que ninguém esperava: "Não pode dar certo (...); como pode uma mocinha fazer uma solteirona? Um cenógrafo ser diretor? Uma manequim ser dramaturga?" (p. 50). A peça era um sucesso. Fora montada e remontada no Brasil todo. Assim, a vida da artista dá uma virada: ela larga o trabalho de manequim e se torna oficialmente dramaturga, sai do pensionato e passa a morar com Clóvis. A peça dá a ela o Prêmio Molière e o prêmio

da APCA — Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor autor, além de também receber uma Menção Especial da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais pelo recorde de permanência de peça brasileira no exterior.

Com o dinheiro que o casal ganha com o Prêmio Molière — ela como dramaturga; ele, como melhor diretor — passam uma temporada na Europa, vivendo como hippies. Uma viagem de contracultura que começa em Marrocos e termina em Londres, vivendo com mais quatro pessoas em cima de um restaurante. "Em Londres, onde já estavam Caetano e Gil, exilados, eu saía com a corte deles, gostava de bandas pop e vi todas nascendo, vi Mick Jagger dançando na minha frente. Em 70, fiz um papel no filme *O Demiurgo*, do Jorge Mautner, que dizem ser o único documento filmado sobre o exílio político de uma série de artistas brasileiros." (p. 60)

Leilah Assumpção é uma das personalidades mais fortes da geração que ganhou destaque no período de maior repressão política e social do Brasil. Sua produção, especialmente entre 1968 e 1970, quando nosso país está em meio a ditadura militar, marca o momento de alteração do teatro brasileiro devido às tensões sociais emergentes. Sua obra, como um todo, aborda os conflitos sociais, a conquista da liberdade sexual, os jogos de poder e o mundo em mutação, por meio de figuras femininas complexas, que geralmente estão em busca do autoconhecimento e auto-expressão.

É razoável afirmar que os textos da dramaturga, de certa forma, trazem reflexões acerca de comportamentos que permanecem sem mudanças, mesmo com o passar do tempo. Um exemplo é a peça *Jorginho, o Machão*, montada pela primeira vez em 1971, que conta a história de um homem que está indeciso em duas áreas de sua vida: profissional, com dúvidas entre a carreira de arquiteto e pintor; e amorosa, entre a mulher liberal e a conservadora. As escolhas dele refletem a pessoa que ele é: conversador e machista. "Jorginho era um homem frustrado, quase um bebê que não sabia o que queria — por incrível que pareça, um homem de hoje, tanto que acredito que não mexeria em nada do texto" (p. 69). Outro exemplo é *Roda Cor de Roda*, de 1975: peça em que uma dona de casa descobre que é traída pelo marido e se revolta — manda seu marido e seus filhos irem morar com a amante e transforma sua casa em um bordel, onde o ex acaba frequentando como cliente. Os papéis, portanto, se invertem; os personagens se modificam, como numa grande roda — daí o nome do espetáculo. Contudo, apesar dessa alternância, o sistema em si não muda — e é um fato que é justamente isso que precisa ser mudado. De certa forma, a autora propõe

essa mudança. "Foi um estouro e um escândalo, porque no texto eu levo a minha total indignação contra a opressão feminina às últimas consequências." (p: 73)

Diferentemente do que se espera, o sucesso que a fez ser notada não foi a primeira peça que escreveu. Ainda na época em que morava no pensionato, surge, de modo quase autobiográfico, a partir de um diário, *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam que Sou Donzela*, história que conta a vida de oito mulheres — de idades, formações e condições sociais diferentes — num pensionato de moças na avenida Paulista, nos dias que antecederam o golpe de 1964: vivendo suas tragédias pessoais, elas refletem as tensões que o país experimentava. A autora, na época, ainda não tinha estudado dramaturgia, portanto, o texto, apesar de contar com a dialética de Marx no que diz respeito à tese, antítese, síntese, "não tem uma boa carpintaria e não é bem escrito" (p. 85), segundo o ponto de vista da própria escritora. Esse foi o motivo pelo qual a peça não fora montada. "Engavetei o texto, reescrevi porque achava a peça muito imatura, mandei para a censura, foi proibida, foi liberada e montada em 79, quase dez anos depois, com a Rosa Maria Murtinho na montagem carioca e a Cláudia Mello na paulista." (p. 86)

Outro sucesso que lhe rendeu prêmios, em especial o de melhor autor da Associação Paulista dos Críticos de Arte — APCA —, foi a peça "Intimidade Indecente". Estreada em 2001, a peça ainda percorre o país com montagens diferentes. Foi montada em Portugal, Uruguai e Chile e traduzida na Espanha, Alemanha e Peru. Na Itália, esteve em cartaz no Teatro Argot, importante centro de produção para artistas da cena contemporânea italiana, em Roma. Contando a história de um casal em crise de separação após vinte anos de união e mostrando diferentes momentos de uma relação na maturidade, o texto tem um olhar mais afetuoso em relação à figura masculina — o que se difere dos outros textos da autora. A diferença é clara: em *Fala Baixo*, o homem é quase não notado — não tinha nem mesmo um nome; em *Roda Cor de Roda*, há um confronto direto com essa figura; em *Intimidade Indecente*, o homem e a mulher se encontram e se compreendem. "O que mais me chama a atenção é o encantamento dos homens pela peça, é um mistério, eles gostam muito, ficaram meus fãs, me elogiam, choram no final." (p. 110) O homem, até então diminuto, levando em conta toda sua obra — que é totalmente focada no feminino — ganha um espaço.

Em 2008, a artista atravessa totalmente essa linha: agora o homem ocupa o papel de protagonista em sua peça. *Ilustríssimo Filho da Mãe* conta a história de Jorge Araújo, um executivo de 40 anos, prestes a se separar de sua mulher — uma exe-

cutiva que teve mais sucesso na profissão do que ele — que busca consolo na casa materna. O homem espera encontrar abrigo, contudo a conversa acaba revelando novos problemas e novas dúvidas. "A peça é do Jorge Araújo, mas essa mãe é uma grande personagem, tanto que suei para fazer o homem chegar à altura dela." (p. 115)

Além de peças teatrais, a artista incursionou pela televisão, escrevendo minisséries, casos especiais e telenovelas. Seu primeiro trabalho foi em 1973: uma telenovela experimental para a TV Record chamada *Venha Ver o Sol na Estrada*. Contudo, a novela não dava audiência e ela teve que acabar com tudo. Escreveu *Casos Especiais* para a TV Globo, que tinha temas à frente da época. Escreveu a primeira minissérie da TV Globo — *Avenida Paulista* — em 1982. "Escrevi também para a Regina Duarte o último episódio de *Malu Mulher*, quando ela encontra um parceiro — chamava-se *O Príncipe Encantado* — e *Era uma Vez Luciana*, episódio que abriu a série *Retrato de Mulher* para a TV Globo." (p: 125)

A peça mais recente, *Mergulho no Mistério Dela*, faz parte da comemoração dos 55 anos de carreira. Depois de cinco anos sem lançar nada inédito, a dramaturga, em outubro de 2024, explora a relação de amor e ódio entre duas amigas, personagens que acompanham a idade da própria autora.

Muito traduzida, montada e publicada fora e dentro do país, tema de teses de mestrado e doutorado, Leilah Assumpção, escrevendo sobre a sua geração, batalhou pelos direitos das minorias, lutou pelos direitos humanos, participou de movimentos em defesa da mulher e foi essencial no desenvolvimento da consciência feminina da metade do século XX até os dias atuais. Uma referência e uma inspiração no que se refere às futuras escritoras do Brasil.

"Hoje em dia, eu sinto orgulho de ter sido feminista de uma forma inconsciente e por ter feito, sem querer, a curva da consciência da mulher no teatro e na maioria das minhas peças." (p. 131)

[Nota: Todos os trechos contidos nesse texto foram extraídos da biografia da autora, presente no livro *A Consciência da Mulher*, escrita por Eliana Pace, que faz parte da Coleção Aplauso, série Teatro Brasil, publicada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 2007]

Zora Seljan (1918–2006): dramaturga brasileira

Priscila de Azevedo Souza Mesquita

> Meu compadre Exu, dono por direito das primeiras obrigações. Meu compadre Exu, alegria dos amores, doador dos filhos, guardião da cidade e das casas, meu compadre poderoso, peço sua licença para falar. (Zora Seljan, em *Exu, o Cavaleiro da Encruzilhada*)

O que permanece da passagem de uma vida sobre a terra? Como lembra Mãe Stella de Oxóssi, "o que não se registra, o tempo leva". Graças aos registros deixados por Zora Seljan, escritora e dramaturga brasileira de múltiplas faces, seu legado resiste ao tempo e continua a iluminar os caminhos da dramaturgia nacional. Autora de dezoito peças teatrais publicadas — além de romances, livros infantis, reportagens, biografias e obras de ficção científica —, Zora construiu uma trajetória de amplitude incomum, que uniu arte, política e espiritualidade. Seu vasto arquivo pessoal, composto por quarenta e quatro caixas de documentos salvaguardados pelo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB),

constitui um dos maiores arquivos pessoais da instituição, testemunhando uma vida dedicada à escrita e ao pensamento crítico.

O nome "Zora", que em croata significa *aurora*, parece pressagiar o brilho singular que a autora traria à literatura e ao teatro brasileiros. Filha da professora e escritora mineira Maria Aracy Lessa e do croata Stevo Seljan, explorador que se fixou em Ouro Preto, Zora cresceu nesta cidade, entre histórias, viagens e livros. Iniciou-se ainda adolescente na imprensa mineira, revelando uma escrita precoce e curiosa. Casou-se, mais tarde, com o cronista Rubem Braga, com quem se integrou à efervescente vida cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo, convivendo com figuras como Mário e Oswald de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Zélia Gattai.

Entre as décadas de 1930 e 1950, Zora foi militante do Partido Comunista Brasileiro, chegando a ser detida em 1938 junto com seu filho de oito meses, por ser considerada "extremista". Poucos anos depois, viajou à Europa no pós-guerra e tornou-se a primeira jornalista sul-americana a visitar os países da chamada "Cortina de Ferro", enviando reportagens para diversos periódicos brasileiros. Dessa experiência nasceu o livro *Eu vi as democracias populares* (SELJAN, 1951), no qual registra suas impressões sobre o socialismo nascente no Leste Europeu. A perspectiva humanista e social adquirida nessas vivências atravessou toda a sua obra, revelando uma autora comprometida com as classes trabalhadoras e com a denúncia das desigualdades sociais. Na mesma direção, publicou *O Livro de Fusilico* (SELJAN, 1952), uma delicada reportagem literária destinada às crianças, com ilustrações de Cândido Portinari. Escreveu também para o jornal *Imprensa Popular*, veículo alinhado à esquerda, que divulgava suas obras e críticas de modo elogioso.

Em sua viagem à Europa, na década de 1940, o navio de Zora fez escala em Salvador, onde o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger a apresentou a Maria Bibiana do Espírito Santo, conhecida como Mãe Senhora, Oxum Muiwà, a terceira Iyalorixá do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Esse encontro foi decisivo, ainda que seus laços com a cidade só se fortalecessem no retorno ao Brasil. No artigo *A mitologia dos orixás no teatro* (SELJAN, [199?]), Zora recorda que, ao regressar da Europa, percebeu "que nada sabia sobre o próprio país", e foi então que decidiu percorrer o Brasil, observando e anotando diversas manifestações culturais que, mais tarde, se tornariam matéria viva de sua dramaturgia. Entre manuscritos, esboços e peças concluídas, no arquivo de Zora há registros de cerca de vinte textos teatrais inéditos. Neste

conjunto, está a peça teatral *The Life Squad* (SELJAN, [199?]), a mais recente que consta em seu arquivo.

Sua primeira publicação teatral data de 1952: a coletânea *João Minhoca: A história dos bonecos contadores de histórias*, peças curtas para teatro de bonecos, inspiradas em contos populares, sobretudo indígenas. No entanto, antes mesmo dessa estreia, já havia escrito *Negrinho do Pastoreio* (1946), concebida como uma "ópera-miniatura de fantoches", com música de Eunice Katunda, apresentada em 1947 pelo Conservatório Nacional, e publicada apenas em 1958, na coletânea *Três Mulheres de Xangô*. Em 1954, a autora teve cinquenta peças radiofônicas de quinze minutos — inspiradas no fabulário brasileiro — transmitidas pela Rádio Ministério da Educação, no programa infantil de Geni Marcondes (SELJAN, [s.d.]), embora essas obras não constem em seu arquivo.

A partir desse período, sua produção teatral floresceu. Publicou obras emblemáticas como *As Moças do Corpo Cheiroso* (SELJAN, 1959), inspirada na lenda nheengatu *As Filhas de Sulfary*, colhida pelo pesquisador amazonense Antônio Brandão Amorim, e *A Donzela Teodora* (SELJAN, 1959), baseada em um folheto de cordel do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros. A primeira foi premiada em 1958 no concurso promovido pela revista "Leitura" em colaboração com o Teatro Duse, e a segunda recebeu menção honrosa neste mesmo concurso.

Em 1955, Zora casou-se com o escritor Antonio Olinto, com quem partilhou vida e trabalho até o fim de seus dias. Ambos mantiveram profunda ligação com o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, e essa relação espiritual atravessou decisivamente a obra de Zora. Na segunda metade da década de 1950, ela escreveu e publicou um conjunto de peças centradas nas religiões de matriz africana, reunidas na coletânea *Três Mulheres de Xangô e outras peças afro-brasileiras* (SELJAN, 1978). O volume reúne sete peças, entre elas duas trilogias — *Três Mulheres de Xangô* (*Oxum Abalô, Iansan, Mulher de Xangô* e *A Orelha de Obá*) e *Os Negrinhos* (*Negrinho do Pastoreio, Negrinha de Iemanjá* e *Negrinhos das Folhas*) — além da peça *A Festa do Bonfim*.

Nesta coletânea, sua dramaturgia tece, com delicadeza e força, elementos de manifestações culturais complexas, cuja leitura nos instiga a percorrer os caminhos que ela mesma percorreu. Para além das palavras, suas peças fazem ecoar nas cenas o trio "cantar-dançar-batucar", que, como observa Zeca Ligiéro (2011, p. 108), constitui a base das performances africanas e afro-brasileiras. Entre orixás e encantados, pregões de rua, trovas populares, reisados, pastoris, maracatus e capoeiras, emerge

um teatro que é celebração e resistência — uma arte que afirma a memória e a ancestralidade como forma de permanência e criação.

Em 1956, inspirada pelos trabalhos do Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, do Balé Folclórico de Mercedes Baptista, do Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade e da Brasiliana, de Haroldo Costa e Miécio Askanasy, Zora fundou, ao lado do coreógrafo Antonio Novais, o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê, no Rio de Janeiro. O grupo buscava experimentar cenicamente suas peças, e contou, em determinado momento, com a colaboração da musicista Eunice Katunda. O Conjunto ensaiava na Escola do Povo, instituição vinculada ao Partido Comunista que oferecia cursos gratuitos à população — entre eles o curso de Jornalismo Sindical, ministrado por Zora (SELJAN, [1955?]). Em 1957, a Escola foi fechada pela polícia política, encerrando precocemente as atividades do grupo. Uma recuperação da história deste Conjunto Folclórico foi possível por meio do texto autobiográfico *Da Escola do Povo para as capitais do mundo*, de Edson de Souza "Edy" ([198-?]), no qual o ator/autor capixaba relata sua trajetória artística, que inclui a participação nesse Conjunto.

Em sua breve existência, o Conjunto Folclórico apresentou cenas de danças e cantos da peça *Oxum Abalô* em festas no Rio de Janeiro, inclusive no próprio apartamento de Seljan, ocasião em que Mãe Senhora esteve presente e foi homenageada (SELJAN, 14 mar. 1956; SOUZA, [198–?]). Realizou também uma temporada de 18 dias do espetáculo *Batucajé*, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, em fevereiro de 1957, com 30 atores e sob direção de Antonio Novais (ATABAQUES, 31 jan. 1957). Tanto o texto de Edson de Souza, quanto outros documentos do arquivo de Zora (EMPRESA, 16 nov. 1956; SELJAN, [1956?]), indicam que a autora projetava levar o Conjunto Folclórico para uma turnê europeia, o que no entanto não chegou a se concretizar. Edson de Souza, por sua vez, passou a integrar a Brasiliana e realizou turnês pela Europa com este grupo.

Entre os projetos mais singulares que constam no arquivo de Zora Seljan está *Ao Som dos Atabaques* (SELJAN, [195–]), um programa de rádio concebido na década de 1950, em colaboração com Antonio Novais, que buscava apresentar ao grande público a riqueza e a diversidade das religiões de matriz africana no Brasil. Elaborado com base em pesquisas de campo, entrevistas e pesquisas de estudiosos como Câmara Cascudo e Edson Carneiro, o programa pretendia unir rigor etnográfico e linguagem acessível, mesclando dramatizações, cantos litúrgicos e reportagens. Mesmo sem comprovação de que o projeto tenha sido realizado, *Ao Som dos Atabaques* revela a

intenção da autora de ampliar as fronteiras de sua criação artística, unindo pesquisa, escuta e compromisso com a representação respeitosa e viva das culturas de axé.

Na mesma década, Zora colaborou com o jornal *O Globo*, onde assinou a coluna de teatro entre 1959 e 1961, defendendo a vitalidade do teatro amador e organizando o I Festival de Teatro Amador e o II Festival de Teatro Infantil da Guanabara (SELJAN, 24 fev. 1961; 20 jul. 1961; 1º set. 1961). Pouco depois, vivendo entre 1962 e 1964 em Lagos, na Nigéria, acompanhando o marido diplomata, aprofundou suas percepções sobre as relações culturais entre África e Brasil, que inspiraram obras de outros gêneros literários como *Educação na Nigéria* (SELJAN, 1969), *No Brasil ainda tem gente da minha cor?* (SELJAN, 2008) e *A Demanda de Dom Domingos* (SELJAN, 1985).

Do período em que viveu na Nigéria até os anos 1990, sua produção teatral diminuiu, mas a dimensão espiritual e política de sua obra permaneceu intensa. Ainda que os projetos teatrais de Zora dos anos 1950 não tenham tido o êxito que ela esperava, no período em que foram concebidos, a autora continuou a valorizar e a divulgar as religiões de matriz africana, publicando diversas matérias jornalísticas relacionadas às Comunidades Tradicionais de Terreiros. A ligação de Zora com as religiões afro-brasileiras resultou também no livro *Iemanjá e suas lendas* (1967), escrito a convite de Jorge Amado.

Sua última peça publicada, *Exu, o Cavaleiro da Encruzilhada* (SELJAN, 1993), encerra sua trajetória dramatúrgica com um gesto simbólico de retorno à origem, como ela mesma escreve ao pedir licença a Exu "para falar". Essa peça nasceu de uma provocação do professor Agenor Miranda Rocha, que lhe perguntou: "Como? Você escreveu peças sobre Oxalá, Xangô, Oxum, Iansan, Nanan, Iemanjá, e não escreveu uma para Exu? Ele devia ter sido o primeiro" (SELJAN, 1993). Movida por essa chamada, Zora escreveu o texto em 1991, e a peça foi encenada em Londres em 1992, sob direção de Ray Shell, alcançando grande sucesso de público — a única de suas obras sobre os orixás a ser montada integralmente logo após ser escrita.

Parte considerável de sua obra constitui uma *literatura de axé*, no sentido empregado pelo pesquisador Gildeci de Oliveira Leite (2018; 2020): uma escrita que nasce da experiência espiritual, comunitária e ética das religiões de matriz africana. Trata-se de uma produção em que o rigor não é o da objetividade distante, mas o do respeito, da afetividade e da comunhão com o sagrado — um "rigor outro", como propõe Leite, que exige não apenas adentrar o axé, mas deixar-se adentrar por ele. Zora, filha de Xangô, fez de sua escrita um ato de fé, memória e resistência, trans-

formando o teatro em espaço de rito e libertação. Parafraseando Leite (2018, p. 143), Seljan realimentou as comunidades afrodescendentes por ela fruída, realimentou "a cultura, a vida, portanto fazendo uma espécie de axé".

O professor e babalorixá Sidnei Nogueira (2020) propõe adotar a afrocentricidade somada aos saberes das Comunidades Tradicionais de Terreiros como um caminho não somente para desconstruir o racismo religioso, mas também como um meio de cura para uma sociedade — branca, cristã, eurocentrada e colonialista — que fracassou. Não se trata de substituir uma cultura pela outra, como pretendeu o projeto colonialista, mas sim de buscar o que de melhor se produziu e se produz em cada sociedade, pois todos os povos possuem tecnologias ancestrais e atuais que indicam caminhos para o bem viver. Nogueira (2020) explica que é das encruzilhadas que nasce a epistemologia das Comunidades Tradicionais de Terreiros, sendo esta, portanto, a epistemologia de Exu: "[...] A encruzilhada como lugar de encontros, de reencontros, de caminhos e possibilidades diversas" (NOGUEIRA, 2020, p. 61), um lugar onde as trocas são possíveis e desejáveis.

Entre os espaços hegemônicos da cultura e os territórios de resistência, Zora Seljan moveu-se com a leveza de quem escuta e a firmeza de quem sabe o que quer dizer. Foi uma intelectual de travessias, capaz de articular mundos distintos e fazê-los dialogar em sua escrita, em sua pesquisa e em sua arte. Buscou múltiplas linguagens e caminhos para que sua voz — e as vozes daqueles com quem partilhava o caminho — alcançassem o público. A beleza e a força de sua obra residem também no modo como revela as contradições e os encantos de uma sociedade em transformação.

Zora contribuiu para ampliar o repertório simbólico da cena nacional e reafirmou que o teatro brasileiro não se faz sem o povo, sem o rito, sem o axé. Seu projeto estético buscava construir um teatro de "características nacionais", enraizado nas tradições populares e nas expressões de matriz africana e indígena. Paradoxalmente, é possível que justamente esse enraizamento — somado ao fato de ser mulher e de abordar temas marginalizados — tenha contribuído para a invisibilização de sua obra por décadas. Além disso, as dificuldades de encenação, a ausência de subsídios e o contexto político adverso impediram que muitos de seus projetos se realizassem plenamente, apesar de sua intensa articulação com redes de artistas e intelectuais. Revisitar sua obra é, portanto, um gesto de reparação — a oportunidade de reabrir caminhos e reverter apagamentos históricos.

Seu legado permanece como um campo fértil de investigação e inspiração, pois repousa em múltiplas frentes: pioneira na inserção da mitologia afro-brasileira na dramaturgia; intelectual que reivindicou a centralidade de matrizes culturais marginalizadas; e guardiã de um acervo monumental para futuras gerações. Neste catálogo da Unirio, sua presença é mais que um registro: é uma aurora que continua a se abrir. Zora Seljan nos ensina que o teatro é uma encruzilhada — espaço de encontros, transformações e reinvenções. Sua escrita permanece como convite: que se explorem seus arquivos, suas peças, suas memórias e que, ao fazê-lo, mantenhamos viva a luz dessa aurora que ela encarnou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEITE, Gildeci de Oliveira. "Autores e autoras de AXÉ". In: LUZ, Marco Aurélio; LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio (Orgs.). **Pensamento insurgente: direito à alteridade, comunicação e educação**. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 135–145.

LEITE, Gildeci de Oliveira. "O Exu de Zora Seljan". In: RAMOS, Ricardo Tupiniquim; OLIVEIRA, Érica de Souza; SARAIVA, Filismina Fernandes; LEITE, Gildeci de Oliveira (Orgs.). **Afrobrasilindades**. Rio de Janeiro: Editora Litere-se, 2020. p. 229–239.

LESSA, Maria Aracy. **Ouro Preto do meu tempo**. Rio de Janeiro: J Ozon, 1967.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MESQUITA, Priscila de A. Souza. **Em Busca de um Teatro Feminista: relatos e reflexões sobre o processo de criação do texto e espetáculo Jardim de Joana**. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. "*The Life Squad:* a provável última peça (inédita) de Zora Seljan". **Revista Sala 400**, Rio de Janeiro, n. 2, v. 1, p. 7–21, 2021. Disponível em: https://www.sala400.com/c%C3%B3pia-edi%C3%A7%C3%A30-atual. Acesso em: 11/11/2025.

MESQUITA, Priscila de A. S. "Zora Seljan e o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê: um primeiro olhar sobre o arquivo pessoal de Zora Seljan". **ABRACE: Celebrando a diversidade**, X, 15–20 out. 2018, Natal/ RN. Anais... [...], v. 19, n. 1. Natal: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/3972/3972-Texto%20do%20artigo-11192-1-10-20190418.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.

MESQUITA, Priscila de A. S. **Zora Seljan: arquivo, projeto estético e dramaturgia**. (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

SELJAN (BRAGA), Zora. **Eu vi as democracias populares**. São Paulo: Brasiliense, 1951.

SELJAN (BRAGA), Zora. **O Livro de Fusilico**. Decorado por Cândido Portinari. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1952.

SELJAN (BRAGA), Zora; MELO, Iris Barbosa. **João Minhoca: A história dos bonecos contadores de histórias**. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 1952.

SELJAN, Zora. **As Moças do Corpo Cheiroso e A Donzela Teodora**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1959.

SELJAN, Zora. "Jubileu de Ouro no Opô Afonjá: Cinquentenário de Santo de Senhora". In: SANTOS, Deoscóredes M. dos. **Axé Opô Afonjá**. Rio de Janeiro, GB: Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1962.

SELJAN, Zora. "O Teatro no Brasil". In: RICE, Elmer. **Teatro Vivo**. Tradução Mercedes Z. C. Felgueiras. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

SELJAN, Zora. **Iemanjá e suas lendas**. Rio de Janeiro: Record, 1967.

SELJAN, Zora. **3 mulheres de Xangô e outras peças afro-brasileiras**. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1978.

SELJAM, Zora. **Contos do Amanhã**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

SELJAN, Zora. **A demanda de Dom Domingos**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica; Brasília: INL, 1985.

SELJAN, Zora. **Exu, o Cavaleiro da Encruzilhada**. Rio de Janeiro: Grafline, 1993.

SELJAN, Zora. **O enigma da pedra da Gávea**. São Paulo: Lisa, 1994.

SELJAN, Zora. **Vida e obra de Joracy Camargo**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1998.

SELJAN, Zora. **No Brasil ainda tem gente da minha cor?** Rio de Janeiro: SESC, 2008.

DOCUMENTOS DE ACERVOS

Acervo Digital da Biblioteca Nacional — Hemeroteca.

Eu vi as democracias populares. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 6 mai. 1951.

FIUZA, Madalena Sampaio. **O livro de Fusilico**. Imprensa Popular, Rio de Janeiro, 01 mar. 1953.

Homenagem à escritora Zora Braga. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1952.

JURANDIR, Dalcídio. Novo livro de Zora Seljan. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1952.

Ofensiva fascista contra o livro. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1951.

Querem fogueiras de livros. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1952.

RAMOS, Ricardo. Eu vi as democracias populares. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1951. p. 3.

SELJAN (BRAGA), Zora. Estrada de Sangue: Trabalho escravo nas fazendas de café. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 09 fev. 1951. p. 6.

SELJAN (BRAGA), Zora. Estrada de Sangue: Os campos de concentração do latifúndio. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 12 fev.1951. p. 5.

Acervo Digital Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Atabaques e Pandeiros na Estreia do Teatro Oxumarê. **Diário da Noite**, São Paulo, 31 jan. 1957. Caderno 1, p. 1–13.

Arquivo pessoal de Zora Seljan. Arquivo Museu de Literatura Brasileira/ Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/ FCRB), Rio de Janeiro

BATUCAJÉ [recorte de jornal]. **Folha da Manhã**, São Paulo, 03 fev. 1957. Caixa PI 5A.

EMPRESA ALEXANDRE DE POLLONI. [**Carta-contrato**], 16 nov. 1956, São Paulo [para] ESCOLA DO POVO, Rio de Janeiro. Caixa PI 3.

SELJAN, Zora. **Dados Biográficos**. [s.l.], [s.d.]. Caixa Diversos 34.

SELJAN, Zora. **Ao som dos atabaques/Programa de Rádio** [pasta com documentos diversos]. Rio de Janeiro, [195–]. Caixa PI 9 África.

SELJAN, Zora. **Curso de Jornalismo Sindical**. Rio de Janeiro, [1955?]. Caixa PI 6.

SELJAN, Zora. [**Carta**] [1956?], Rio de Janeiro [para] POLLONI, Sandro, [s.l.]. Caixa PI 3.

SELJAN, Zora. Teatro Amador e Teatro profissional [recorte de jornal]. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1961. "Coluna de Teatro". Caixa PI 12.

SELJAN, Zora. 10 Festival de Teatro Amador [recorte de jornal]. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1961. "Coluna de Teatro". Caixa PI 12.

SELJAN, Zora. II Festival de Teatro Infantil da Guanabara [recorte de jornal]. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1º set. 1961. "Coluna de Teatro". Caixa PI 12.

SELJAN, Zora. **Adeus Mãe Senhora** [datiloscrito]. Coluna "Sempre aos Domingos". [s.l]; [196–]. Caixa PI 13.

SELJAN, Zora. Stella de Oxossi é a nova Yalorixá do Opô Afonjá [recorte de jornal]. **A Tarde**, Salvador, 22 mar. 1976. Caixa PI 2 e PI 14.

SELJAN, Zora. A mitologia dos orixás no teatro [recorte de jornal]. **Jornal da Cidade**, [s.l.], [199–?]. Caixa PIM 21.

SELJAN, Zora. **The Life Squad** [peça teatral inédita]. [s.l.], [199–]. Caixa PI 5A.

SOUZA, Edson de ("Edy"). **Da Escola do Povo para as capitais do Mundo**. [Datiloscrito]. [s.l.], [198–?]. Caixa PI 5B.

Fundação Pierre Verger (FPV), Salvador

SELJAN, Zora. [**Carta**] 14 mar. 1956, Rio de Janeiro [para] VERGER, Pierre, [s.l.].

A ambivalência no teatro infantil de Maria Clara Machado

Sandro L. C. da Silva[1]

> Não sei definir meu trabalho, eu crio a partir do zero, é vocação, nasci para fazer isso, as teorias ficam para os críticos. Um poeta não escreve assim por causa daquilo. Somos intuitivos, é uma questão de momento (Maria Clara Machado — *1921 †2001)[2]

O surgimento do teatro no Brasil, segundo documentos[3] históricos, teve seu início no período colonial, por meio do denominado "teatro de catequese", cuja temática

---

1. Ator e Doutor pelo programa de pós-graduação em Estudos da cultura contemporânea, da Universidade Federal de Mato Grosso — UFMT. Bacharel em direção teatral (Unirio) e professor do IFMT.

2. Entrevista de Maria Clara Machado no site: www.infancia80.com.br/litafins/autores_maria_clara.htm

3. Os documentos históricos são as peças teatrais da chamada época do descobrimento do Brasil, que foram preservadas e hoje já existem disponibilizadas em versões de livros publicados e na internet.

religiosa estava à serviço do projeto educacional da igreja católica, com os jesuítas. Neste contexto, o teatro, no Brasil, no transcorrer de três séculos, desde o século XVIII, produziu burletas, operetas, comédias e dramas. Durante o século XIX, os autores dos mais variados gêneros discursivos — romance, poesia, folhetim, dramaturgia — se preocupavam em construir uma linguagem artística genuinamente brasileira, como foi o caso, no campo teatral, de Martins Pena e Arthur Azevedo. A obra *O Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues, encenada pelo polonês Zbigniew Ziembinski, com estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943, foi considerada o marco inaugural[4] do moderno teatro brasileiro.

No Brasil, a prática do teatro infantil, isto é, o teatro produzido por artistas adultos, a partir de uma dramaturgia escrita e encenada para o público infantil, teve seu início na década de 1920, sendo *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, a primeira montagem de teatro profissional de que se tem registro. Adriana Dacache observa que "[...] no século XIX, a presença da criança no teatro era o reverso do que fazemos hoje. Nesta época, havia companhias infantis, onde as crianças representavam para o deleite dos adultos." (Dacache, 2007 p. 5)[5]

Na primeira metade do século XX, uma boa parte dos autores, de teatro ou não, estavam empenhados numa criação autônoma e autêntica, a fim de se afastar de estrangeirismos. Dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e o próprio Nelson Rodrigues, foram alguns dos principais criadores, que contribuíram para modernizar a escrita teatral brasileira. Dentre os pioneiros da modernização do teatro nacional não há como ignorar o nome de Maria Clara Machado, cuja obra é classificada como sendo para o público infantil. Mesmo que o trabalho de escrever teatro para crianças seja, em dificuldade, equiparado ao de escrever para o público adulto, ainda predomina certo preconceito em relação ao teatro para crian-

4. É consenso entre vários pesquisadores que a obra de Nelson Rodrigues é o marco inicial para o teatro brasileiro moderno. O principal defensor dessa tese é o pesquisador Sábato Magaldi, que, em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (1996: 298), dedica um capítulo para explicar o surgimento da nova estética de dramaturgia e encenação herdada da *Companhia de Louis Jouvet*, que se instalou na cidade do Rio de Janeiro naquele momento.

5. Trecho da dissertação de mestrado intitulada *Dramaturgia Contemporânea Infantil no Rio de Janeiro: A Busca de Novos Caminhos* (2007), de Adriana de Assis Pacheco Dacache para o Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras da PUC-Rio. Esta dissertação está disponível no web-site: www.cbtij.org.br.

ças. A categoria de teatro infantil pode ser um termo inadequado para uma possível classificação da obra de Maria Clara Machado, já que o conteúdo de suas peças está embebido tanto de mensagens destinadas à crianças, quanto ao público adulto. Pode-se afirmar, portanto, que estes textos apresentam ambivalências temáticas.

Tudo nos leva a crer que a sua vocação para as letras e as artes tenha começado em seu próprio quintal, onde, desde cedo, presenciou reuniões frenquentadas por personalidades como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Di Cavalcanti, amigos de seu pai. Começou sua carreira artística com o teatro de bonecos, sendo iniciada nesta linguagem pela poetisa Cecília Meireles. Pode-se dizer que a pequena Maria Clara Machado dificilmente teria outro destino que não fosse o de palmilhar o caminho das artes.

Um fato relevante em sua trajetória foi ter recebido, em 1950, uma bolsa do governo francês e, aos 29 anos, ido estudar teatro, por um ano, em Paris, de onde voltou com várias ideias de textos. Nesta ocasião, ela montou, com mais dez amigos, o teatro O Tablado, companhia que revolucionou o teatro infantil carioca, formando centenas de espectadores e diversos atores, atrizes e artistas para trabalhar no campo teatral brasileiro. Em 1954, ela recebeu, no Distrito Federal, o prêmio de melhor texto para teatro infantil com a peça *O rapto das cebolinhas*. Esse prêmio foi um dos primeiros reconhecimentos dentre tantos outros que a autora recebeu ao longo de seis décadas.

As peças teatrais escritas por Maria Clara Machado, como *O boi e o burro no caminho de belém* (1953), *O rapto das cebolinhas* (1954) e a mais famoso delas, *Pluft, o fantasminha* (1955), nos permitem afirmar que Maria Clara Machado foi um divisor de águas na história do teatro infantil brasileiro. O sucesso da peça *Pluft, o fantasminha* confunde-se com a história do Grupo de Teatro O Tablado, que formou várias gerações de atores brasileiros, desde a década de 1950. Essa observação não implica negar a existência de outros autores dedicados à dramaturgia infantil. No entanto, ao se considerar a própria história do teatro brasileiro e o conjunto de publicações disponíveis desde então, percebe-se que, entre os títulos que ainda ocupam as estantes das bibliotecas brasileiras em 2025, predominam as peças de Maria Clara Machado — reunidas, em sua maioria, em uma coletânea amplamente conhecida e periodicamente reeditada.

Maria Clara Machado aborda uma ampla diversidade temática ao longo de centenas de páginas que somam mais de trinta peças publicadas, constituindo uma

dramaturgia encenada recorrentemente tanto em montagens amadoras quanto profissionais. Suas peças ultrapassaram as fronteiras nacionais e, por essa razão, ela se tornou a autora brasileira de teatro cujas peças mais foram encenadas no Brasil e no exterior entre as décadas de 1950 e 2000.

As peças de Maria Clara Machado também exploram uma ampla variedade de temas e enunciados filosóficos. A diversidade de referências incorporadas aos seus textos é um dos elementos que conferem densidade e distinção à sua literatura dramática. Frequentemente, a autora parte de contos clássicos, fábulas ou mesmo de passagens bíblicas repletas de alegorias, nas quais o componente moral permanece implicitamente inscrito. Essa dimensão merece destaque, pois evidencia que o conhecimento transmitido em suas obras envolve valores morais, religiosos, éticos, filosóficos e políticos, entre outros.

Segundo Cláudia de Arruda Campos (2005), a produção de Maria Clara Machado configura uma "dramaturgia infantil por força de expressão". Essa observação, formulada pela pesquisadora da Universidade de São Paulo, é aqui retomada e ampliada. A partir dessa constatação, é possível avançar uma hipótese que reforça a tese da ambivalência de sentidos na obra da autora: embora situada, no imaginário artístico brasileiro, quase exclusivamente como "teatro infantil", trata-se de uma dramaturgia que também se dirige ao público adulto.

> "Mamãe, gente existe?" À pergunta da personagem *Pluft, o Fantasminha*, sua mãe fica suspensa tempo suficiente para que o espectador vá desencavando o riso, que só aflora plenamente quando chega a resposta: "Claro, Pluft. Claro que gente existe..." Transformado em Pluft, The Little Ghost, em Plouft, Le Petit Fantôme, a peça infantil mais encenada do teatro brasileiro e que deu fama a Maria Clara Machado adotou, com economia de meios, uma nova perspectiva em relação à criança. (CAMPOS, 2005 p. 13)

A subjetividade machadiana pode ser mediada pela linguagem do teatro ou servir muito além do jogo cênico, na experiência da prática teatral, que está condicionada à interação que ocorre entre palco e plateia. A linguagem de Maria Clara Machado, tão bem construída, transcende o teatro e se adapta a outras mídias, como o cinema e as plataformas digitais.

Escrever para teatro é uma das etapas mais difíceis no processo de encenação. Tudo passa a existir a partir das linhas dramatúrgicas, que são as ideias do autor ou

encenador organizadas no papel. Somente após o texto estar pronto é que todos os envolvidos em uma montagem passam a construir cenários, figurinos, trilhas sonoras, iluminação, coreografias e, inclusive, a construir personagens, que ganham vida com o trabalho de atores. A análise da história de cada uma de suas peças permite reconstruir a trajetória artística de Maria Clara Machado, revelando a riqueza e o vigor presentes em sua obra publicada. A experiência no Teatro Tablado era fundamental para o processo criativo de Maria Clara Machado. Antes do crivo da estreia de um novo espetáculo, a autora utilizava a carpintaria cênica do Tablado como seu território de experimentação, onde realizava os testes e ajustes necessários em sua escrita.

Um ponto merece atenção: as peças de Maria Clara Machado foram escritas para serem encenadas, em primeira instância, num teatro específico, O Tablado. Essa tradição tabladiana,[6] mantida por mais de cinco décadas, pode ser comparada à prática do escritor William Shakespeare, que escrevia suas peças em função da arquitetura do palco elizabetano e do elenco disponível no teatro *The Globe*,[7] em Londres, na Inglaterra.

Considerando-se os períodos de escrita e publicação das obras, o aspecto sociológico desta literatura dramática é um ponto relevante para análise. Embora seus textos se dirijam, em tese, ao público infantil, Maria Clara aborda assuntos contundentes, mascarando a complexidade de suas críticas sob uma roupagem pueril. Dessa forma, ela satiriza diversas instituições de poder por meio de uma dupla camada de comunicação: uma voltada para as crianças e outra, mais profunda, para o público adulto que as acompanha.

É curioso como a autora soube valer-se do rótulo de infantil e da linguagem da comédia para abordar temas críticos, inserindo-os nas entrelinhas das suas peças, tocando em assuntos terminantemente proibidos pela censura entre as décadas de 1960 e 1970.

---

6. A utilização da terminologia *tabladiano(a)* refere-se à reprodução cultural acerca dos processos de encenação das montagens teatrais especificamente do teatro O Tablado.

7. O teatro *The Globe* foi o espaço que ficou conhecido na Inglaterra por abrigar as encenações de William Shakespeare. Este edifício teatral chegou a ser destruído, mas, em fins do século XX, foi reconstruído, a fim de preservar um marco histórico para a literatura inglesa.

O que pode ser considerado como infantil na pós-modernidade?

> [...] O modo pelo qual julga poder solucionar o problema não é via massificação da cultura e sim via culturalização das massas, ou seja, "levar cultura às massas". O processo, porém, parece irreversível e as massas consomem, através dos meios de comunicação, tanto Shakespeare como Chacrinha... pois é no meio deste processo e dessa aparente confusão que a massa vai adquirindo capacidade de escolha...no processo de criação de sua própria tábua de valores. (Pignatari, 1997 p.75)

Autores contemporâneos frequentemente associam o projeto pós-moderno a uma desconstrução radical de todas as tradições. Estamos na era do design; do marketing; do copyright e do royalty. Para muitos, a comunicação de massa corrompe e destrói valores étnicos e éticos; homogeneíza sociedades a ponto de transformar os seus cidadãos em consumidores passivos e alienados. No entanto, para Nestor Canclini, o fenômeno não é de simples destruição, mas sim uma complexa reordenação de valores e indiferenças. Canclini enxerga nas culturas híbridas contemporâneas um processo de negociação e ressignificação, onde o tradicional e o massivo se recombinam de maneiras novas e imprevistas. Para Bruno Bettelheim, em sua análise dos contos de fada, a saída não é suprimir os temas difíceis e as grandes questões humanas — como a alienação e a perda de valores na sociedade de massa — sob o pretexto de poupar o leitor. Pelo contrário, o caminho produtivo é aquele que encontra uma forma simbólica e alegórica para representar essas interrogações inerentes ao ser humano, e não negá-las.

Deparar com a classificação da obra de Maria Clara como sendo apenas infantil nos leva à seguinte questão: "o que pode ser considerado como infantil na pós-modernidade?" Esse questionamento parece não esgotar, considerando que, cada vez mais, os produtos culturais serão influenciados por outras linguagens e que, na lógica do capital, eles buscarão seduzir e agradar a todos os públicos.

As peças de Maria Clara Machado apresentam temáticas como o medo de crescer, abordado em *Pluft, o fantasminha*, ou a liberdade, espinha dorsal de *A menina e o vento*. Grosso modo, pode-se considerar que esses temas não são assimiláveis ao público infantil, mas, seguindo a orientação de Bettelheim, perceberemos que as peças comunicam também ao inconsciente da criança. Bettelheim assegura ainda que, os

contos de fadas, quando em contato com o público criança, podem corroborar para a formação de um adulto mais completo no nível psicológico.

> As estórias modernas escritas para crianças pequenas evitam estes problemas existenciais. Embora eles sejam questões cruciais para todos nós. A criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo para maturidade. (...) Os contos de fadas, em contraste, confrontam a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos. (1996 p.15)

Uma criança não detém ainda a compreensão abstrata, pois nela sobrepuja o pensamento animista. Por isso, o que é lido como surreal para um adulto, pode ser lido como mágico para o público mirim, e, por isso, uma obra de arte, como as peças de Maria Clara Machado, pode responder simbolicamente às questões inconscientes de uma criança. A fábula é importante na vida das pessoas, porque é através do lúdico, nela contido, que a criança se projeta, e pode, através da simulação do faz de conta, vencer seus fantasmas. É em pequeno — e com as fábulas — que o ser humano pode ensaiar, à sua maneira, a forma de ser e de lidar com as adversidades da vida.

Os textos de teatro escritos por Maria Clara Machado fazem muito bem isso, pois, entre outros valores, eles têm poder em dobro, seja por conter referências ou inspiração dos clássicos contos de fadas, seja pela condição inerente que é própria do teatro, capaz de lembrar ao espectador, a todo momento, que, sendo uma encenação, por mais realista que pareça esteticamente, o teatro consiste em um faz de conta por excelência.

Mesmo quando apreciado como literatura, o texto teatral revela sua estrutura de forma evidente. A sequência de diálogos, marcada pela alternância de perguntas e respostas e sempre precedida pelo nome do personagem, somada às rubricas que descrevem psicologismos e ações, constantemente lembra o leitor de que se trata de uma obra concebida para os palcos.

A compreensão dos temas de uma peça de Maria Clara Machado não está condicionada ao domínio da leitura e da escrita. Uma criança ou um adulto não alfabetizado pode absorver plenamente seu conteúdo através da experiência oral, seja assistindo a uma encenação ou ouvindo uma gravação da obra.

Embora as peças de Maria Clara Machado sejam destinadas, a princípio, ao público infantil, elas estão impregnadas de signos ideológicos e mensagens que podem ressoar de maneira mais complexa para o adulto. De fato, uma criança, em função de seu grau de maturidade intelectual, pode deixar passar despercebidas as nuances literárias e críticas sociais que transcendem sua compreensão imediata. No entanto, como nos alerta Bakhtin (1992), "toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica". Além disso, considerando que a peça é produto e reflexo do contexto histórico e ideológico em que foi escrita, as perguntas que se impõem são: o que podem significar as palavras de Maria Clara Machado hoje? E que sentido guarda o seu discurso teatral na atualidade?

Tomando, isoladamente, os textos teatrais *Pluft, o fantasminha* (1955), *A menina e o vento* (1963) e *O dragão verde* (1984), considerando-os como documentos de uma linguagem específica — a teatral — e comparando-os a outras "inscrições no quadro geral da língua falada; de interação verbal" (Bakthin, 1992:105), pode-se detectar a força de uma linguagem autônoma de Maria Clara Machado. Remontando às complexas indagações de Antônio Candido — "Qual a função do artista? Qual a sua posição social e quais os limites da sua autonomia criadora?" — podemos, talvez, encontrar uma chave para decifrar o teatro de Maria Clara Machado. Candido postula que uma obra de arte possui em si uma força e um valor intrínsecos, mas que estes transcendem tanto o domínio que seu criador exerce sobre ela quanto as expectativas iniciais do receptor. O significado da obra, portanto, configura-se como um signo complexo e em parte imensurável, resultante da comunhão dinâmica da tríade autor-obra-público. É precisamente nesta intersecção que talvez resida a explicação para a profunda função social do teatro machadiano. Uma resposta concreta à questão candidiana sobre os limites da autonomia do artista pode ser encontrada na capacidade única de Maria Clara Machado: com uma mesma obra, ela estabelece uma comunicação eficaz e simultânea com pais e filhos, com adultos e crianças. Esta conquista não é acidental, mas sim a manifestação prática de sua liberdade criadora. Ela demonstra que a verdadeira autonomia não reside em um hermetismo isolado, mas na habilidade de construir pontes simbólicas que ressoam em diferentes níveis de maturidade, unindo o público em uma experiência compartilhada, porém plural. Dessa forma, sua obra realiza plenamente uma função social: a de criar um espaço comum de diálogo, reflexão e imaginação entre as gerações.

> A função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. (Candido, 2006 p.56)

Desde a estreia de *O boi e o burro no caminho de Belém* (1953), Maria Clara Machado buscava criar estórias e personagens para não deixar ninguém de fora da cena em cada temporada. Era este *modus operandi* em que cosistia a poética de Maria Clara Machado, e isso explica bem o que Bakthin orienta em relação a não separar a língua da sua utilização na vida prática. Assim, a sua escrita teatral evoluiu, tanto quanto também foi evoluindo a realidade do que ainda é hoje a vida cultural da casa de teatro O Tablado, situada na Av. Lineu de Paula Machado, 795, no bairro Lagoa, no Rio de Janeiro. Se "o teatro é o melhor documento da cultura no ocidente, porque ele reflete a sociedade na qual ele é escrito, quer a sociedade queira ou não",[8] como afirma a crítica teatral Bárbara Heliodora, a obra de Maria Clara Machado é um vasto documentário de costumes, inclusive de práticas culturais brasileiras.

> As comédias subsistem não apenas como documentário, mas valem pela verve, pelo sabor, pelo mecanismo que guardam a eficácia cênica em nossos dias. Quanto aos dramas, supomos que sua montagem, hoje, não representaria outro mérito senão mostrar ao público um documnento histórico. (Magaldi, 1996 p.58)

Sábato Magaldi identificou as características das investidas de Martins Pena no campo do drama, ressaltando que seu maior mérito dramatúrgico reside no registro histórico, na medida em que documenta costumes de sua época. Esse mesmo valor documental apontado por Magaldi pode ser reconhecido na dramaturgia de Maria Clara Machado, cujos dramas e comédias preservam traços culturais de pelo menos quatro décadas (1950–1980), período em que se concentra a maior parte de sua produção escrita.

As realidades sociais frequentadas e experienciadas por Maria Clara serviram como mote de criação, mas com um distanciamento crítico. Machado criou ficções a partir

---

8. Entrevista com Bárbara Heliodora, crítica de teatro do jornal *O Globo* — RJ, concedida no programa jornalístico *Bom Dia Brasil*, em 29/06/2004 — TV Globo.

de apropriação de obras clássicas e reescreveu à sua maneira *A Gata borralheira* (1962); *João e Maria* (1980), *As Cigarras e os formigas* (1981) e *O gato de botas* (1987). Como defende Seligmann-Silva (2003, p. 377), "não se trata mais de imitação da realidade em favor da literatura de testemunho, mas sim, de manifestação do real, ou seja, é a passagem do real para o literário". Ao ler as obras desta escritora, nota-se que existe uma apropriação de realidades e fatos, mas não se pode jamais esquecer do trabalho de recriação da autora, que utiliza o seu arsenal polissêmico com criatividade.

Os conceitos contemporâneos de nação contrastam, em certa medida, com os valores nacionalistas em voga nas décadas de 1960 e 1970, temática que motivou a autora a compor algumas de suas peças. Maria Clara Machado mobiliza sua literatura dramática para construir uma espécie de civismo às avessas, recorrendo com frequência à ironia para tensionar os "valores nacionais brasileiros". Um exemplo emblemático surge na fala da personagem Maria, em *A menina e o vento* (1963): "(...) coisas chatas como (...) fazer cama, estudar aritmética, acabar as férias, ir ao dentista, ouvir aula de tia Adelaide e ser obrigada a amar o Brasil!...".

Assim como esse enunciado da protagonista — que remete ao período de transição entre o Estado Novo e a ditadura militar, quando se difundia a canção de Dom e Ravel, "Eu te amo, meu Brasil, eu te amo" — inúmeras outras expressões relacionadas a esse e a outros momentos históricos atravessam a dramaturgia de Maria Clara Machado, marcando toda a sua produção.

> (Entra o arauto correndo.)
>
> ARAUTO — "Atenção, povo: vem vindo o Rei Dagoberto com a Rainha e a Princesa para que todos vejam o prêmio maravilhoso que está oferecendo para quem conseguir vencer o terrível monstro: sua única filha e herdeira do trono, Filosel Aurora de Orleans e Bonança; bela, prendada, cose, borda, cozinha, faz tricô, joga voleibol, ama os pobres, leu *O Pequeno Príncipe* e toca acordeom." (Machado, 1992 p.125)

Aos olhos do leitor contemporâneo, esses elementos históricos — como apontado acima — poderiam sugerir que os textos de Maria Clara Machado estejam ultrapassados. No entanto, múltiplos outros valores estéticos e temáticos podem ser reconhecidos em sua obra. Além do registro histórico, as questões de civismo e patriotismo presentes em algumas peças favorecem a identificação do público, sobretudo do espectador adulto que viveu as décadas de 1960 e 1970 e que, ao acompa-

nhar uma criança ao teatro, torna-se seu cúmplice na recepção do espetáculo. Esse mesmo adulto tende a experimentar uma percepção saudosista, pois, ao rememorar traços da vida social brasileira de décadas anteriores, reencontra marcas de uma educação escolar moldada por um discurso recorrente de valorização da identidade nacional, especialmente entre os anos de 1940 e 1970.

O FORTALECIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO PARA A INFÂNCIA

> Os dados mostram, e a ideologia da Segurança Nacional o confirma, que o Estado manifesta seu interesse pela questão cultural desde o golpe militar. A criação de vários setores que se ocupavam, pela primeira vez na história brasileira, das diferentes esferas da cultura, mostra o quanto a política governamental procura ser abrangente. (Ortiz, 1985 p.87)

O contato direto com o público era a finalidade central de Maria Clara Machado ao escrever para o teatro: desejava que a realidade construída no palco fosse compartilhada na sala de espetáculos por uma plateia composta tanto por crianças quanto por adultos. Embora Clara não pudesse prever as interferências da era digital nas artes cênicas, é inegável que suas obras dialogam com a cultura das mídias e se prestam a diferentes formas de apropriação. De fato, já foram transmidiadas em formatos diversos, como o disco de vinil (long-play) e o cinema, com as adaptações de *O Cavalinho Azul* (1984) e, mais recentemente, *Pluft, o Fantasminha* (2022).

A antinomia entre "teatro adulto" e "teatro infantil" parece constituir uma questão permanente. Embora essa segmentação editorial tenha contribuído amplamente para a difusão das obras de Maria Clara Machado, os volumes classificados como peças infantis têm, como público secundário, os adultos — especialmente artistas e educadores. Ainda que o foco narrativo e temático dessas obras seja a criança, sua chegada ao público infantil depende necessariamente da mediação de um adulto, seja ele professor, atriz, ator ou encenador.

A dramaturgia de Maria Clara Machado despertou o interesse pelas artes cênicas em pelo menos cinco gerações. Entre produções profissionais e amadoras, de norte a sul do país, a cada nova temporada teatral surge, quase invariavelmente, uma montagem baseada em um de seus textos. Hoje, um fato é incontornável: apesar da passagem das décadas, o teatro machadiano permanece vivo, ativo e continuamente reinventado.

CRONOLOGIA DAS PEÇAS

1953 *O Boi e o Burro no caminho de Belém*
1954 *O Rapto das Cebolinhas*
1955 *Pluft, o Fantasminha*
1956 *O Chapeuzinho Vermelho*
1957 *O Embarque de Noé*
1958 *A bruxinha que era boa*
1960 *O Cavalinho Azul*
1961 *Marroquinhas Fru-Fru*
1962 *A Gata Borralheira*
1963 *A Menina e o Vento*
1965 *A Volta do camaleão Alface*
1966 *As Interferências*
1967 *O Diamante do Grão-Mogol*
1968 *Maria Minhoca*
1969 *Camaleão na Lua*
1970 *Embrulhos* (peça destinada ao público adulto)
1971 *Tribobó City*
1972 *Um Tango Argentino*
1976 *O Patinho Feio*
1978 *Quem matou o Leão?*
1980 *João e Maria*
1981 *As Cigarras e os Formigas*
1984 *O Dragão Verde*
1985 *Aprendiz de Feiticeiro*
1987 *O Gato de Botas*
1994 *A Coruja Sofia*
Tudo Por um Fio (co-autoria com com Cacá Mourthè)
Passo a Passo (co-autoria com com Cacá Mourthè)
1996 *A Bela Adormecida*
2000 *Jonas e a Baleia* (co-autoria com com Cacá Mourthè)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**.São Paulo: Hucitec, 1988.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad.: Arlene Caetano 11º ed. Rio de janeiro: Paz e terra,: 1996.

CAMPOS, Cláudia de Arruda, **Maria Clara Machado**. São Paulo: Edusp, 2005.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização**. 4ª. ed. Trad.: Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

MACHADO, Maria Clara. **Teatro Completo. 2ª Edição — Volumes I, II, III, IV, V e VI**. Rio De Janeiro: Agir, 1969.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 4ª. Ed. São Paulo: Global, 1996.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação** — São Paulo — Cultrix, 1997.

RAMA, Angel. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O testemunho: entre a ficção e o "real"**. Campinas: Unicamp, 2003.

SILVA. Sandro L. C. da. **O Teatro de Maria Clara Machado do Tablado para as Escolas**. Cuiabá: Edufmt, 2018.

WEBSITES

www.otablado.com.br

www.infancia80.com.br/litafins/autores_maria_clara.htm

www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-barbara-heliodora

www.overmundo.com.br/overblog/augusto-boal-concorre-ao-premio-nobel-da--paz-2008

www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13119.shtml

Dione Carlos

Allan Valenza da Silveira[1]

Dione Carlos nasceu em 1977, na cidade do Rio de Janeiro. Mudou-se para São Paulo e lá cursou Jornalismo, estudou atuação e atuou como atriz em algumas peças. Formou-se em dramaturgia na SP Escola de Teatro e, ainda antes de formada, produziu sua peça de estreia, *Sete*, em 2011. Em parceria com diversas companhias (Cia Pássaros, Cia Caminho Velho, Cia do Mofo, Cia Livre de Teatro, Coletivo Legítima Defesa, Companhia de Teatro Heliópolis...), seus textos são produzidos em um processo de abertura e diálogo.

> Lá atrás, logo depois da estreia na Club Noir, estabeleci alguns critérios para aceitar parcerias. Porque acho que existe um texto para cada dramaturgo, dramaturga. Você precisa ler e se relacionar com aquilo. Não consigo traba-

1. Professor da Universidade Federal do Paraná desde 2009; atualmente leciona no curso de Produção Cultural, do qual é também coordenador. É graduado em Letras e História, com especializações em filosofia, literatura e produção editorial, e realizou o mestrado e doutorado em Estudos Literários.

> lhar com alguém que não se relacionou com o texto. (...) Geralmente tenho encontros com os grupos. Pesquiso muito, sempre acabo tendo uma relação de parceria. (Carlos *In* Diegues; Azevedo, 2019, p. 134–135)

Porém, mesmo que esta parceria se estabeleça de forma diferente em cada momento, há delineamentos constantes em suas peças. Desde seus primeiros escritos, Dione Carlos já apontava temáticas que percorrem toda a sua obra até o tempo presente. Como é de se esperar, não se tem a pretensão, aqui, de esgotar todas suas peças (que, individualmente ou em parceria, já somam várias dezenas de títulos) e nem de dar conta de toda a sua temática e poética. Não se pretende, também, entrar na questão da performance propriamente dita, o que demandaria um olhar mais voltado para as práticas e linguagens cênicas das companhias envolvidas. É por ter muito para se falar, que temos de selecionar.

A dramaturgia de Dione Carlos não retrata a realidade de forma fria, não fica restrita à sua descrição ou constatação. Apesar da concretude de suas cenas, não estamos diante de uma obra naturalista. É marcante a influência da proposta de Brecht na obra de Dione Carlos — interrupções narrativas, retomadas, canções, quebra da quarta parede, etc. Mas, além destas questões técnicas do Teatro Épico, talvez a maior influência esteja na forma de pensar a realidade presente em sua obra. As formas como as condições materiais de produção — questões de gênero, de raça, de sexualidade e econômicas — são incorporadas aos seus textos configuram o horror de um mundo profundamente desigual, com detalhes. Não basta a ela constatar e denunciar. É preciso apontar para a superação, como apontado por Brecht: "Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação" (1978, p. 7) e defendido por Dione Carlos:

> É preciso vencer a primeira impressão, confrontar estereótipos, destruí-los, reinventar a própria imagem e mostrar como recrio também a realidade, escapar dos atestados de mundo. Todo dia. Todo dia. (...) Caminhamos, com linhagens inteiras nas costas, perguntando: Por que nós? Por que não nós? (Carlos *In* Sesc, 2019, p. 98)

Esse mundo cheio de violência e horror, que engole as pessoas, contra o qual faz-se necessário posicionamento, é o centro de suas obras. Mais do que personagens fortes, a criação de contextos, sob os quais as personagens, subjugadas

por pressões ou que usam as estruturas de poder consolidadas para sustentar suas ações, tentam agir ou, muitas vezes, apenas sobreviver, marca esta dramaturgia. A presença desses seres que insistem em se manter existindo desnudam as estruturas do discurso de poder e, assim, apontam para a possibilidade de superação.

A dificuldade de superar esta ordem discursiva que sustenta a desigualdade em um país como o Brasil, marcado historicamente por estruturas de poder que desumanizam seres, é intensificada quanto mais fora do padrão social hegemônico do imaginário nacional esses seres se encontram. Aí estão as personagens de Dione Carlos, negras, mulheres, pobres, mas que se mantêm existindo e construindo um movimento contra-hegemônico. Daí a relação desta dramaturgia com as discussões sobre locais sociais da mulher e sua relevância na trajetória do Teatro Negro no Brasil.

Assim, a opção que faremos neste texto é pensar o posicionamento político da obra de Dione Carlos. Para isso, temos de entender qual o espaço político apropriado por ela que enfocaremos: entendemos esse conceito como a relação que indivíduos estabelecem entre si na construção de uma coletividade. A partir desta questão política, abrimos a temática que nos conduzirá ao longo deste ensaio e a partir da qual outras questões derivarão: o *desamparo*.

Esta temática, o desamparo, percorre praticamente todas as suas peças. Figurada a partir de uma sociedade opressora e excludente, o desamparo das personagens retratadas nas peças constitui uma dinâmica social na qual as opções são rarefeitas, quase tendendo a não existirem. Questões de gênero, raciais, financeiras, religiosas, culturais, espaciais fundamentam ações de violência que se manifestam em diversos níveis: desde o uso de aparelhos repressores institucionalizados que visam controle social de corpos e vontades, até o uso de elementos simbólicos que se fundamentam em uma tradição que não aceita questionamentos. Muitos de seus textos não têm espaço localizado (apesar da violência e opressão ecoarem o Brasil) e poderiam estar espalhados por todos os cantos do mundo.

A peça *Sete*, por exemplo, teve inspiração em um vídeo de uma mulher líbia violentada várias vezes, no contexto da Primavera Árabe (2011) quando da deposição de Kadafi. "Há um universo dentro dela sendo destruído. (...) Cerca de trinta e poucos anos desaparecendo em algumas horas." (Carlos, 2020, p. 11–12). A peça transcorre com a perda de respaldo do regime e as reações internas de uma cúpula elevada às denúncias das atrocidades. As vozes que representam o poder de comando buscam, conforme seu poder se fragiliza, formas de não terem imputados a si os crimes cometidos.

> É preciso agir com prudência. Não sabemos a extensão do fato ocorrido, suas motivações, se é que existem mesmo.
>
> Por que o chama de Sete?
>
> Eles na verdade A chamam.
>
> Uma mulher, General?! (Carlos, 2020, p. 21)

As denúncias dos horrores — no caso do texto, da imagem da mulher violentada — obrigam essas vozes a terem de explicar suas razões. Com isso, a falta de sentido desta tradição de valores desnuda as estruturas de violência: opressão, desrespeito e desumanidade, até então praticados como sendo naturais. As falas transcrevem o incômodo de terem de dar explicações, quase como se quem as praticou não conseguisse entender o absurdo de suas ações e que essas práticas nunca deveriam ter sido realizadas.

> É com pesar que declaramos que a perda de oficiais durante a Operação Pandora iniciada há cinco anos. Cinco anos. CINCO ANOS. A situação se tornou insustentável e nós decidimos sair. Não, a história dessa mulher não vem ao caso. Não vou responder a essa pergunta.
>
> Como é?! Que tipo de pergunta é essa?! Quem é esse?! Qual o teu nome?! Repórter de merda! Merda! Você é um merda! Quem é você?! A culpa não é minha se o presidente não se reelegeu!!! (Carlos, 2020, p. 30)

Na coletânea *Tempo Impuro* (2019), "fragmentos de histórias que nos deslocam no tempo, no espaço e na percepção dos sujeitos" (Araújo *In* Groza, 2019, p. 181), o texto de Dione Carlos, *Titio*, um monólogo lírico sintético, traz também a incapacidade de sustentar a razão que embasa a violência. Amor, desejo de aceitação ou sonho de felicidade são usados para sustentar o controle do outro e forçar pessoas que divergem das forças hegemônicas a viverem vidas duplas, a esconderem si mesmos, sob pena de sofrerem violências diversas.

> O pai de mãos erguidas contra o filho de batom. Ele poderia ter pedido um beijo, apenas isso, ganhar a marca dos meus lábios que diziam me ame. (...) Sai você ou saio eu. Meus pés ainda em crescimento no cimento, cada passo, um chão mais cinza. (...) Você quer ser aceito. (...) Sou um tio, amigo de mãe

> solteira. Ela coloca o aplique com cuidado. Tio, tá machucando? O cabelo? O sapato, tio; É de mulher. (...) Titio quer romance na vida, eu ouvi isso na sala de minha casa. Titio quer romance. Nunca ouvi falar disso. Titio tem vergonha de virar tia na minha frente. (...) A marca roxa no meu rosto. O que foi isso, Titio? O romance fez isso, Titio? Não quero romance. Desisti disso muito cedo. Nenhum amor vale o hematoma até você sentir necessidade de alguém. Nenhum hematoma vale nenhum amor. Duas pessoas conversam dentro de uma, Tio. (Carlos *In* Groza, 2019, p. 21–22)

No caso de *Titio*, o que vemos é que, apesar de pairar ao fundo um macro discurso de poder (em especial as questões da masculinidade e da promessa de felicidade), o texto retrata o microcosmo dessa questão. A forma como essas grandes diretrizes se manifestam na existência particular configuram as relações entre as personagens. Como aponta Roberto Machado, ao tratar da *Microfísica do poder*, de Foucault:

> Poder este que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos — o seu corpo — e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder. (...) A atenção a suas formas locais, a seus últimos lineamentos tem como correlato a investigação dos procedimentos técnicos de poder que realizam um controle detalhado, minuciosos do corpo — gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos. (Machado In Foucault, 2000, p. xii)

Seguindo a análise da microfísica do poder, é nessa situação local e periférica que se encontra a possibilidade de fissura pela não subordinação plena. Por enquanto, fiquemos com a análise contextual ampla. A sentença-síntese de toda essa questão, "O Brasil é um pai ausente" (Carlos, 2024, p. 87), é a forma que Dione Carlos traz para cena o abandono generalizado vivido pela grande massa de pessoas que habita esse país. Esta fala está em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, dramaturgia de 2024, consolidada após o espetáculo que estreou em 2022. A história de um "engano", a prisão sem motivo de Gabriel, jovem que sonhava ser desenhista e, ao sair de uma aula de desenho, é levado preso por engano. Para os padrões do desamparo, não há engano ("O Estado não gosta dele antes mesmo dele cometer um crime. Ele tem a cor da pele e a classe social adequadas para parecer culpado" (Carlos, 2024, p. 47–48)). Preto, pobre, periférico: Gabriel não tem voz contra um sistema que o sub-

mete sem perdão e que não acredita que precise dar explicações, pois sua ação está fundada na prática constituída a partir de uma tradição de exclusão e preconceitos multi-centenária.

A ausência pátria atinge tudo e ocorre nos diversos níveis. As cenas da prisão de *Cárcere* retratam o horror dos sonhos destruídos, do corpo violado, da situação de abandono por parte de quem deveria zelar, mas a violência não é exclusividade apenas a esse espaço de coerção: mais enraizada, ela está na construção social, que obriga mulheres a viver subjulgadas às vontades masculinas, pretos baixarem a cabeça, pobres aceitarem a exploração. E isso é ensinado e propagado de geração em geração.

> Todo racismo, inclusive o culturalismo racista dominante no mundo inteiro, precisa escravizar o oprimido no seu espírito, e não apenas no seu corpo. Colonizar o espírito e as ideias de alguém é o primeiro passo para controlar seu corpo e seu bolso. De nada adianta americanos e europeus proclamarem suas supostas virtudes inatas se africanos, asiáticos e latino americanos não se convencerem disso. Do mesmo modo, de nada adianta nossa elite do dinheiro construir uma concepção de país e de nação para viabilizar seus interesses venais se a classe média e a população como um todo não se convencerem disso. (SOUZA, 2017, p. 16)

Em *Cárcere*, Gabriel, ao ousar sonhar ("Queria ser bombeiro." (...) Queria ser médico." (...) Queria ser salva-vidas." (...), "Queria ser advogado" (...) "Queria ser engenheiro". (...) "Queria ser piloto de avião" (Carlos, 2024, p. 53–57)), é submetido e impedido de superar as questões racial e social — preto e pobre —, sendo recolocado no lugar que historicamente lhe foi designado.

> ANJO
>
> Pro pessoal de fora esses meninos tem tudo a mesma cara. Se tem a mesma cor de pele é tudo igual. Pessoal pensa que aqui é cheio de gente da mesma cor, né? É, a maioria sim, mas tem algo mais forte que traz geral pra cá. Aqui tá cheio de gente sem pais. (Carlos, 2024, p. 34)

E, nesse círculo vicioso de nossa história social, as engrenagens das estruturas que consomem pessoas, não apenas obriga pela imposição da força. A ação é voluntária, semelhante à cena de *Metrópolis* (LANG, 1927), na qual os trabalhadores entram

voluntariamente na boca de Moloch, dado o grau de impositividade da tradição, que internaliza o discurso e leva à ação sem reflexão.

> MARIA DOS PRAZERES
>
> Não. Como a gente tem milhares. Às vezes eu me pergunto: como foi que a gente chegou aqui? Quem trouxe a gente pra cá? Não foi o meu sobrinho, foi algo ruim, errado. Quem colocou a gente nessa Via Crucis? Quem criou isso? (Carlos, 2024, p. 46)

"111 rostos iguais perfilados em um necrotério improvisado pelo Estado brasileiro dentro do Carandiru" (Carlos, 2024, p. 85) soa como um eco, repetição constante, insistente e quase imutável de uma situação catastrófica que se repete diariamente, cujo horror e o absurdo são retratados poeticamente, por exemplo, nos primeiros versos de "Haiti" (Gil e Caetano, 1993)

> Quando você for convidado a subir no adro
> Da fundação Casa de Jorge Amado
> Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
> Dando porrada na nuca de malandros pretos
> De ladrões mulatos e outros quase brancos
> Tratados como pretos
> Só para mostrar aos outros quase pretos
> (e são quase todos pretos)
> E aos quase brancos pobres como pretos
> Como é que pretos, pobres e mulatos
> E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados

ou pela voz de Elza Soares, regravando "A carne" (2002), de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti

> A carne mais barata do mercado é a carne negra
> (Só serve o não preto)

> Que vai de graça pro presídio
> E para debaixo do plástico
> Que vai de graça pro subemprego
> E pros hospitais psiquiátricos

A parir destas questões, chegando ao final desta primeira parte da apresentação, encontramos a imagem de Luculus Brasilis, o General-Civilizador da peça *Black Brecht* (2020), cujo poder se constitui a partir da destruição dos outros, é possivelmente a síntese quase perfeita dessa questão. Erguem-se monumentos à sua glória, cantam-se seus feitos, propagam–se suas ideias. Porém, seu poder não resulta de suas ações, não surgiu agora.

> Os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. (...) Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados em cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. (...) Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Luculus Brasilis é herdeiro de uma tradição que sustenta sua existência e poder. O uso deste poder não só justifica a sua própria existência, mas impõem a toda a coletividade a internalização desse discurso hegemônico sob pena de violência física e por mecanismos de propagação ideológica. A partir de sua própria imagem definem-se o certo e o errado, o bem e o mal. Essa forma de poder se constitui pela dicotomia, incluindo e excluindo corpos, ideias, valores, crenças. Esse processo é histórico, mas, como suas raízes se perdem no tempo, acaba por adquirir uma áurea de transcendência, o que imputa naturalização a essa prática.

> Como gravar no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento?"... Esse antiquíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios suaves; (...) Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória. (...) Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sen-

> tiu a necessidade de criar em si uma memória. (...) Em determinado sentido isso inclui todo o ascetismo: algumas ideias devem se tornar indeléveis, onipresentes, inesquecíveis, "fixas", para que todo o sistema nervoso e intelectual seja hipnotizado por essas "ideias fixas". (NIETZSCHE, 1999, p. 50–51)

Homem branco, militar, religioso, intelectual, proprietário — de terras, de capital e de corpos —, Luculus Brasilis encarna o próprio Estado civilizador que em seu nome massacra e explora tudo e todos. Uma vontade de verdade impositiva — o único parâmetro válido — busca suprimir as possibilidades diversas oriundas daqueles a quem submeteu. A base do poder de Luculus Brasilis está assentada na exploração, na escravização, na fome, no abuso, por fim, na morte, mas tudo isso não são ações propriamente dele, mas representam um poder instituído que se entende civilizatório e que, para sua própria manutenção, destrói tudo ao seu redor. E esse processo de dominação ocorre com a submissão, com a consequente aceitação ou eliminação de quem está sendo subjugado. Para a existência e manutenção deste poder, ele precisa se constituir como única voz e silenciar tudo ao seu redor.

Os textos de Dione Carlos vão além da denúncia. Ela aponta para a superação com a inserção da perspectiva da possibilidade de mudança em resposta a essa eternização dos valores. No caso de *Black Brecht* a morte de Luculus Brasilis e a consequente passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos não se insere no jogo da dualidade.

Vida e morte não são opostos e, desta forma, Dione Carlos não aponta para uma inversão dos papeis. A sua proposta é mais densa que isso. A multiplicidade — de gênero, cultural, racial, religiosa, linguística, histórica —, está em cena, buscando mais do que o subjugar dos poderosos. A lógica da relação precisa ser modificada. E nessa nova lógica não cabem os argumentos oriundos desta forma atual de poder. Luculus Brasilis praticamente não consegue dialogar, seus argumentos só tem validade para ele mesmo e não é capaz de compreender ou abrir-se para os outros.

A abertura para o outro, a empatia, o falar de vozes silenciadas, tudo isso está em questão. Há a necessidade de se gestar uma relação mais harmônica na qual seja possível quem não esteja enquadrado no padrão estabelecido pelo discurso dominante como bom possa se lembrar de suas origens, de sua ancestralidade. Não por um gesto de boa vontade complacente de um ser que se entende superior e que dá a permissão, mas por respeito ao outro e a si mesmo. "Quando um rio esquece onde

nasce, seca e morre" (2021) para aproveitar o título da obra dedicada aos 10 anos do *Clã do Jabuti*, para a qual Dione Carlos escreveu a apresentação.

Em *Cárcere*, o diálogo entre Maria dos Prazeres e sua afilhada, Mocinha, aponta para uma lógica que foge das estruturas de dominação e indica um caminho para a superação. O despertar da paixão e do desejo na menina faz com que a madrinha busque encontrar o caminho da transmissão da experiência. Mocinha está se interessando por um rapazinho da vila e Maria dos Prazeres a aconselha a partir de sua experiência de vida.

> MARIA DAS DORES
>
> Homem só serve se for pra andar junto, Mocinha. Se for pra atrasar, melhor ficar sozinha.
>
> MARIA DOS PRAZERES
>
> Eu que te pegue conversando com aquele embuste de novo pra você ver se eu não fecho a rua. Podem chamar o camburão pra mim. Você não faz ideia do que é a vida de mulher de porta de cadeia. Já esqueceu o que eu passei com o meu ex?
>
> MOCINHA
>
> Ai, Madrinha. Eu só tava conversando com ele. Ele comprou uma moto e veio me mostrar.
>
> MARIA DOS PRAZERES
>
> Primeiro ele mostra a moto, depois você sobe na moto, depois ele te proíbe de olhar para qualquer outra moto, depois ele passa com a moto em cima de você. É isso que você quer? (Carlos, 2024, p. 43)

A busca pela ancestralidade, saber de onde se veio e aprender acumulativamente em contraponto à tradição que perpetua o poder e o *status quo* social, é uma constante nos textos de Dione Carlos. O combate a esse poder estabelecido não é apenas uma luta de classes. Ele permeia as classes, as relações pessoais, a cor da pele, a orientação sexual. Enfim, ele não é apenas uma imposição "de cima para baixo". E para esse ponto, a questão do feminino entra com muita força na capacidade de romper com os paradigmas sociais. Vemos isso, por exemplo, em *Matriarquia*, mon-

tada e transmitida em 2021, durante a pandemia de Covid-19: a construção de uma personagem, uma mulher que vai tomando consciência de sua condição.

> Ela parece minha mãe. Outro deserto. Passo o dedo no borrão, não consigo me ver refletida. O meu rosto é o rosto dela, da mulher que me deu a luz, da mulher que me ensinou a enxergar na solidão, como uma vela sendo passada de geração em geração. Estou cada dia mais lúcida. Tenho medo, mas não estou só. (Carlos, 2021, 11'19"–12'06")

De forma semelhante, em *Ialodês*, cuja própria palavra aponta para um redesenho cultural do papel da mulher em uma sociedade patriarcal, há a tomada feminina das rédeas de sua própria jornada, de seus próprios tempos.

> AYOBAMI
> (...)
> Lua nova-anciã
> Lua crescente-jovem
> Lua cheia-mãe
> Lua minguante-feiticeira
> E alguma outra fase desconhecida
> Talvez nós estejamos sob esta outra fase da lua
> Recebendo algum tipo de influência nova
> Exercendo algum tipo de influência diferente nas pessoas
> Lua-serpente
> Lua-liberdade
> Todo mês, uma lua
> Escorrendo, sendo descartada
> Não a minha
> A minha lua, eu planto
> Consagro a minha lua
> Todo mês
> Com palavras de poder
> Consigo o que eu quero
> Tenho o que eu desejo
> Sou encontrada pelo que me deseja

Prospero na minha negritude
Prospero no meu cabelo, nos meus dentes, nos meus olhos
Lua-negra- rubra- vermelha-escura
Todo mês, uma lua escorrendo pelas pernas
Eu não descarto
Planto e prospero
Na minha casa tem um jardim de luas enterradas
Meu útero nutriz ainda vazio
Todo mês, uma lua (Carlos, 2018, p.71)

Assim, se apenas olharmos a partir da dicotomia de certo e errado ou de bem e mal, não abriremos as portas da obra de Dione Carlos. "O que leva alguém a criar dramaturgia? Nesse caso, a pessoa está respondendo não só aos estímulos de uma sala de ensaio, mas à vida" (Carlos *In* Diegues; Azevedo, 2019, p. 118).

Em sua obra não encontramos um locus que busque criar um universo separado de existência para quem sofre os pesos de uma sociedade profundamente desigual. O resultado proposto não é um jogo de oposições. A dualidade aparente em diversas de suas obras efetivamente se esvai na multiplicidade. ("Neste manifesto, reafirmo/ O meu prazer como um contragolpe/ Cabem todas e todos aqui (Carlos, 2018, p. 68)). Há um jogo constante entre poder e resistência, mas não na busca de inversão. A demanda é por abertura, por multiplicidade, por reconhecimento de origens — trajetórias — diversas, mas que possam conviver em harmonia. "Vamos assumir essa bronca juntas, juntos" (Carlos, 2024, p. 89).

A percepção de que a história presente está ligada a todo o desenrolar da existência que insiste em permanecer sorrateira em um mundo cujo discurso de poder dominante é o do Estado — masculino, bélico, pio e civilizador — e o do dinheiro.

A dramaturgia de Dione Carlos, retomando o começo deste ensaio, mais do que denunciar o mundo, aponta para a possibilidade de mudança, para a necessidade de se repensar, coletivamente, nosso próprio estar no mundo.

Assim, apesar do imaginário patriarcal que sustenta o poder instituído no país, o que encontramos nos textos dramáticos de Dione Carlos é a presença do feminino (mulheres, mães, filhas, avós), da negritude, da sexualidade, do prazer enquanto forças de resistência e agregadoras. A ancestralidade marca a linhagem que, apesar de ser subjugada pelo poder, resiste e propõe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas 1 — Magia e técnica, arte e política**. São Paylo Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARLOS, Dione. **Black Brecht — e se Brecht fosse negro?** São Paulo: GLAC, 2020.

CARLOS, Dione. **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos**. Belo Horizonte, Javali, 2024.

CARLOS, Dione. **Dramaturgias do front**. São Paulo: Primata, 2017.

CARLOS, Dione. **Ialodês**. In FUNARTE. **Dramaturgia Negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

CARLOS, Dione. **Matriarquia**. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gbBKUdBmhTg&t=59s, acessado em 14/12/2025.

CLÃ DO JABUTI. **Quando um rio esquece onde nasce, seca e morre**. São Paulo: Clã do Jabuti, 2021.

DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; ABREUL, Kil (orgs.). **Maratona de dramaturgia**. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Tropicália 2**. São Paulo: BMG Ariola, 1993.

GROZA, Marcus (org.). **Tempo impuro — dramaturgia contemporânea**. São Paulo: Primata, 2019.

LIMA, Ernani Tavares. **Teatro Negro, existência por resistência: problemas de um teatro brasileiro**. In: *Repertório*, Salvador, nº 17, p.82–88, 2011.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões**. In *Estudos Avançados*, São Paulo, v.18, n. 50, jan./abr. 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral — uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SESC. **Dramaturgias 1**. São Paulo: SESC São Paulo, 2019.

SILVEIRA, Allan Valenza da. **Luculus Brasilis e a catástrofe silenciada de um processo civilizatório**. In *Revista O Mosaico*, vol.19 no.2, Número 27, jul–dez–2024, Curitiba.

SOARES, Elza. **Do cóccix ate o pescoço**. Maianga Discos, 2002.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

Renata Pallottini quase por ela mesma

Maria Cristina Castilho Costa[1]

Conheci Renata Pallottini quando entrei para a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como professora, em 1996. Ela pertencia ao Departamento de Artes Cênicas, mas atuava em nosso departamento, de Comunicações e Artes, no então chamado Centro de Pesquisa de Telenovelas. Com sua experiência em televisão como roteirista e diretora, auxiliava os pesquisadores a entenderem o que significava o que então se chamava, com certo preconceito, de comunicação de massa. Tendo vindo de Havana (Cuba), onde ensinara dramaturgia, e tendo como companheira Fidelina, outra pesquisadora de narrativas e audiovisual, sua participação era sempre muito necessária e bem-vinda. Renata era alta, falante, movimentada, dando sempre a impressão de estar de passagem. Risonha e expansiva, tinha voz

1. Socióloga de formação, fez mestrado e doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, tornou-se docente da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde obteve sua Livre-Docência e foi aprovada como Professora Titular de Comunicação e Cultura. É autora de diversos livros como — *Censura em Cena*, publicado pela EDUSP. Hoje é também psicanalista e atende em clínica particular.

possante. Em qualquer lugar que chegasse era sempre notada. Acompanhava nossas reuniões e análises com alegria e certa ironia que jamais a deixava.

Nosso primeiro encontro foi em Atibaia onde ela tinha uma casa perto do lago, uma vivenda entre árvores e pássaros muito acolhedora, com uma piscina que ela adorava e muitos cachorros que também amava e colecionara pela vida. Era um dia de sol e eu me apresentei a ela que me tratou como se já me conhecesse há longo tempo.

Nessa casa, o sótão era seu escritório, sua biblioteca, seu local de descanso e trabalho. Sobre ele ela escreveu:

Ainda a casa e o jardim

E o sótão, que habitou outrora
um vago rumor de arcas avoengas;
e a varanda de sombras e de plantas

fresco verde aparente prolongado
anões pelo jardim,
crespas avencas...
(trecho do poema)

Nesse dia, falei de minha pesquisa sobre telenovela que depois se tornaria conteúdo de minha livre-docência: estudar a novela *O Rei do Gado* e tentar descobrir como funcionava o gancho da telenovela — essa arte de cortar a narrativa no momento de maior tensão e emoção. Era uma novela da Rede Globo, de horário nobre, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho e que estava no ar. Ela gostou da proposta e falou bastante sobre televisão. Ficamos amigas desde então, ou será que já éramos amigas e não sabíamos?

Nossa convivência no Centro de Pesquisa em Telenovela foi muito agradável e frutífera — demos cursos sobre dramaturgia televisiva; fizemos simpósios; fomos conhecer o Centro de Produções da Globo, o Projac, inaugurado na época; fizemos reuniões na casa de Renata em Atibaia, passamos dias discutindo e conversando sobre telenovela, uma importante manifestação artística em audiovisual. Renata era

participante, ativa, uma pesquisadora sem qualquer preconceito em relação àquilo que o povo amava e desejava assistir. Sem melindres intelectuais ou estéticos, mostrava que era possível fazer arte em qualquer linguagem.

Mas Renata falava também de si — da morte do pai, da mãe tão próxima, do padrasto que ajudou a cria-la, da herança italiana, da ausência de irmãos. Essa saudade de seu passado e de sua ancestralidade ela mostrou na poesia:

Tapete

Muito pessoal,
soalho e planta
e piso e pé.

Um desenho banal;
Sala de janta
E de café.

Nódoas, vestígios;
todo marcado
no seu prestígio.

Raso e pisado.
Novo não é.
Nem velho, o amigo.

Antes, antigo

Renata tinha uma já longa história. Comecemos pelos cursos de Direito da Universidade de São Paulo e de Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, quando começa a escrever seus primeiros poemas que são publicados na revista da São Francisco. Naquele tempo ela já se faz tradutora, adaptadora e dramaturga. Diz ela assim do Largo de São Franciso:

No Largo de São Francisco

O beijo da liberdade
no largo de São Francisco
os cafés da madrugada
no Largo de São Francisco.

Entre uma aula e outra
as colunas e seu peso
o pórtico e sua mágica
e os velhos nomes escritos.

No Largo de São Francisco
a abertura, a aventura,
a loucura inicial...
(trecho de poema)

Depois, sempre em movimento, Renata escreve, publica, encena, recebe prêmios, entra para a Escola de Arte Dramática da USP, a EAD, onde se torna professora e, depois diretora. Finalmente em 1968, torna-se docente da USP. Nos anos sessenta começa também a viajar — passa tempos na Espanha, conhece autores e professores, desenvolve sua dramaturgia. Ela escreveu:

Poética

Descer até o fundo
e quando o sentimento esteja mais maduro

Provocá-lo e feri-lo
para que a voz aflore

mas sem meias medidas
sem cautela e sem pena;
assim, o Poema.

Houve um tempo em que eu e Renata nos aproximamos muito, quando comecei a dar aulas no Departamento de Artes Cênicas, de Sociologia do Teatro. Comecei uma pesquisa com a farta documentação recolhida pelo professor Clovis Garcia, também crítico e amante do teatro. Pedi a Renata, então chefe do Departamento, uma sala para acomodar os pesquisadores. Renata cedeu a própria sala da chefia. Para isso tirou de lá seus livros, sua rede e um chapéu de cangaceiro. Essa era a Renata — livre, leve e solta — e generosa. Ela continuava a viajar, a criar, a fazer amizades da vida toda, a encenar, a estrear, a escrever e poetar. Viajou pela América Latina, especialmente Cuba, lutava pela liberdade e contra a ditadura militar que calava artistas e intelectuais e qualquer crítica.

Na vida pessoal Renata era alegre e divertida, gostava de cantar, de beber vinho e prosear. Ficamos cada vez mais próximas. Frequentava seu apartamento na Praça Amadeu Amaral, em São Paulo, onde recebia amigos e amigas de diversos cantos. Havia tocadores de viola, poetas e escritores que, quando havia oportunidade, mostravam suas artes.

Nessa época, a partir do ano 2000, fiquei responsável pelos processos de censura prévia ao teatro em São Paulo, de 1930 a 1970, que o professor da USP e diretor e autor Miroel Silveira havia salvado do desaparecimento, quando acabou a ditadura e a censura foi considerada crime pela Constituição de 1988. Por vinte anos estudamos a censura analisando os cortes e vetos dos censores aos originais das peças. Criamos um grande grupo de pesquisa e Renata era uma das participantes mais ativas — conhecia autores e peças como ninguém e, como ninguém, percebia que a censura era uma arma de poder que emudecia a arte e perseguia os artistas. Fizemos inúmeros seminários, além da leitura dramática das peças vetadas, como *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos. Esse projeto realizamos, por três anos, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP.

Com a virada da vida no século XXI, com a possibilidade de casamentos homoafetivos, Renata Pallottini se casou com Iara Monachesi, tendo sido eu sua madrinha juntamente com Chico Moura Campos, poeta e amigo de longa data. O apartamento da praça Amadeu Amaral ficou ainda mais festivo com a nova família.

Renata era essencialmente e internamente livre. Durante a Ditadura Militar fez parte de um grupo de poetas que ia para as praças para cantar a liberdade. Depois, por anos, esteve conosco contra a censura, levando aos palcos peças vetadas que nunca haviam sequer estreado. Ela escreveu:

Liberdade

Um pássaro voou no vidro do meu carro
não sei se dentro ou fora
mas isso não importa.

Só me importa o seu vôo
a garganta do pássaro, sua voz a despeito de tudo
a cabeça, de frágil construção, fendendo o espaço.

Me importa o seu anseio
palpitação indefinível que ele mesmo não sabe
e pela qual morreria.

Renata Pallottini escreveu poesia, peças de teatro, ensaios e romances, participou de inúmeras produções televisivas como *Vila Sésamo*, deu aulas, estreou peças. Ganhou inúmeros prêmios. Recebeu dois reconhecimentos indeléveis — tornou-se Professora Emérita da USP, em 2012, e membro da Academia Paulista de Letras de São Paulo, em 2013, títulos que lhe foram muito importantes. Deixou uma obra madura e diversa, muito adequada para o nosso século. Essa obra precisa ser visitada e conhecida e eu espero que este breve ensaio possa estimulá-los a buscá-la.

Quando fui convidada a escrever sobre Renata Pallottini, resolvi dar meu testemunho pessoal de quem conviveu e aprendeu muito com ela, não só nas salas da Universidade, mas também na vida cotidiana e social. Quis também extrair de seu livro de *Obra Poética*, publicado pela Hucitec, suas próprias palavras a respeito de sua vida e de seu fazer poético. Deixei de lado os títulos e prêmios que vocês acharão em um minuto pesquisando o Google. Quis ser mais espontânea e livre como ela própria era. E para encerrar este depoimento vou, mais uma vez, trazer as palavras dela:

Os tesouros

Cansei de ser razoável
os elevadores me encarceram,

as cadeiras me aprisionam
as janelas me atraem.

Com um minuto de loucura, fazem-se coisas maravilhosas,
a vida nasceu para os tesouros da descoberta.

Como podem ser contidos meus impulsos
nos limites difusos do dia? Nasci
(Isto é fatal para os indecisos)

Cada noite é um préstito provisório.
dessas longas caminhadas ressurjo pela manhã.
O orvalho da manhã recende a vida nova.

Senhor, há tanto tempo sob a terra!

Desconstruindo armários discursivos: apagamento e legibilidade em *As Moças*, de Isabel Câmara

Camile Cecília dos Anjos[1]

A história do teatro brasileiro, tal como nos foi legada, é atravessada por silenciamentos. Entre eles, destaca-se a invisibilização de dramaturgias escritas por mulheres — e, de modo ainda mais contundente, daquelas que abordam sexualidades dissidentes. Nesse contexto, *As Moças* (1967), de Isabel Câmara, emerge como um marco que tensiona não apenas o cânone teatral, mas também os regimes de leitura que historicamente definiram sua legibilidade. Este ensaio dialoga com uma pesquisa mais ampla sobre representações lésbicas no teatro brasileiro, desenvolvida no âmbito do doutorado em Artes Cênicas (ANJOS, 2024).

---

1. Doutora em Artes Cênicas e pesquisadora das relações de gênero e sexualidade nas artes e na educação. Desenvolve estudos sobre feminismos, lesbianidades, autoria feminina e representações de mulheres, com especial interesse nos processos de apagamento e visibilidade de sujeitos dissidentes. Atualmente, atua como Técnica em Assuntos Educacionais no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS – Corumbá).

Escrita em um período de crescente repressão no Brasil, intensificada após o AI-5 em 1968, a peça apresenta a relação entre duas mulheres, Tereza e Ana, que dividem um apartamento e constroem, entre conflitos e afetos, uma convivência marcada por desejo, violência simbólica e interdependência. Trata-se, possivelmente, de uma das primeiras dramaturgias brasileiras a explicitar um beijo entre duas mulheres — gesto que, embora inscrito na rubrica, foi reiteradamente apagado, suavizado ou patologizado por leituras críticas e encenações da época.

Mais do que recuperar a existência de *As Moças*, interessa compreender como essa obra foi lida — e, sobretudo, como certos elementos foram sistematicamente deslocados, silenciados ou rearticulados ao longo de sua recepção.

UMA DRAMATURGIA EM TENSÃO

A peça se estrutura como um ato único, centrado na convivência entre Tereza, uma jornalista de trinta anos, e Ana, uma jovem atriz de vinte e dois. O espaço doméstico, aparentemente banal, é atravessado por uma atmosfera de tensão constante, descrita pela própria autora como um "suspense", ainda que sem ação externa evidente.

Essa tensão não se organiza a partir de acontecimentos, mas de uma ameaça difusa que atravessa a cena: a heteronormatividade como regime de inteligibilidade (RICH, 2019), que paira sobre as personagens e delimita os contornos do que pode ou não ser vivido, nomeado e reconhecido. Nesse sentido, o ambiente íntimo não se configura como espaço de proteção, mas como território de conflito, onde afeto e violência simbólica se entrelaçam.

Se, por um lado, a relação entre elas se constrói a partir de ambiguidades afetivas e emocionais, por outro, a sexualidade dissidente é afirmada sem hesitação, explicitando-se em falas diretas, no flerte constante e, por fim, no beijo final. Não se trata, portanto, de sugestão ou subtexto: a lesbianidade está inscrita na materialidade da linguagem dramática.

Ainda assim, essa evidência não foi suficiente para garantir sua legibilidade crítica.

ISABEL CÂMARA: PRESENÇA E APAGAMENTO

Nascida em 1940, Isabel Câmara teve uma trajetória múltipla no teatro brasileiro, atuando como atriz, tradutora e dramaturga. Apesar de ter escrito outras peças, foi

com *As Moças* que alcançou maior reconhecimento, recebendo, inclusive, o Prêmio Molière em 1970.

No entanto, sua produção permanece parcialmente documentada, marcada por lacunas, projetos não realizados e registros dispersos. Há indícios, por exemplo, de obras inacabadas e de propostas que não chegaram a se concretizar, como a sugestiva *Viva Sapatas*, cujo título parece operar como um trocadilho com o filme *Viva Zapata!*, articulando humor, contracultura e um gesto político de afirmação das dissidências sexuais. Mesmo nesses rastros, é possível perceber uma autora que tensiona normas e experimenta formas de inscrição de subjetividades dissidentes.

A escassez de informações sobre sua vida pessoal, somada à recepção crítica de sua obra, contribui para um apagamento que não é apenas biográfico, mas também epistemológico: Isabel Câmara existe, mas sua inscrição na história do teatro — e a própria leitura de sua dramaturgia — permanece fragmentária, atravessada pela recorrente invisibilização da dimensão lésbica que a constitui.

CRÍTICA TEATRAL E INVISIBILIZAÇÃO

Se a dramaturgia explicita a existência lésbica, sua recepção crítica aponta em outra direção. Os textos publicados à época da estreia de *As Moças*, especialmente por Yan Michalski e Sábato Magaldi, não apenas interpretam a obra, mas participam ativamente da construção de sua legibilidade histórica — e, nesse processo, contribuem para o apagamento de uma de suas dimensões centrais (MICHALSKI, 1969; MAGALDI, 1998).

Em muitas dessas leituras, a relação entre Tereza e Ana é deslocada para o campo da ambiguidade psicológica, da carência afetiva ou da instabilidade emocional. A nomeação da lesbianidade, quando não totalmente ausente, surge diluída, tratada como sugestão ou possibilidade interpretativa, e não como elemento constitutivo da dramaturgia.

Esse movimento não é neutro. Ao recusar ou minimizar a dimensão lésbica da peça, a crítica reinscreve a obra nos limites de uma sensibilidade heteronormativa, operando uma espécie de "tradução" que torna aceitável aquilo que, em sua forma original, tensiona normas e expectativas.

Além disso, observa-se a recorrente associação entre dissidência sexual e desvio, sofrimento ou inadequação, o que contribui para uma leitura patologizante

das personagens. Nesse enquadramento, o conflito dramático deixa de ser lido em sua dimensão política e passa a ser interpretado como expressão de uma interioridade problemática.

Assim, mais do que ignorar a lesbianidade, essas leituras a reorganizam, deslocando-a para registros que a tornam menos visível, menos nomeável e, consequentemente, menos reconhecível como experiência legítima.

ENTRE O SILÊNCIO E A REINSCRIÇÃO

Essas leituras não podem ser compreendidas apenas como falhas individuais, mas como parte de um regime mais amplo de produção de sentido, historicamente marcado por perspectivas masculinas, brancas e cisheteronormativas. Trata-se de um campo crítico que, ao definir critérios de valor e inteligibilidade, também delimita aquilo que pode ser visto, dito e reconhecido, a partir de perspectivas historicamente situadas, marcadas por lógicas cisheteronormativas e coloniais (CURIEL, 2020).

Revisitar essas críticas, portanto, não é um exercício de julgamento, mas de deslocamento. Ao evidenciar seus limites, torna-se possível abrir espaço para outras formas de leitura, capazes de reconhecer e afirmar a presença de experiências dissidentes na cena teatral brasileira.

Nesse processo, a noção de apagamento ganha centralidade não apenas como ausência, mas como operação ativa: aquilo que é silenciado não desaparece, mas é continuamente reconfigurado, deslocado e reinscrito em outros termos.

POR UMA HISTÓRIA TEATRAL MAIS PLURAL

A presença de *As Moças* em acervos teatrais evidencia que o problema não se restringe à preservação, mas à legibilidade. Ainda que disponível, a obra de Isabel Câmara permanece atravessada por apagamentos que operam no nível da leitura, da crítica e da própria historiografia teatral.

Se a crítica teatral contribuiu para esse processo, a pesquisa contemporânea pode atuar em outra direção: não apenas recuperando, mas reinscrevendo. Trata-se de deslocar os regimes de leitura que historicamente delimitaram o que pode ser visto, dito e reconhecido, abrindo espaço para outras formas de inteligibilidade.

Nesse gesto, não se trata apenas de afirmar a existência de uma autora ou de uma obra, mas de tornar legível aquilo que, por tanto tempo, foi sistematicamente silenciado — e, assim, tensionar as próprias condições de produção da história do teatro.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Camile Cecília dos. *Desconstruindo armários discursivos: crítica e visibilidade lésbica em As Moças, de Isabel Câmara*. Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1–27, abr. 2024.

ANJOS, Camile dos. *Cadê as sapas?: invisibilidade e representações lésbicas no teatro brasileiro*. 2024. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2024.

CÂMARA, Isabel. *As Moças*. Rio de Janeiro: Grua Livros, 2019.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 121–138.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MICHALSKI, Yan. *As Moças*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 out. 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=142156. Acesso em: 20 nov. 2023.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

Depoimentos

Uma viagem ao banco de peças

Nino Ottoni[1]

O autor Joaquim Assis,[2] em seus cursos de roteiro, costuma explicar sua forma de enxergar a escrita através de uma metáfora que relaciona o ato de escrever com o turismo. Segundo ele, há dois tipos de turistas: aqueles que planejam cada minuto da viagem, andam com um mapa e estão sempre indo em frente para seguir o planejado; e aqueles que até se planejam, mas não deixam de observar o caminho e, por isso, podem mudar o percurso a qualquer momento. O primeiro, se tiver que ir do ponto A ao ponto B, vai seguir o caminho mais curto, sem tirar o olho do mapa.

---

1. Nino Ottoni é escritor, roteirista e montador. Seu maior hobbie, aparentemente, é cursar faculdades: fez Cinema na UFF, Produção Fonográfica na Estácio de Sá e se formou bacharel em Letras na Unirio. Teve diversos projetos premiados ou selecionados em laboratórios, como o videoclipe *Forasteira*, o longa-metragem *Animais na Pista!* e a série *Deixa Falar.*

2. Joaquim Assis é roteirista, diretor e músico, com 60 anos de carreira. Realizou os documentários premiados *O xente, pois não!* e *Som e forma.* Venceu o Kikito de roteiro por *For All — O trampolim da vitória.* Colaborou com Dias Gomes em *Roque Santeiro* e escreveu diversas novelas e seriados televisivos.

Ao chegar em B, vai tirar suas fotos, postar no Instagram e continuar sua viagem. O segundo não. Ele sai do ponto A observando o entorno. Pode ser que encontre um charmoso restaurante, ou passe por alguma praça bucólica; ou ainda não encontre nada e chegue ao ponto B atrasado. Mas, ao observar o trajeto da viagem, com certeza aproveitou mais. Escrever, para Joaquim Assis, é mais vantajoso se encararmos a tarefa como o segundo viajante: podemos ter toda a trama na nossa cabeça, mas é importante se deixar encantar no caminho, inventar algo novo e se permitir se perder para, quem sabe, descobrir uma solução inesperada.

Em minha experiência pesquisando no banco de peças da Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio, não pude deixar de lembrar dessa importante metáfora e entender que ela também vale para a pesquisa em arquivo. Por mais que planejemos, o banco de peças pode nos trazer surpresas interessantes. E isso pode incluir um início fracassado.

Minha pesquisa começou focando em procurar, no banco de programas de teatro, quaisquer vestígios das montagens que meus pais fizeram no curso de teatro da Unirio nos anos 1980. Foi lá que os dois se conheceram, o que torna a presença da Unirio na minha vida anterior ao meu próprio nascimento. A ideia era fazer uma pesquisa afetiva, abordando a proximidade entre pesquisador e objeto, resultando em um texto ensaístico que falasse, concomitantemente, dos programas de teatro e de mim. Apesar da óbvia egotrip, o projeto foi aprovado pela minha orientadora, a professora Aline Leal. Rapidamente, então, mergulhei nos arquivos.

E nada. Não havia nenhum registro da passagem dos meus pais pela Unirio. Não consegui encontrar um único programa de qualquer peça que eles tenham feito. O caminho que eu havia escolhido era o de uma rua sem saída: meu mapa claramente havia me deixado na mão. Se eu disser que não me desesperei, estarei mentindo. Febrilmente, mergulhei mais a fundo nos arquivos buscando qualquer nome que pudesse me trazer algum tema interessante. E, aí sim, me deparei com Arthur Azevedo. O dramaturgo da virada do século XIX para o XX, de certa forma, atravessava o caminho da pesquisa original. Afinal, para a prova de direção teatral, minha mãe havia montado os sainetes[3] do Teatro a vapor. Agora sim, apesar de perdido, eu teria um norte.

---

3. Sainetes são peças cômicas curtas de um ato. Arthur Azevedo, porém, publica seus sainetes na revista *O Século*, com um formato que remete mais a esquetes curtos.

O PERCURSO

Iniciei, então, minha incursão no banco de programas de teatro, mapeando todos em que havia o nome de Arthur Azevedo. Não me decepcionei dessa vez: a impressão que fica é que cada programa encontrado é uma encruzilhada em si próprio, que pode apontar diversos caminhos para diversas pesquisas. Há raridades, há peças antigas, montagens mais atuais... Uma infinidade de recortes possíveis. Por mais que, obviamente, eu não tenha seguido por todos os caminhos que me chamaram a atenção, considerei interessante trazer um pouco do que observei nessa trajetória.



Fig. 1: Capa do programa da primeira temporada de *O Mambembe*, do grupo Teatro dos 7, em 1959. 23,1x16,2cm.

Esse é o programa da primeira montagem do grupo Teatro dos 7, companhia histórica composta por Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Alfredo S. Almeida e Luciana Petruccelli. Simbolicamente, o grupo estreou com uma peça de Arthur Azevedo justamente no Teatro Municipal, local pelo qual o autor batalhou incansavelmente em vida (Magalhães Junior, 1955). Uma preciosidade presente no banco de programas de teatro. Os programas em si, aliás, vão muito além da ficha técnica. Eram verdadeiros libretos, com conteúdos diversos.

Para quem está acostumado a rastejar atrás de patrocínios hoje em dia, chega a emocionar a quantidade de propagandas, como visto nesse programa da segunda temporada do *Mambembe* do Teatro dos 7.

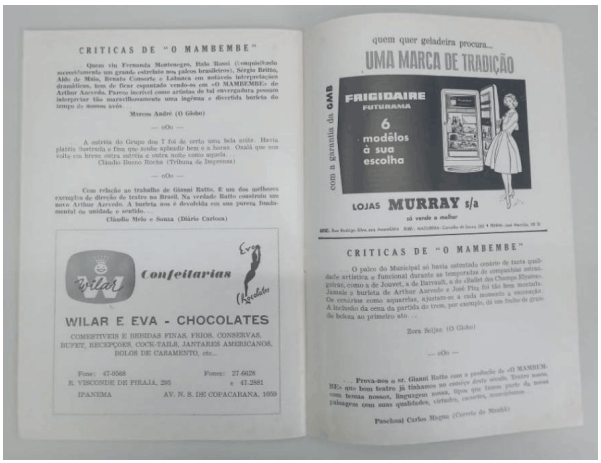


Fig. 2: Interior do programa da segunda temporada de *O Mambembe*, do Teatro dos 7, no Teatro Copacabana. 23X16cm.

Há também casos em que o próprio programa nos parece sugerir um caminho errado. Durante a pesquisa, encontrei o programa de uma montagem portuguesa de *Papá, precisa-se*, atribuída a A. Azevedo, com direção de Santos Carvalho. No entanto, não encontrei nenhum texto de Arthur Azevedo com esse nome. No site do Arquivo Nacional Torre do Pombo, órgão ligado ao Ministério da Cultura português, encontrei o processo em que a peça foi enviada para a censura da época. No documento, a autoria é do próprio Santos Carvalho. Pode se tratar de uma adaptação de algum outro texto de Arthur Azevedo, mas é difícil saber sem encontrar o texto original. De qualquer forma, é uma possibilidade de pesquisa.

Um outro programa que me chamou a atenção foi a montagem de *A Almanjarra* pelo Teatro Rural do Estudante, grupo que promovia a participação da população rural na cultura. No programa, o diretor Mário de Almeida explica a escolha por montar Arthur Azevedo, destacando que o autor critica "os hábitos e as ideias de uma burguesia retrógrada" e que "todos os seus personagens são profundamente humanos e não ultrapassam nunca as dimensões do cotidiano" (fig. 3). Com isso, era necessária uma nova etapa da minha incursão: ir para o banco de peças propriamente dito.

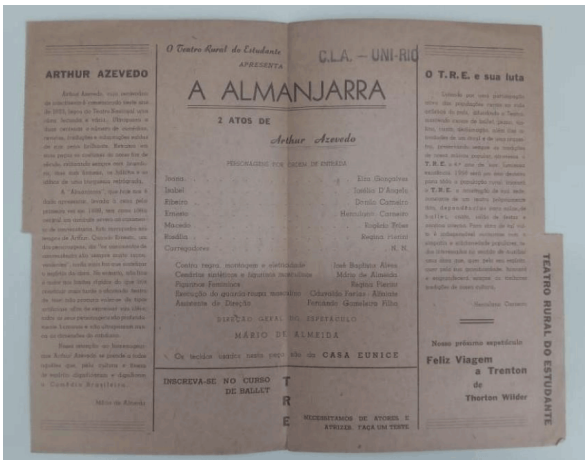


Fig. 3: Interior do programa de *A Almanjarra*, em montagem do Teatro Rural do Estudante, em 1955. 22,3x14,5cm.

AS RELÍQUIAS

O banco de peças da Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio nos brinda com verdadeiras relíquias. Além de um bom acervo, tanto em textos físicos quanto em PDF, sempre em atualização — que esta iniciativa, *As dramaturgas no banco de peças*, busca aprimorar, corrigindo as lacunas em relação à autoria feminina —; é possível encontrar preciosidades. E, logo de cara, ao pesquisar *A Almanjarra*, encontrei uma delas.

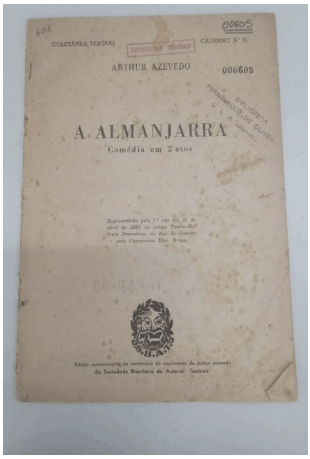


Fig. 4: Capa da peça *A Almanjarra*, publicada em 1955. 27x18cm.

Essa edição faz parte dos *Cadernos da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), publicada em comemoração ao centenário do autor, em 1955. Para além da raridade do exemplar em si, a edição conta ainda com o entreato *Entre o vermute e a sopa*, que anteriormente era atribuída ao irmão de Arthur, Aluísio Azevedo. Apenas quando o biógrafo do autor de *A Almanjarra*, Magalhães Junior, encontrou o manuscrito esquecido na Biblioteca Nacional, a caligrafia finalmente foi reconhecida e o texto atribuído ao verdadeiro autor — não que seja uma grande adição à obra de Arthur Azevedo, com uma trama absolutamente esquecível. No entanto, esta é a primeira vez que o texto é publicado com a autoria correta.

Uma outra edição interessante do *Caderno da SBAT*, também em homenagem ao centenário do autor, é a de *Retrato a óleo*. Nesse caso, mais que o texto em si, o que chama a atenção é a publicação de um artigo do autor, que originalmente saiu em *O Paíz*, se defendendo das críticas à peça. Arthur Azevedo tinha uma relação por vezes conturbada com a crítica, o que pode ser exemplificado em outro artigo para *O Paíz*, de 16 de maio de 1904:

> (...) todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredando pela bombochata, não me faltaram elogios, festas, aplausos e proventos. Revelem-me citar esta última fórmula de glória, mas — que diabo! — ela é essencial a um pai de família que vive da sua pena! (Azevedo *apud* Magalhães Junior, 1955, p. 150)

Curiosamente, o foco de sua defesa de *Retrato a óleo* é justamente o terceiro ato, em que há pouco ou nenhum elemento cômico. Há de se imaginar, então, o quanto a crítica não acabou com o espetáculo.

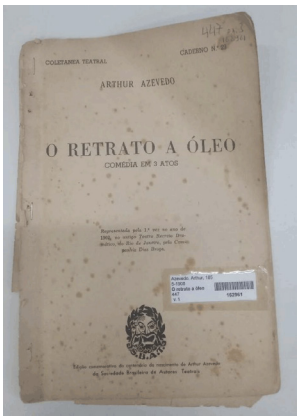


Fig. 5: Capa da peça *Retrato a óleo*. 27X18cm.

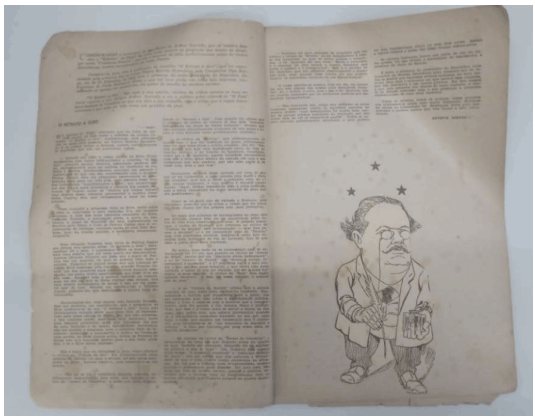


Fig. 6: Artigo de Arthur Azevedo originalmente publicado no jornal *O Paíz*, se defendendo das críticas à peça.

Essa incursão no banco de peças mudou mais uma vez os rumos da pesquisa. Agora, além dos programas de teatro, importava muito me embrenhar pela obra de Arthur Azevedo para aí sim pensar no recorte que faria em meu ensaio. Impossível não citar como a estrutura da própria Biblioteca é importante nesse sentido. A pesquisa vai além do arquivo e precisa de uma base crítica/teórica para se apoiar, algo que foi fornecido pela Biblioteca, com o empréstimo de livros como *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de Arthur Azevedo*, de Fernando Antonio Mencarelli, e *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, de Flora Süssekind. Nem é preciso dizer que, com tanto material disponível, a pesquisa ia ganhando um corpo considerável. Não à toa, o ensaio resultante deste mergulho na Biblioteca, que deveria ter entre 10 e 15 páginas, ficou com 43. Agradeço sempre à Aline por não ter me reprovado.

O CAMINHO DE VOLTA

Há viagens em que o objetivo é justamente se perder. Mesmo nesse caso, no entanto, imagino que seja ponto pacífico a importância de encontrar o caminho de volta. Por mais legal que seja Búzios, você quer mesmo estar lá no Carnaval? Uma pesquisa no banco de peças segue a mesma lógica: em algum momento será essencial parar, olhar para trás e decidir o que fazer para não continuar em frente indefinidamente. Ou seja, muitas possibilidades terão que ser abandonadas ou deixadas para outro

momento. Na pesquisa sobre Arthur Azevedo, foquei em abordar as contradições e os grandes fracassos de um autor que, apesar de extremamente popular em sua época, aos poucos foi sendo deixado de lado pelo cânone e, hoje, é menos lembrado — e, principalmente, montado — do que deveria, pelo menos sob meu ponto de vista. Obviamente, mesmo este recorte não foi esgotado, permitindo ainda uma série de novas trilhas para quem quiser se aventurar.

No romance *Todos os nomes*, de José Saramago, um funcionário da Conservatória de Registo Civil tem o hobbie de colecionar tudo o que encontra nos arquivos sobre pessoas famosas — e, posteriormente, sobre uma mulher desconhecida. Para não se perder no espaço labiríntico do arquivo, ele se guia por um fio de Ariadne. A boa notícia é que na Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes, o fio de Ariadne é desnecessário. Basta girar as manivelas. Se essa facilidade não rende um romance de um vencedor do Prêmio Nobel, ao menos o bíceps agradece o exercício extra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Arthur. **A Almanjarra**. Rio de Janeiro: Unirio Biblioteca, 1955. (Banco de Peças Teatrais: nº 605)

O retrato a óleo. Rio de Janeiro: Unirio Biblioteca, 1955. (Banco de Peças Teatrais: nº 447)

MAGALHÃES JUNIOR, R. **Arthur Azevedo e sua época**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955.

PROGRAMAS DE TEATRO

AZEVEDO, Arthur. **A Almanjarra**. Rio de Janeiro: Unirio Biblioteca, 1955. (Banco de Programas de Teatro: nº 109)

_____. **O Mambembe**. Rio de Janeiro: Unirio Biblioteca, 1959. (Banco de Programas de Teatro: nº 106)

_____. **O Mambembe**. Rio de Janeiro: Unirio Biblioteca, 1959. (Banco de Programas de Teatro: nº 148)

_____. **Papá, precisa-se**. Rio de Janeiro: Unirio Biblioteca, 1961. (Banco de Programas de Teatro: nº 112)

Da pesquisa em acervos à história viva de uma dramaturga do teatro brasileiro

Daniela de Castro Lima[1]

Minha pesquisa de doutorado, realizada no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio e situada na linha de História e Historiografia do Teatro e das Artes, prioriza o trato do documento — oral, escrito audiovisual e iconográfico — como fonte para a delimitação da tese que venho formulando no curso de um exercício historiográfico. Como em todo trabalho de pesquisa acadêmica, o princípio de uma tese é uma pergunta, uma indagação que nos coloca em incessante movimento de busca. Trata-se da procura por vestígios históricos, memórias e documentos que nos possibilitem interpretá-los à luz de nossas questões e, ao mesmo tempo, averi-

1. Daniela Lima é pesquisadora e professora de teatro. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC Unirio), na qual desenvolve uma pesquisa sobre a dramaturga brasileira Leilah Assumpção sob orientação Profa. Dra. Tania Brandão. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e bacharela em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tem interesse nos estudos sobre teatro brasileiro com ênfase na dramaturgia de autoria de mulheres. E-mail: danielalima@edu.unirio.br

guar, reformular e redefinir nossas hipóteses. Alimento, dessa maneira, uma relação íntima, curiosa e viva com os acervos de pesquisa. O objeto da minha investigação é a dramaturga paulista Leilah Assumpção (1941). Por se tratar de uma personalidade artística viva, com uma produção teatral continuada ao longo de quase seis décadas, os documentos relacionados à memória do seu teatro se encontram dissipados em diferentes arquivos e bibliotecas, além de se concentrarem, sobretudo, no acervo pessoal da dramaturga. Inicialmente, realizei as minhas buscas em instituições que preservam a memória do teatro brasileiro e que estão situadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, cidades em que o teatro de Leilah Assumpção se estabeleceu. Posteriormente, em razão do recorte temporal estabelecido na pesquisa (1969–1987), expandi a procura em acervos custodiados pelo Arquivo Nacional, em Brasília, tendo em vista a inserção do objeto de investigação no contexto da ditadura civil-militar no Brasil. Em dado momento, adentrei também o acervo pessoal da dramaturga, que compartilha comigo documentos históricos, memórias e marcas de sua experiência humana e artística. No curso da pesquisa, me deparei com cartas, entrevistas, peças teatrais, fotografias, filmagens, programas de teatro, recortes de jornais, críticas teatrais, enfim, com um arsenal de fontes primárias e secundárias que forneceram dados capazes de possibilitar novas perspectivas historiográficas em torno dessa artista. O exercício analítico da documentação levantada, isto é, o cruzamento de informações, a interpretação dos acontecimentos histórico-teatrais e a identificação dos agentes implicados nesses acontecimentos impulsionaram o que há de mais prazeroso em minha experiência com a pesquisa: contatar, no tempo presente, algumas das personalidades que consolidaram esse teatro no passado recente. Dessa maneira, os acervos construíram pontes entre os tempos. No trânsito entre passado e presente, me vejo mediando — atenta, curiosa e encantada — memórias, narrativas e histórias vivas do teatro brasileiro. Eis o prazer maior da pesquisa.

22/11/2025

Registros fotográficos

Centro de Artes em 1981

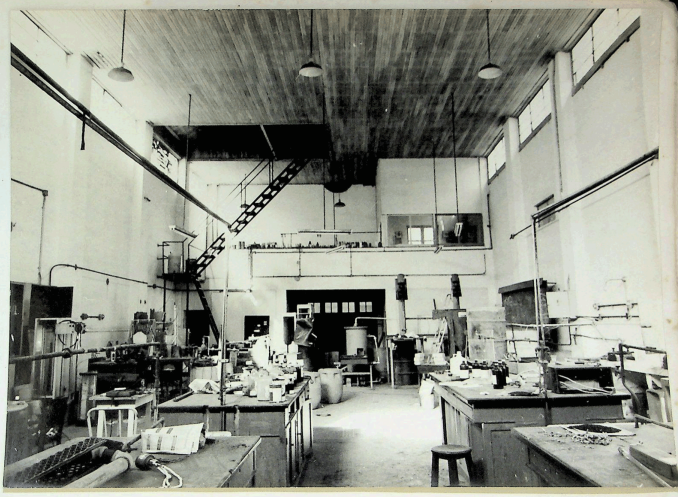
As fotos a seguir são registros fotográficos de 1981 feitos por Virgílio Braga Barreiros e ilustram a conversão da Escola de Química no Centro de Artes. Hoje, a Escola de Teatro da Unirio é situada no CLA — Centro de Letras e Artes, na Avenida Pasteur, 436, na Urca, Rio de Janeiro.





ONTEM

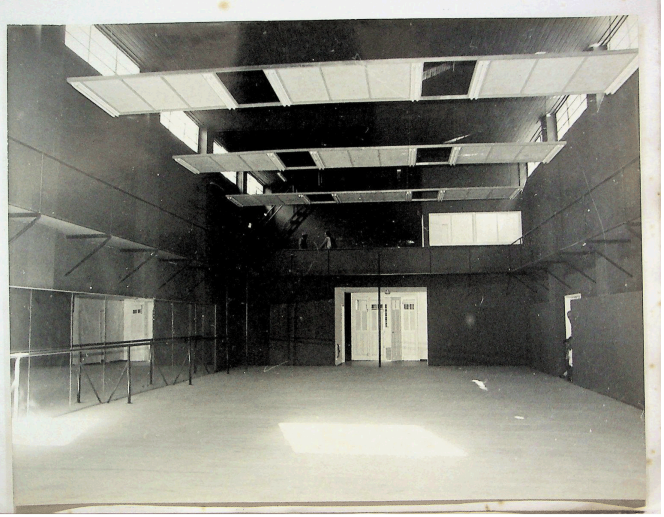
Interior do Galpão



HOJE

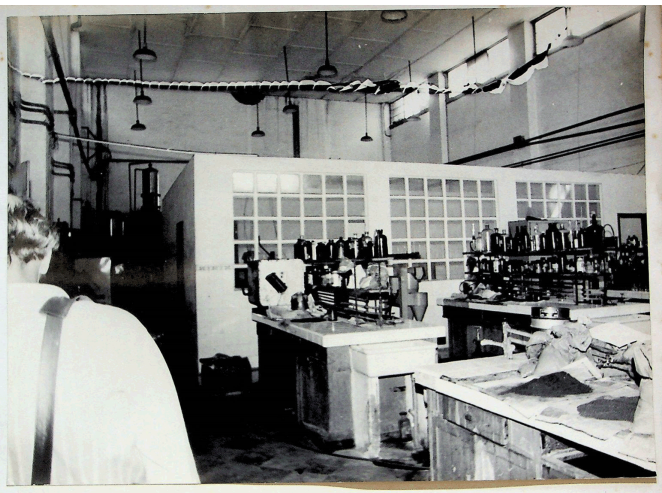
Ginásio

Sala Michel
Simon-Brésil



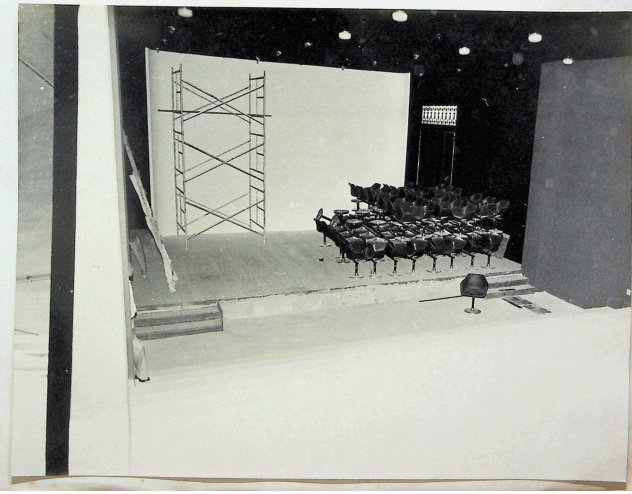
ONTEM

Galpão



HOJE

Teatro Paschoal
Carlos Magno



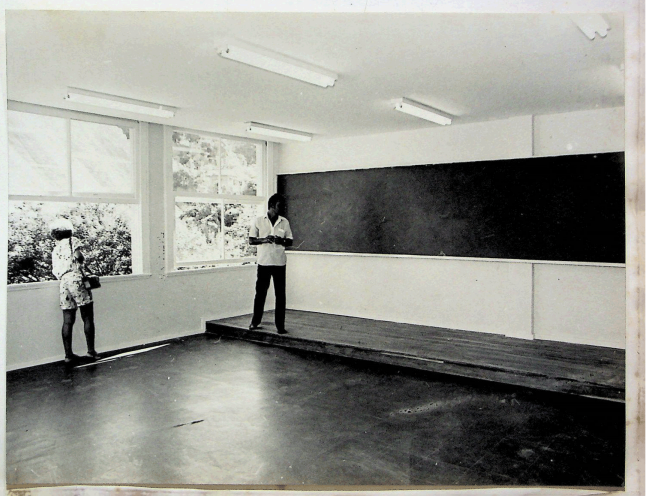
ONTEM

Bancadas da
Escola de Química



HOJE

Sala de Aula



ONTEM

Mesas de experiências
da Escola de Química



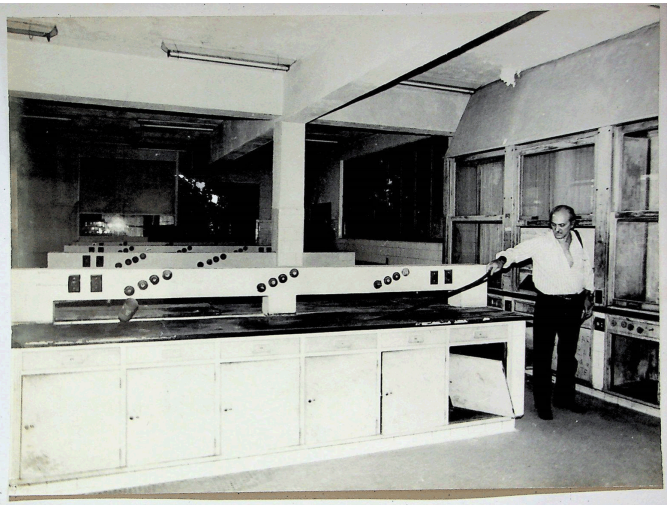
HOJE

Sala de Expressão
Corporal



ONTEM

Salas de força
e capelas de
experiências



HOJE

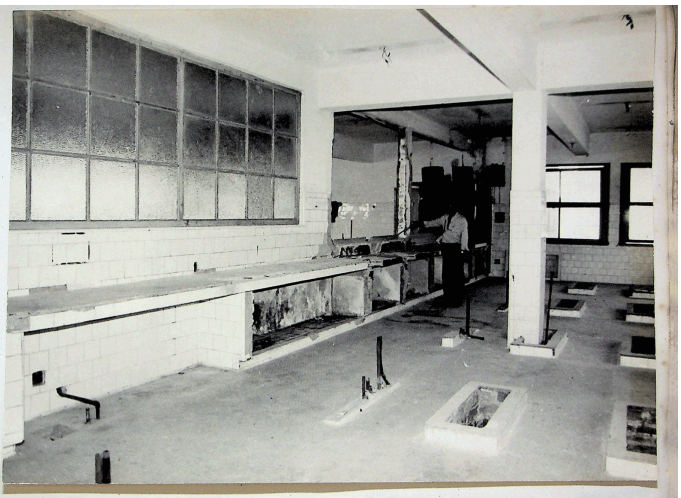
Biblioteca

Sala Thiers
Martins Moreira



ONTEM

Laboratórios da
Escola de Química



HOJE

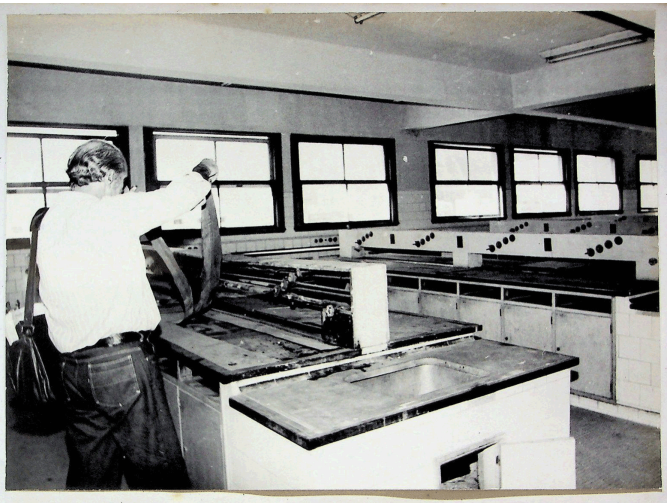
Salas de Aula

Glauce Rocha
Itália Fausta



ONTEM

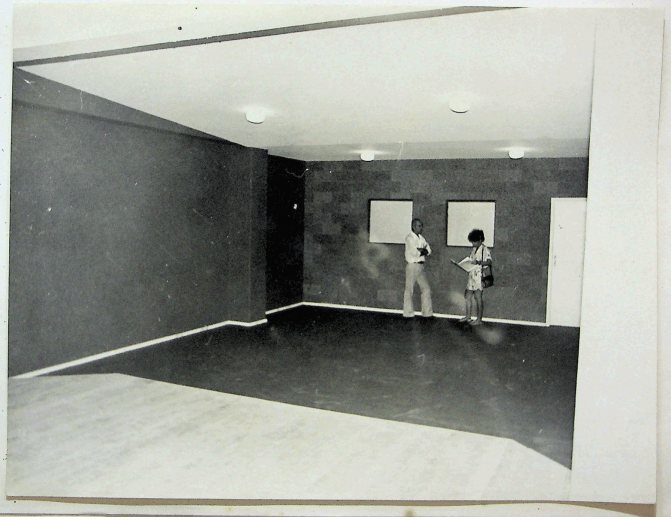
Salas de
Experiências



HOJE

Salas de Aula:

Lucília Peres
Ester Leão
Maria Wanderley
Bandeira Duarte
Lopes Gonçalves
José Wanderley
Gustavo Dória
Abadie Faria Rosa
Joaquim Ribeiro
Sofia Magno de Carvalho
Olavo de Barros
Otávio Rangel
Adacto Filho
Joracy Camargo



ONTEM

Depósitos



HOJE

Sala de aula de
Maquiagem



ONTEM

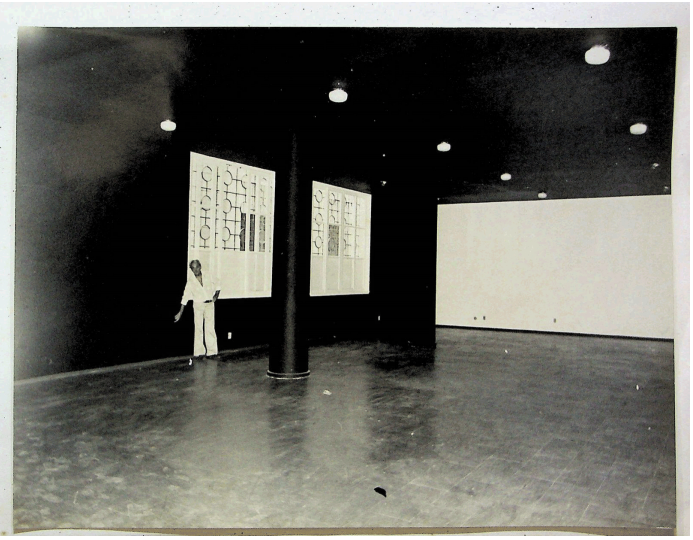
Detalhe indicado na foto abaixo (vazamento de esgotos)



HOJE

Salão de Exposições

Coelho Netto



ONTEM

Estrutura danificada
(detalhe)



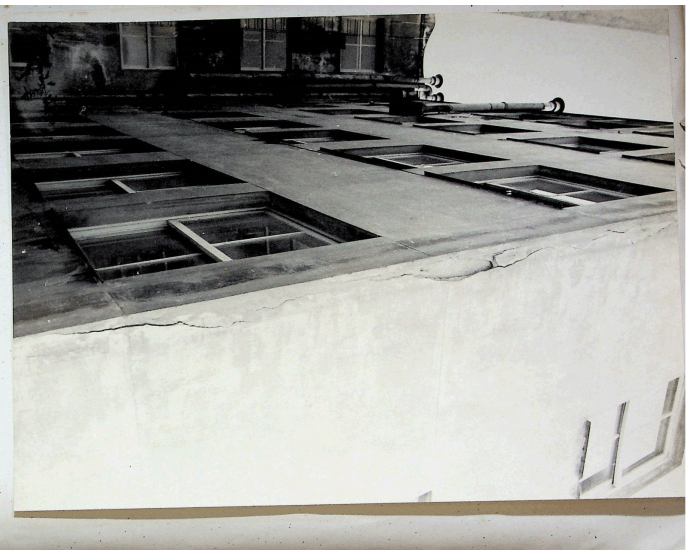
HOJE

Reconstituição



ONTEM

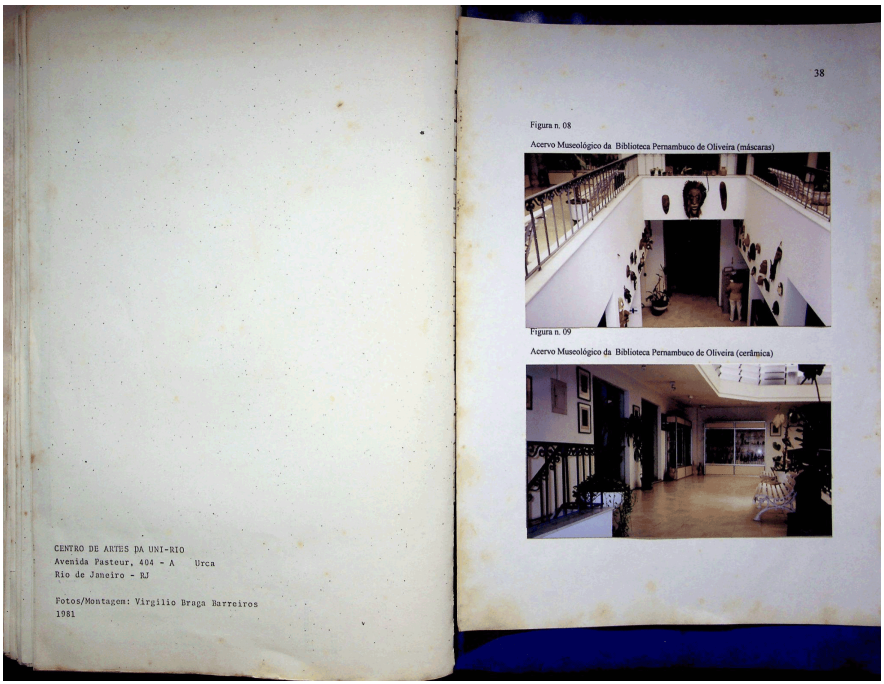
Fachada externa em péssimo estado de conservação



HOJE

Restaurada





CENTRO DE ARTES DA UNI-RIO
Avenida Pasteur, 404 - A Urca
Rio de Janeiro - RJ

Fotos/Montagem: Virgilio Braga Barreiros
1981

38

Figura n. 08

Acervo Museológico da Biblioteca Pernambuco de Oliveira (máscaras)

Figura n. 09

Acervo Museológico da Biblioteca Pernambuco de Oliveira (cerâmica)

A Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio em 2025







Segundo andar da Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio em 2025



Fachada da Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes da Unirio em 2025

Tabelas

Dramaturga	Obras no Banco	Exemplares	Nacionalidade	Naturalidade	Nascimento
ALMEIDA, Fernanda Lopes de	1	3	Brasileira	Rio de Janeiro	1944(?)–2023
ALVAREZ, Marilu	5	15	Brasileira	SI	SI
AMARAL, Maria Adelaide	7	15	Portuguesa	Porto	1942
ARAÚJO, Carmosina Monteiro de	1	3	SI	SI	SI
ASSUMPÇÃO, Leilah	11	29	Brasileira	São Paulo	1943
BAIÃO, Isis	6	14	Brasileira	Minas Gerais	SI
BALASKO, Josiane	1	3	Francesa	Paris	1950
BARBOSA, Maria Carmem	4	10	Brasileira	Rio de Janeiro	1947–2023
BARRETO, Gloria	1	1	Brasileira	Rio de Janeiro	SI
BEAUVOIR, Simone de	1	1	Francesa	Paris	1908–1986
BELINKY, Tatiana	2	6	Russa	São Petersburgo	1919–2013
BENEDETTI, Lucia	2	6	Brasileira	São Paulo	1914–1998
BERG, Marli	1	1	SI	SI	SI
BROWNE, Felicity	1	3	SI	SI	SI
CÂMARA, Isabel	2	3	Brasileira	Minas Gerais	1940–2006
CARVALHO, Maria da Piedade	1	1	SI	SI	SI
CASAGRANDE, Maria Aparecida	1	1	SI	SI	SI
CASELLA, Marcia	1	3	Brasileira	SI	SI
CAVALCANTI, Tatiana	1	3	SI	SI	SI
CHRISTIE, Agatha	4	5	Inglesa	Torquay	1890–1976
CHURCHILL, Caryl	1	1	Inglesa	Londres	1938
CLAIR, Janete	1	1	Brasileira	Minas Gerais	1925–1983

Dramaturga	Obras no Banco	Exemplares	Nacionalidade	Naturalidade	Nascimento
COHEN, Dora	1	3	SI	SI	SI
COLETTE, Sidonie Gabrielle	1	4	Francesa	Borgonha	1873–1954
CUNHA, Odalea de Queiroz	1	1	Brasileira	SI	SI
DAHL, Maria Lucia	1	3	Brasileira	Rio de Janeiro	1941–2022
DUBOIS, Blanche	1	1	SI	SI	SI
DURAS, Margerite	1	3	Vietnamita	Gia Định	1914–1996
FABIAN, Wanda	6	13	Brasileira	Rio de Janeiro	SI
FONSECA, Mara Salete Pim	1	1	SI	SI	SI
FONTES, Jenny	1	3	SI	SI	SI
FROES, Gioconda	1	1	Brasileira	Rio de Janeiro	1882–x
GAMBARO, Griselda	1	3	Argentina	Buenos Aires	1928
GENTA, Adriana	1	1	Uruguaia	Montevideo	1952–2017
GERSTEMBERG, Alice	1	3	Estadunidense	Chicago	1885–1972
GINZBURG, Natalia	2	4	Italiana	Sicília	1916–1991
GLASPELL, Susan	1	3	Estadunidense	Iowa	1876–1948
GÓES, Clara	3	9	Brasileira	Rio Grande do Norte	SI
GOETZ, Ruth	1	3	Estadunidense	Filadélfia	1912–2001
GONÇALVES, Jackie	1	3	SI	SI	SI
GREGORI, Ana Elisa	1	1	Brasileira	Minas Gerais	1931–1990
GUIMARÃES, Tereza	1	3	Brasileira	Maranhão	1962
HART, Elizabeth	1	1	SI	SI	SI
HATVANY, Lili	1	1	Húngara	Budapeste	1890–1967
HAYES, Catherine	1	3	SI	SI	SI

Dramaturga	Obras no Banco	Exemplares	Nacionalidade	Naturalidade	Nascimento
HELLMAN, Lillian	1	4	Estadunidense	Luisiana	1905–1984
HENLEY, Beth	1	3	Estadunidense	Mississippi	1952
HILST, Hilda	7	19	Brasileira	São Paulo	1930–2004
HOULIHAN, Cathleen ni	1	2	SI	SI	SI
HURMAN, Zélia	1	3	SI	SI	SI
JACINTHA, Maria	1	2	Brasileira	Rio de Janeiro	1906–1994
KANE, Sarah	3	7	Inglesa	Essex	1971–1999
KANIN, Fay	1	5	Estadunidense	Nova York	1973–2013
KARAM, Vera	1	3	Brasileira	Rio Grande do Sul	1959–2003
KENNEDY, Adrienne	1	3	Estadunidense	Pensilvânia	1931
KERR, Jean	1	3	Estadunidense	Pensilvânia	1923–2003
KÜHNER, Maria Helena	10	23	Brasileira	Minas Gerais	SI
LAIRD, Jenny	1	1	Inglesa	Manchester	1912–2001
LISPECTOR, Clarice	2	4	Brasileira	Paraíba	1920–1977
LOHER, Dea	3	3	Alemã	Traunstein	1964
MACHADO, Ana Maria	2	6	Brasileira	Rio de Janeiro	1941
MACHADO, Duda	1	1	SI	SI	SI
MACHADO, Maria Clara	15	41	Brasileira	Minas Gerais	1921–2001
MARAINI, Dacia	1	3	Italiana	Toscana	1936
MARANHÃO, Heloisa	6	9	Brasileira	Rio de Janeiro	1925–2014
MARIA, Irene	1	4	SI	SI	SI
MARIA, Neri Gomes de	1	1	SI	SI	SI
MARIANA, Maria	1	1	Brasileira	Rio de Janeiro	1973
MARINHO, Noemi	2	4	Brasileira	São Paulo	1953

Dramaturga	Obras no Banco	Exemplares	Nacionalidade	Naturalidade	Nascimento
MARQUES, Maria Cecília Oliveira	1	3	Brasileira	Minas Gerais	1930–2020
MARQUES, Nancy	1	1	SI	SI	SI
MAURETTE, Marcelle	1	1	Francesa	Toulouse	1903–1972
MAYO, Margareth	1	3	Estadunidense	Illinois	1882–1951
MAZZETTI, Maria	11	24	Brasileira	Rio de Janeiro	1926–1974
MEIRELES, Cecilia	1	1	Brasileira	Rio de Janeiro	1901–1964
MELLO, Dilu	1	3	Brasileira	Maranhão	1913–2000
MELLO, Zuleika	7	16	SI	SI	SI
MENDONÇA, Virgínia Lopes de	1	1	Portuguesa	Lisboa	1881–1969
MENEZES, Maria Wanderley	4	7	Brasileira	SI	SI
MILLAY, Edna St. Vicent	1	2	Estadunidense	Maine	1892–1950
MOLINA, Susana Torres	1	3	Argentina	Buenos Aires	1946
MOLINARI, Aline	2	2	SI	SI	SI
MOREIRA, Regina de Toledo	1	1	Brasileira	Rio de Janeiro	SI
MOREIRA, Sila	1	1	SI	SI	SI
MORLAY, Judith	2	6	Estadunidense	New York	1923
MURDOCH, Iris	1	1	Irlandesa	Dublin	1919–1999
NANDI, Itala	1	3	Brasileira	Rio Grande do Sul	1942
NEVILLE, Margot	1	1	Australiana	Melbourne	1887–1966 / 1896–1975
NOBRE, Flora	1	1	SI	SI	SI
NORMAN, Marsha	2	4	Estadunidense	Kentucky	1947
NUNES, Anamaria	2	7	Brasileira	Rio de Janeiro	1950–2016
O'MALLEY, Mary	1	2	Inglesa	Hertfordshire	1941–2020

Dramaturga	Obras no Banco	Exemplares	Nacionalidade	Naturalidade	Nascimento
ORTHOF, Sylvia	6	11	Brasileira	Rio de Janeiro	1932–1997
PACHECO, Tania	4	6	SI	SI	SI
PAGE, Louise	1	3	Inglesa	Londres	1955–2020
PALHANO, Nair	1	1	SI	SI	SI
PALLOTTINI, Renata	4	8	Brasileira	São Paulo	1931–2021
PASSÔ, Grace	2	2	Brasileira	Minas Gerais	1980
PEIXOTO, Joana	1	3	SI	SI	SI
PEIXOTO, Maria Luiza Amaral	1	2	SI	SI	SI
PIRES, Meira	2	4	SI	SI	SI
PIRES, Nana	1	1	SI	SI	SI
PLONEZYNSKI, Lenita	1	1	SI	SI	SI
POGGIO, Suely	1	4	Brasileira	Pernambuco	SI
QUEIROZ, Dinah Silveira de	1	3	Brasileira	São Paulo	1911–1982
QUEIRÓZ, Rachel de	1	3	Brasileira	Ceará	1910–2003
RAMALHO, Lourdes	2	2	Brasileira	Rio Grande do Norte	1920–2019
RAME, Franca	1	3	Italiana	Milão	1929–2013
RAND, Ayn	1	1	Russa	São Petersburgo	1905–1982
RAS, Lygia Fonseca de	2	2	SI	SI	SI
RAYBURN, Joyce	1	1	Inglesa	SI	SI
REQUENA, Maria Asunción	1	3	Argentina	Buenos Aires	1915–1986
REZA, Yasmina	1	1	Francesa	Paris	1959
REZENDE, Maria Leopoldina	1	1	SI	SI	SI
RIBEIRO, Bel	1	3	SI	SI	SI
RIBEIRO, Maria Rosa Moreira	1	1	SI	SI	SI

Dramaturga	Obras no Banco	Exemplares	Nacionalidade	Naturalidade	Nascimento
RIBEIRO, Violeta	1	1	SI	SI	SI
RICCI, Vera	1	1	SI	SI	SI
ROCHA, Nininha	2	5	SI	SI	SI
SAN JUAN, Myriam A. R. de	1	3	SI	SI	SI
SELJAN, Zora	1	1	Brasileira	Minas Gerais	1918–2006
SHANGE, Ntozake	1	3	Estadunidense	Nova Jersey	1948–2018
SILVA, Ana Maria Lins da	1	3	SI	SI	SI
SILVEIRA, Maria Neves da	1	1	SI	SI	SI
SILVESTRE, Rosa	1	1	SI	SI	SI
SMITH, Dodie	1	1	Inglesa	Lancashire	1896–1990
SPADACCINI, Julia	1	1	SI	SI	SI
STOKLOS, Denise	1	2	Brasileira	Paraná	1950
SUCASAS, Carmem	1	3	SI	SI	SI
TABORDA, Ana Maria	3	5	Brasileira	SI	SI
TANNEN, Deborah	1	3	Estadunidense	Nova York	1945
TAVARES, Neila	1	3	Brasileira	Rio de Janeiro	1948–2022
THANE, Elswyth	1	1	Estadunidense	Iowa	1900–1984
VALLI, Virginia	1	3	Estadunidense	Chicago	1895–1968
VASCONCELOS, Margarida Maria Alacoque de	1	1	SI	SI	SI
VIANNA, Iracy	1	3	SI	SI	SI
VOGESTEIN, Cherie	1	3	Estadunidense	SI	SI
WARR, Betty	1	1	Inglesa	Hampshire	1907–1990
WEDEKING, Kadidja	1	1	SI	SI	SI
ZANGARO, Patricia	4	4	Argentina	Buenos Aires	1958

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
ALMEIDA, Fernanda Lopes de	A fada que tinha idéias	2006	0	3	não
ALVAREZ, Marilu	Cegonha boa de bico	1986	80	3	não
ALVAREZ, Marilu	Feitiço dos deuses	1997	90	3	não
ALVAREZ, Marilu	O Ensaio de Dorotéia	1996	90	3	não
ALVAREZ, Marilu	O Fantástico Mundo da Imaginação	1984	80	3	não
ALVAREZ, Marilu	Uma história para Calibã	SI	SI	3	sim
AMARAL, Maria Adelaide	A Resistência	1975	70	3	sim
AMARAL, Maria Adelaide	Bodas de papel	1976	70	1	sim
AMARAL, Maria Adelaide	Cemitério sem cruzes	1978	70	1	não
AMARAL, Maria Adelaide	De braços abertos	1984	80	3	sim
AMARAL, Maria Adelaide	Intensa Magia	1996	90	3	não
AMARAL, Maria Adelaide	Mademoiselle Chanel	2004	0	3	não
AMARAL, Maria Adelaide	Salve-se quem puder	SI	SI	1	não
ARAÚJO, Carmosina Monteiro de	Chica da Silva	1976	70	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Adorável desgraçada	1994	90	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Boca molhada de paixão calada	1984	80	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Diz que eu fui prá Maiamum	SI	SI	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Fala Baixo Senão Eu Grito	1969	60	3	sim
ASSUMPÇÃO, Leilah	Kuka	1981	80	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Lua nua	1987	80	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	O grande momento de Mariana Martins	1999	90	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Quem matou a baronesa?	1973	70	3	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
ASSUMPÇÃO, Leilah	Seda pura e alfinetadas	1981	80	3	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Sobrevividos	SI	SI	1	não
ASSUMPÇÃO, Leilah	Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela	1964	60	1	sim
BAIÃO, Isis	Casa de Penhores	1997	90	3	não
BAIÃO, Isis	Doces fragmentos de loucura	SI	SI	3	não
BAIÃO, Isis	Essas Mulheres	1996	90	3	não
BAIÃO, Isis	Instituto NAQUE de quedas e rolamentos	1978	70	1	não
BAIÃO, Isis	Maria manchete, navalhada e ketchup	1957	50	1	não
BAIÃO, Isis	Vejaí quando vai melhorar	SI	SI	3	não
BALASKO, Josiane	Bunny's Bar	1982	80	3	não
BARBOSA, Maria Carmem	A pequena mártir de Cristo-Rei	1995	90	3	não
BARBOSA, Maria Carmem	Capitanias hereditárias	SI	SI	3	não
BARBOSA, Maria Carmem	South American Way	2001	0	3	não
BARBOSA, Maria Carmem	Todo mundo sabe que todo mundo sabe	1996	90	1	não
BARRETO, Gloria	Camille Claudel: uma história de amor	SI	SI	1	não
BEAUVOIR, Simone de	Monólogo: A Mulher desiludida	1967	60	1	não
BELINKY, Tatiana	Beijo, não!	1997	90	3	não
BELINKY, Tatiana	O Macaco Malandro	2002	0	3	não
BENEDETTI, Lucia	Joãozinho anda pra trás	1952	50	3	não
BENEDETTI, Lucia	O palhacinho Pimpão	1957	50	3	não
BERG, Marli	Desculpe a incoerência, é um velho hábito	SI	SI	1	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
BROWNE, Felicity	The family dance: a play	1976	70	3	não
CÂMARA, Isabel	As moças: o beijo final	1969	60	2	não
CÂMARA, Isabel	Os viajantes	1967	60	1	não
CARVALHO, Maria da Piedade	Ingênua insânia	SI	SI	1	não
CASAGRANDE, Maria Aparecida	A escada do sucesso	SI	SI	1	não
CASELLA, Marcia	Vigilia	SI	SI	3	não
CAVALCANTI, Tatiana	Vidas e destinos	SI	SI	3	não
CHRISTIE, Agatha	A hora h	1944	40	1	não
CHRISTIE, Agatha	A Ratoeira	1952	50	1	sim
CHRISTIE, Agatha	A testemunha da acusação	1953	50	2	sim
CHRISTIE, Agatha	O hóspede inesperado	1958	50	1	sim
CHURCHILL, Caryl	Sete crianças judias	2009	0	1	não
CLAIR, Janete	Selva de Pedra	1972	70	1	não
COLETTE, Sidonie Gabrielle	Gigi	1951	50	4	sim
CUNHA, Odalea de Queiroz	A mocidade precisa de amor	SI	SI	1	não
DAHL, Maria Lucia	Além da arrebentação	1991	90	3	não
DUBOIS, Blanche	As cartas	SI	SI	1	não
DURAS, Margerite	Savannah Bay	1982	80	3	não
FABIAN, Wanda	A muda	SI	SI	2	não
FABIAN, Wanda	O homem normal	SI	SI	3	não
FABIAN, Wanda	O resgate	SI	SI	1	não
FABIAN, Wanda	Pretinha de carvão	SI	SI	3	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
FABIAN, Wanda	Recomeçar	SI	SI	3	não
FABIAN, Wanda	Zé cantador	SI	SI	1	não
FONSECA, Mara Salete Pim	Peça no5—em 3 momentos: ou C.L.C.	SI	SI	1	não
FONTES, Jenny	A turma	SI	SI	3	não
FROES, Gioconda	Mimosa	SI	SI	1	não
GAMBARO, Griselda	La Malasangre	2011	10	3	não
GENTA, Adriana e ZANGARO, Patricia	A Cumplicidade da inocência	2011	10	1	não
GERSTEMBERG, Alice	Ressonâncias	SI	SI	3	não
GINZBURG, Natalia	Anúncio de jornal: classificados	1968	60	3	não
GINZBURG, Natalia	O Anúncio	1969	60	1	não
GLASPELL, Susan	Recalques	SI	SI	3	não
GÓES, Clara	Abelardo, Heloísa	1995	90	3	não
GÓES, Clara	Bispo Jesus do Rosário (A via sacra dos contrários)	1999	90	3	não
GÓES, Clara	O livro de Jó	1993	90	3	não
GOETZ, Ruth	A herdeira	1985	80	3	não
GONÇALVES, Jackie	O rosto de Bete Coelho	SI	SI	3	não
GREGORI, Ana Elisa	Barreado	1977	70	1	sim
GUIMARÃES, Tereza	Queridos, fantásticos sábados	1979	70	3	não
HART, Elizabeth	Where angels fear to tread: a play in two acts	1963	60	1	não
HATVANY, Lili	En garde	1958	50	1	não
HAYES, Catherine	Skirmishes	1982	80	3	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
HELLMAN, Lillian	Cobiça	SI	SI	4	não
HENLEY, Beth	Crimes do coração	1978	70	3	não
HILST, Hilda	A morte do patriarca	1969	60	3	não
HILST, Hilda	As aves da noite	1968	60	3	não
HILST, Hilda	Auto da Barca de Camiri	1968	60	1	não
HILST, Hilda	O novo sistema	1968	60	3	não
HILST, Hilda	O rato no muro	1968	60	3	não
HILST, Hilda	O Verdugo	1969	60	3	sim
HILST, Hilda	O visitante	1968	60	3	não
HOULIHAN, Cathleen ni.	A peregrina	SI	SI	2	não
HURMAN, Zélia	Alcova de ilusão	SI	SI	3	não
JACINTHA, Maria	Intermezo da imortal esperança	1973	70	2	não
KANE, Sarah	Amor de Fedra	1996	90	3	não
KANE, Sarah	Blasted	1995	90	3	não
KANE, Sarah	Purificado	1998	90	1	não
KANIN, Fay	Rashomon	1959	50	5	não
KARAM, Vera	Ano Novo, Vida Nova	2001	0	3	não
KENNEDY, Adrienne	O Palácio das ilusões de uma negra	1964	60	3	não
KERR, Jean	Mary Mary	1961	60	3	sim
KÜHNER, Maria Helena	As Aventuras de um Diabo Malandro	1972	70	1	não
KÜHNER, Maria Helena	É	1994	90	1	não
KÜHNER, Maria Helena	Foto de crepúsculo	1967	60	1	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
KÜHNER, Maria Helena	Joãozinho Peteleco	1964	60	1	não
KÜHNER, Maria Helena	Labirinto	1969	60	3	não
KÜHNER, Maria Helena	Mimi prafrentex	1972	70	3	não
KÜHNER, Maria Helena	O fio de Ariadne	1998	90	3	não
KÜHNER, Maria Helena	O ouro das facas	1995	90	3	não
KÜHNER, Maria Helena	Os três mosqueteiros	SI	SI	4	não
KÜHNER, Maria Helena	Putz: a menina que buscava o sol	1977	70	3	não
LAIRD, Jenny	And no birds sing: a comedy in three acts	1947	40	1	não
LISPECTOR, Clarice	A paixão segundo G. H.	1964	60	1	não
LISPECTOR, Clarice	Do coração selvagem	1943	40	3	sim
LOHER, Dea	Cachorro	2003	0	1	não
LOHER, Dea	Ladrões	2010	10	1	não
LOHER, Dea	O canto de Olga	1994	90	1	não
MACHADO, Ana Maria	No país dos prequetés	1979	70	3	não
MACHADO, Ana Maria	Passarinho me contou	1983	80	3	não
MACHADO, Duda	O escritório	SI	SI	1	não
MACHADO, Maria Clara	A bruxinha que era boa	1958	50	3	sim
MACHADO, Maria Clara	A Fuga	1979	70	3	não
MACHADO, Maria Clara	Aprendiz de feiticeiro	1985	80	1	não
MACHADO, Maria Clara	As Interferências	1966	60	3	sim
MACHADO, Maria Clara	Camaleão na lua	1969	60	3	não
MACHADO, Maria Clara	Chapeuzinho vermelho	1956	50	3	sim
MACHADO, Maria Clara	Miss Brasil	1970	70	3	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
MACHADO, Maria Clara	O boi e o burro no caminho de belém	1953	50	3	não
MACHADO, Maria Clara	O Cavalinho Azul	1960	60	3	sim
MACHADO, Maria Clara	O gato de botas	1987	80	3	não
MACHADO, Maria Clara	O patinho feio	1976	70	3	não
MACHADO, Maria Clara	Os embrulhos	1970	70	1	não
MACHADO, Maria Clara	Os viajantes	SI	SI	3	não
MACHADO, Maria Clara	Pluft, o fantasminha	1955	50	3	sim
MACHADO, Maria Clara	Tribobó City	1971	70	3	sim
MARAINI, Dacia	Extravagância	1986	80	3	não
MARANHÃO, Heloisa	A cobra	1977	70	1	não
MARANHÃO, Heloisa	A rainha morta	1974	70	3	não
MARANHÃO, Heloisa	Domitila	SI	SI	2	não
MARANHÃO, Heloisa	Intermezzo	SI	SI	1	não
MARANHÃO, Heloisa	Paixão da terra	1957	50	1	não
MARANHÃO, Heloisa	Peça de teatro	SI	SI	1	não
MARIA, Irene	Uma grande idéia	SI	SI	4	não
MARIA, Neri Gomes de	Salvemos a baleia azul	SI	SI	1	não
MARIANA, Maria	Confissões de Adolescente	1992	90	1	não
MARINHO, Noemi	Dia de visita	SI	SI	1	não
MARINHO, Noemi	Fulaninha e dona coisa	1990	90	3	não
MARQUES, Maria Cecília Oliveira	O palhacinho triste e a rosa	1995	90	3	não
MARQUES, Nancy	O que fazes por mim?	SI	SI	1	não
MAURETTE, Marcelle	Adoracion	1950	50	1	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
MAYO, Margareth	Chuva de filhos	1941	40	3	não
MAZZETTI, Maria	Coisa de lata com choro de prata	1968	60	2	não
MAZZETTI, Maria	Doçura contra Azedura: Teatro de vara	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	O pato carrapato	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	O planeta maluco	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	Os três homenzinhos coloridos do mundo da lua	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	Rosinha Flor	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	Rua dos repolhos	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	Senhora sozinha só	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	Troca = troca	SI	SI	2	não
MAZZETTI, Maria	Trocar de bem	SI	SI	4	não
MAZZETTI, Maria	Vestidinhos de papel	SI	SI	2	não
MEIRELES, Cecilia	Oratório de Santa Maria Egipcíaca	1969	60	1	não
MELLO, Dilu	O sapo dourado	1966	60	3	não
MELLO, Zuleika	A forminguinha que foi a lua	SI	SI	1	não
MELLO, Zuleika	A fuga	SI	SI	3	não
MELLO, Zuleika	A profecia da cobra grande	1972	70	3	não
MELLO, Zuleika	As três portas	SI	SI	3	não
MELLO, Zuleika	Faltava um carneirinho em Belém	SI	SI	1	não
MELLO, Zuleika	O coelho boa vida	SI	SI	2	não
MELLO, Zuleika	Pedro na casa do sol	SI	SI	3	não
MENDONÇA, Virgínia Lopes de	A mentira	2001	0	1	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
MENEZES, Maria Wanderley	Davi, o rei	SI	SI	2	sim
MENEZES, Maria Wanderley	Didi parrataca	SI	SI	1	não
MENEZES, Maria Wanderley	O amor na terra do cangaço: o bode de Florisbela	SI	SI	1	sim
MENEZES, Maria Wanderley	Quando as rosas fenecem...	SI	SI	3	não
MILLAY, Edna St. Vicent	Aria da Capo	1920	20	2	não
MOLINA, Susana Torres	O estranho jogo	1977	70	3	não
MOLINARI, Aline	No fundo todos nós somos culpados	SI	SI	1	não
MOLINARI, Aline	O sonho vermelho	SI	SI	1	não
MOREIRA, Regina de Toledo	Circo Tantã	SI	SI	1	não
MOREIRA, Sila	Nem tudo está perdido	SI	SI	1	não
MORLAY, Judith	O mistério da praça	SI	SI	3	não
MORLAY, Judith	O sonho de Janjão	SI	SI	3	não
MURDOCH, Iris	A Severed head	1961	60	1	não
NANDI, Itala	Uma só andorinha não faz verão	1988	80	3	não
NEVILLE, Margot	Heroes don't care: a comedy in three acts	1936	30	1	não
NOBRE, Flora	Janela aberta	SI	SI	1	não
NORMAN, Marsha	Boa noite, mãe	1982	80	1	não
NORMAN, Marsha	Noite, mamãe	1982	80	3	não
NUNES, Anamaria	Geração trianon	1986	80	4	não
NUNES, Anamaria	O Tambor e o Anio	1987	80	3	não
O'MALLEY, Mary	Once a catholic	1977	70	2	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
ORTHOF, Sylvia	A gema do ovo da ema	1981	80	3	não
ORTHOF, Sylvia	Coletânea de peças: teatro infantil vol. II	SI	SI	2	não
ORTHOF, Sylvia	Cristo versus bomba	1967	60	1	não
ORTHOF, Sylvia	O cavalo transparente	1980	80	3	não
ORTHOF, Sylvia	O psiquiatra bípede	1988	80	1	não
ORTHOF, Sylvia	Eu chovo, tu choves, ele chove	1976	70	1	não
PACHECO, Tania	Aberdamésia, mijardélia e orinócrina	1976	70	1	não
PACHECO, Tania	A criminosa, grotesca, sofrida e sempre gloriosa caminhada de Alqui Cabá La Silva em busca de grande luz	1973	70	3	não
PACHECO, Tania	Grande hotel tanatos	SI	SI	1	não
PACHECO, Tania	Se chovesse vocês estragavam todos	1976	70	1	não
PAGE, Louise	Golden girls	1985	80	3	não
PALHANO, Nair	Vamos recirandar	SI	SI	1	não
PALLOTTINI, Renata	O crime da cabra	1961	60	3	não
PALLOTTINI, Renata	Pedro pedreiro	1968	60	3	não
PALLOTTINI, Renata	Pivete	2004	0	1	não
PALLOTTINI, Renata	Serenata cantada aos companheiros	1974	70	1	não
PASSÔ, Grace	Amores Surdos	2006	0	1	não
PASSÔ, Grace	Por Elise	2005	0	1	não
PEIXOTO, Maria Luiza Amaral	O dilema	SI	SI	2	não
PIRES, Meira	Terras de arisco	SI	SI	3	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
PIRES, Meira	Um resto de homem	SI	SI	1	não
PIRES, Nana	Aemeóerre ou a prática da relatividade	SI	SI	1	não
PLONEZYNSKI, Lenita	Jogo da vida	SI	SI	1	não
POGGIO, Suely	O jardim que a felicidade não encontrava	SI	SI	4	não
QUEIROZ, Dinah Silveira de	O oitavo dia	1968	60	3	não
QUEIRÓZ, Rachel de	Lampião	1953	50	3	não
RAMALHO, Lourdes	A Cabra Cabriola	1983	80	1	não
RAMALHO, Lourdes	O Pássaro Real	2012	10	1	não
RAME, Franca	O estupro (Brincando em cima daquilo)	1983	80	3	não
RAND, Ayn	A noite de 16 de janeiro	1934	30	1	não
RAS, Lygia Fonseca de	A taça vazia	SI	SI	1	não
RAS, Lygia Fonseca de	Broken columns	SI	SI	1	não
RAYBURN, Joyce	Pai de hippie não tem vez	1969	60	1	sim
REQUENA, Maria Asunción	Ayayena	1964	60	3	não
REZA, Yasmina	O Deus da carnificina	2006	0	1	não
REZENDE, Maria Leopoldina	Como coisa e propriedade sua	SI	SI	1	não
RIBEIRO, Bel e COHEN, Dora	Abismo de rosas	SI	SI	3	não
RIBEIRO, Maria Rosa Moreira	Moleque de sorte	SI	SI	1	não
RIBEIRO, Violeta	A entrevista	SI	SI	1	não
RICCI, Vera	Manuela	SI	SI	1	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
ROCHA, Nininha	A fuga	SI	SI	4	não
ROCHA, Nininha	O abandono	SI	SI	1	não
SAN JUAN, Myriam A. R. de	A ameaça veio com a chuva	SI	SI	3	não
SELJAN, Zora	Iansã de xangô	1950	50	1	não
SHANGE, Ntozake	Para mulheres que pensaram em suicídio	1975	70	3	sim
SILVA, Ana Maria Lins da e PEIXOTO, Joana	A realidade cor de sonho	SI	SI	3	não
SILVEIRA, Maria Neves da	Liberdade redentora	SI	SI	1	não
SILVESTRE, Rosa	O principe gentil	SI	SI	1	não
SMITH, Dodie	Dear octopus: a comedy in three acts	1943	40	1	não
SPADACCINI, Julia	Os Estonianos	2012	10	1	não
STOKLOS, Denise	A semana	1969	60	2	não
SUCASAS, Carmem	Deu pane no motor esquerdo	SI	SI	3	não
TABORDA, Ana Maria	O matadouro	SI	SI	1	não
TABORDA, Ana Maria	Retomando a palavra	SI	SI	1	não
TABORDA, Ana Maria e TAVARES, Neila	Teresa D'Ávila: um rito de passagem	SI	SI	3	não
TANNEN, Deborah	Um ato de devoção	SI	SI	3	não
THANE, Elswyth	The tudor wench: a play in three acts	1950	50	1	não
VALLI, Virginia	Morte natural na forca	SI	SI	3	não
VASCONCELOS, Margarida Maria Alacoque de	Coma!	SI	SI	1	não
VIANNA, Iracy	Segue teu caminho	SI	SI	3	não

Dramaturga	Obra	Ano	Década	Quantidade	Programa?
VOGESTEIN, Cherie	Encontro com um estranho	SI	SI	3	não
WARR, Betty	O moço bom e obediente	SI	SI	1	sim
WEDEKING, Kadidja	Um pequeno golpe de estado	SI	SI	1	não
ZANGARO, Patricia	A boca amordaçada	2016	10	1	não
ZANGARO, Patricia	África: Um Continente	2008	0	1	não
ZANGARO, Patricia	Por um Reino	1992	90	1	não

Anexo:
O voto feminino (1890), peça de Josefina Álvares de Azevedo



O VOTO FEMININO

COMÉDIA EM I ATO

Representada com gerais aplausos no teatro Recreio Dramático

PERSONAGENS

Conselheiro Anastácio	Castro
Dr. Rafael, deputado	Bragança
Dr. Florêncio	Germano
Antônio, criado	Pinto
Esmeralda.....	Isolina
Inês	Elisa Castro
Joaquina, criada.....	Luiza Porni

Ação – Rio de Janeiro. Época - atualidade



ATO ÚNICO

Sala em casa do conselheiro Anastácio. Mobília rica. Decoração de luxo.

Cena 1

ANASTÁCIO (*Só*)

(*Ao subir o pano, está sentado, com um pequeno papel na mão, fazendo*

contas) Cebolas, 200 réis; azeite doce, uma garrafa 640; fósforos, um pacote 200 réis; toucinho, um quilo 1$500: (*parando a leitura*) como está caro o toucinho! (*continuando a ler*). Carvão, um saco 2$000; batatas, 240. – Soma 4$780. Quatro mil setecentos e oitenta, bem certos. Mas em que foi então que minha mulher gastou cinco mil réis?! (*chamando para dentro*) Senhora! oh! senhora! (*pausa*). Há de estar lendo os artigos de fundo dos jornais diários. É a sua mania! E enquanto lê vai tudo por água abaixo como numa correnteza, não há dinheiro que chegue! (*chamando*) Sra. D. Inês! Oh! Sra. D. Inês!

INÊS

(*De dentro*) Já vou, já vou.

ANASTÁCIO

Apre! Que a Sra. minha mulher em se metendo no gabinete de leitura, não se lhe importa que a casa caia. Isto é demais. Ora figas!

Cena 2

ANASTÁCIO E INÊS

INÊS

(*Entrando*) Aqui estou, Sr. Anastácio. Que barulho! Vão ver que é para aí qualquer ninharia!

ANASTÁCIO

Ah! Para a senhora tudo é ninharia!

INÊS

De certo.

ANASTÁCIO

Pois não é, não senhora; são onze vinténs que faltam nesta conta...

INÊS

Ora, louvado seja Deus! Por onze vinténs um barulho tão grande.

ANASTÁCIO

Pois sim, pois sim; mas é que muitos onze vinténs arruínam um homem, e...

INÊS

E o Sr. queria que eu deixasse os meus afazeres para estar a tomar conta destas insignificâncias...

ANASTÁCIO

Sem dúvida. É este o dever de uma boa dona de casa.

INÊS

Meu dever?! Oh! Sr. Anastácio, pois o Sr. quer que a mulher de um ex-conselheiro esteja a ridicularizar com a criada?

ANASTÁCIO

Ridicularias! Ridicularias! Para a Sra. só são importantes as discussões de política, a literatura piegas desses franchinotes que andam peralteando pela rua do Ouvidor, as borradelas dos pintores, os teatros, os partidos, e até os duelos! Sra. D. Inês, a Sra. não se sai bem desta vez. Os duelos!

INÊS

Naturalmente. Então queira o Sr. que assim não fosse?

ANATÁCIO

Está visto. Ah! Mulheres!... mulheres!...

INÊS

Já não estamos no tempo da mulher objeto de casa, escrava das impertinências masculinas.

ANASTÁCIO

Ora figas, Sra. Inês!

INÊS

Estamos no fim do século XIX, em que o livre arbítrio fez de cada criatura um ser igualmente forte para as lutas da vida, ouviu?

ANASTÁCIO

Ta, tá, tá, tá. Ora figas! Qual lutas da vida! Qual livre arbítrio! Qual século XIX! Qual nada! A mulher foi feita para os arranjos de casa e nada mais!

INÊS

O Sr. está me desacatando!

ANASTÁCIO

Ora figas! A senhora é que não está em si; perdeu a razão.

INÊS

Ah! Não quer que nós tenhamos direitos?!

ANASTÁCIO

Não, de certo. O pior é que a Sra. já está transtornando a cabeça de minha filha, que anda-me também com as mesmas ideias.

INÊS

Sem dúvida alguma. E há de aproveitar muito a nossa querida Esmeralda.

ANASTÁCIO

Há de ser muito divertido.

INÊS

Que bonito futuro está reservado a nossa filha!

ANASTÁCIO

Se for uma boa mãe de família...

INÊS

Há de ser; e também uma das melhores figuras da nossa política.

ANASTÁCIO

Que diz?

INÊS

Se passar a lei...

ANASTÁCIO

Ó senhora, eu já lhe disse que não me meta a mulher na política!

INÊS

Que! Não meta a mulher na política! Oh! Sr. Anastácio, a mulher não é por ventura um ser humano, perfeitamente igual ao homem?

ANASTÁCIO

(*Com calma*) Sei lá! O que sei é que a política não foi feita para ela. A mulher metida em política, santo Deus!... Não me quero incomodar Sra. D. Inês. Vou à chácara tomar um pouco de fresco. Ate já. (*Sai*.)

Cena 3

INÊS (*Só*)

São insuportáveis estes monstros de egoísmo! E quando se lhes fala em concorrermos com eles na vida pública, é um Deus nos acuda; fazem logo vir o céu abaixo...

Cena 4

INÊS E ESMERALDA

ESMERALDA

(*Entra lendo um jornal*) Que quereis fazer de uma mulher como vós inteligente, como vós ativa, como vós ilustrada, como vós amante da pátria, e que lhe quer, pode e deve prestar todos os serviços?!

INÊS

(*Que tem estado a prestar muita atenção*) Sim, sim, o que querem os homens fazer de uma mulher assim?

ESMERALDA

Oh! Minha mãe, que belo artigo o do Dr. Florêncio, publicado no *Correio do Povo*, de ontem.

INÊS

É um grande talento!

ESMERALDA

Tem feito do voto feminino uma campanha célebre.

INÊS

E há de vencer.

ESMERALDA

Se vencerá!

INÊS

Em passando a lei, já se sabe, hás de te apresentar para deputada. (*)

ESMERALDA

Eu, minha mãe?

INÊS

Sem dúvida. Pois não estás habilitada para isso?

(*) Nota – A palavra como significação de emprego que só convém ao homem é invariável; mas no caso da tese que se discute varia logicamente.

ESMERALDA

Sim, estou habilitada. Mas meu marido?

INÊS

Ora, o teu marido! Que se empregue em outra coisa.

ESMERALDA

É bom de dizer, a senhora sabe que ele tem sido sempre deputado... E não há melhor emprego do que esse.

INÊS

De agora em diante serás tu. Se lhe há de estar todas as noites a ensinar o que ele há de dizer, vai tu mesma dizer o que sabes.

ESMERALDA

Pobre Rafael! Ele que deseja tanto subir!...

INÊS

Sobe tu. Faz-te deputada, (*aparece ao fundo a criada*) depois senadora, depois ministra, e talvez que ainda possas chegar a ser presidente da República...

Cena 5

INÊS, ESMERALDA E JOAQUINA

JOAQUINA

(*Entrando*) Quem? O Sr. Rafael?

INÊS

Não, tola, a Esmeralda.

JOAQUINA

(*Admirada*) Ué!

ESMERALDA

Ora, mamãe, isso não se faz assim.

INÊS

Como não! Faz-se, sim, senhora. E eu hei de ser a tua secretária.

JOAQUINA

(*Contente*) Que belo! Nesse tempo eu ficarei sendo sua criada grave.

INÊS

É verdade, poderás proteger essa rapariga arranjando-lhe algum emprego razoável.

JOAQUINA

Olhe, minha ama, sabe o que eu queria ser?

ESMERALDA

Diz lá.

JOAQUINA

Aquele homem que anda num carro fechado e com dois soldados a cavalo...

ESMERALDA

Oh, mulher, querias logo ser ministra?

INÊS

Isso é impossível, Joaquina.

JOAQUINA

Eu sei lá! Queria ser uma coisa que pudesse mandar os soldados.

ESMERALDA

Mandar soldados para quê?

JOAQUINA

Para nada, não, senhora. (*Aparte*) Para mandar prender aquele ingrato do seu Antônio, que não se quer casar comigo. (*Sai*)

INÊS

(*Que tem estado a conversar com Esmeralda, durante o aparte de Joaquina*) No dia em que for decretado o nosso direito de voto...

Cena 6

AS MESMAS E DR. RAFAEL

RAFAEL

(*Entrando*) Esmeralda, minha boa amiga! Senhora D. Inês...

ESMERALDA

Foi decretada?

Rafael

A lei do voto feminino...

INÊS

O ministro já decidiu?

RAFAEL

Ainda não. Espera-se a todo o momento.

INÊS

Que demora!

ESMERALDA

É possível que seja decretada, não? E o que dizes tu?

INÊS

(*Aparte*) O que diz?! Nada, como de costume.

RAFAEL

Eu... eu... aplaudo com entusiasmo essa propaganda.

ESMERALDA

(*Sorrindo*) Aplaudes? Fazes muito bem.

RAFAEL

E eu dou-lhes o meu voto.

ESMERALDA

Enfim, vamos ter o direito de voto.

INEZ

E o de sermos votadas.

Cena 7

OS MESMOS E ANASTÁCIO

ANASTÁCIO

(*Entrando, furioso*) Que pouca vergonha!

INÊS

Ora, até que enfim, já se pode ser mulher nesta terra!

ANASTÁCIO

Como diz?

INÊS

Digo-lhe que o direito de voto às mulheres vai ser decretado pelo ministro.

ANASTÁCIO

Está doida, minha senhora.

ESMERALDA

Está em consulta, meu pai.

RAFAEL

Está não, subiu para o ministro.

ANASTÁCIO

Figas, figas, é o que é. Pode lá dar-se semelhante patifaria.

INÊS

Patifaria, não. É a coisa mais justa deste mundo.

ANASTÁCIO

Se tal acontecer, pode-se dizer que o Brasil é uma terra de malucos.

INÊS

Sr. Anastácio, não me faça falar...

ANASTÁCIO

Sra. D. Inês, lembre-se de que eu sou um ex-conselheiro de Estado do Ex-Império e já fui ministro!

INÊS

Lembro-me sim; e por sinal que não era o senhor quem escrevia os despachos; mas, sim, eu e minha filha, que nem sequer tínhamos o direito de assiná-los.

ANASTÁCIO

Figas, figas! A senhora não sabe que é mulher?

INÊS

E o senhor não sabe que uma mulher não é inferior a um homem?

ANASTÁCIO

É, é, e será sempre. Para mim nem há dúvida.

ESMERALDA

Isso é conforme, papai.

RAFAEL

Sim, é conforme.

ANASTÁCIO

Qual conforme! É e é!

INÊS

Não é, não é, e não é. Que desaforo! A mulher inferior ao homem! Então foi para ser inferior a um carroceiro que o senhor mandou educar sua filha?!

ANASTÁCIO

Foi para ser uma belíssima mãe de família. Ora figas!

RAFAEL

(*Entusiasmando-se*) Apoiado.

INÊS

(*Olhando para Rafael*) Foi para ensinar ao marido, assim como eu ensinei ao senhor. Ora, aí está para que o foi!

ANASTÁCIO

Pois que fosse, mas não para ser votante... Ora figas, figas!

RAFAEL

(*Baixo a Inês*) D. Inês, olhe que isso é muito pesado!

ESMERALDA

Mas isso não é justo, meu pai.

ANASTÁCIO

Ah! Também pensas como tua mãe! Aqui está o que são as mulheres de hoje! O que todas vocês querem é ficar livres, para não prestarem mais obediência a ninguém. Mas tal não há de acontecer, figas!

ESMERALDA

Mas meu pai...

ANASTÁCIO

(*Colérico*) Qual teu pai, qual nada!

ESMERALDA

Acalme-se!

ANASTÁCIO

Isso não tem cabimento.

INÊS

Ah! Querem a nossa eterna humilhação!

ANASTÁCIO

(*Passeando, agitado*) Figas! Figas!

INÊS

Havemos de ser iguais; se a mulher está habilitada para ser mãe, essa missão sublime e grandiosa, porque não há de estar para exercer o direito de voto?

ANASTÁCIO

Que querem que façam os homens? Que cedam o lugar às mulheres? Que vão para a cozinha? Que vão dar ponto nas meias? Que vão amamentar crianças?

ESMERALDA

Ninguém diz isso. Ninguém quer tirar o lugar dos homens, mas nem por isso continuarmos nós na humilante condição em que temos jazido até hoje.

ANASTÁCIO

É o mesmo estribilho. Esta gente está idiota.

INÊS

O senhor é que parece que perdeu a razão.

ANASTÁCIO

(*Dirigindo-se a Rafael*) Meu genro, estamos perdidos, a revolução das saias entrou-nos portas adentro; é preciso reagir. A mulher votante, com direito aos cargos públicos! Que desgraça! Que calamidade!

INÊS

Calamidade é a de termos homens como o senhor, que procuram aniquilar os nossos direitos em proveito da sua vaidade.

ANASTÁCIO

(*Para Rafael*) O que diz a isso?

RAFAEL

(*Atrapalhado, olhando para a Esmeralda*) Eu, eu não digo nada.

ANASTÁCIO

Se o senhor tem aprovado a atitude delas.

ESMERALDA

Porque é justo, meu pai.

ANASTÁCIO

Até a senhora! Está desejosa por votar e ser votada, ir ao parlamento, sobraçar uma pasta, andar de coupé e ordenanças! São assim todas as mulheres. Ah, mas eu hei de ensiná-las! Agora é comigo, senhor meu genro, venha daí. É preciso ser homem, ouviu? Ser homem! (*Empurrando-o na frente*) Ande, mexa-se. Até já, D. Inês. (*Saem os dois*)

Cena 8

ESMERALDA E INÊS

INÊS

(*Indo à porta*) Vão conspirar? Pois vão, que os havemos de ensinar.

ESMERALDA

O que! Pois pensa que eles serão capazes...

INÊS

Teu marido não, que é uma mosca morta, um toleirão; mas teu pai...

ESMERALDA

Meu marido tenho a certeza de que não se atreveria...

INÊS

Ora, ora! Teu pai o convencerá.

ESMERALDA

Mas isto é horrível. Conspirarem contra os nossos direitos é matar-nos a esperança de...

INÊS

É horrível! E diante disso não podemos cruzar os braços!

ESMERALDA

Mas os outros homens?

INÊS

São todos iguais.

ESMERALDA

Que fazer, então?

INÊS

Irmos ao encontro da sua conspiração.

ESMERALDA

Neste caso, vamos!

INÊS

É a conspiração das saias. Hei de mostrar a esses homenzinhos para quanto presta uma mulher. Vamos, Esmeralda.

Dueto

ESMERALDA

Eia à luta!

INÊS

Eia à luta!

Pois é certa esta vitória.

ESMERALDA

Batalhemos sem temor...

INÊS

Sem temor, que é nossa a glória.

ESMERALDA

Seja o homem forte embora...

INÊS

Sempre é forte o vencedor!

ESMERALDA

Sejamos fortes...

INÊS

Lutemos!

ESMERALDA

Venceremos pelo amor!

JUNTAS

Caia o homem, e subamos:
Para a ponta, é o que se quer,
Pois que é chegado o reinado
Glorioso da mulher!
(*Terminado o dueto, saem*)

Cena 9

JOAQUINA (*Só*)

(*Entrando*) Que balbúrdia! Parece um dia de juízo o dia de hoje nesta casa. Ouvi falar em conspiração! Há de ser a política das patroas! Até que desta vez vou ser aquele homem do carro e dos soldados.

A patroazinha vai ser uma grande coisa! E eu apanho o meu lugarzinho. Então, sim (*aparece Antônio à porta*), mando prender o Antônio, e, se ele quiser que o solte, há de casar-se comigo.

Cena 10

JOAQUINA E ANTÔNIO
ANTÔNIO

Para isso não é preciso prender-me.

JOAQUINA

Ui!

ANTÔNIO

Não te assustes, meu quitute; sou eu.

JOAQUINA

Que medo! (*Canta*)

Dueto

JOAQUINA

Oh, que medo tão danado!
Me fizeste agora entrando!

ANTÔNIO

Pois te assustas, meu bem, quando
Meu prazer é ter-te ao lado?!

JOAQUINA

Tenho nervos, sou medrosa...

ANTÔNIO

Nervos assim, tentação?

JOAQUINA

Esta surpresa!

ANTÔNIO

Vaidosa!
Se tivesses coração...

JUNTOS

Pode o amor vir de surpresa,

Que bem vale um susto o amor.
Passa o susto... e se despreza
Toda a ideia de terror.

ANTÔNIO

Não foi nada; passou.

JOAQUINA

Não faça outra; ainda estou a tremer. Para outra vez...

ANTÔNIO

Para outra vez, hei de pedir licença... para entrar.

JOAQUINA

Por força, cá não se entra sem mais aquela...

ANTÔNIO

Ora, adeus! Eu é que, em gostando dum derriço como tu, não estou com cerimônias... vou entrando... E não faço caso de que me mandem prender, porque, como tu sabes, depois da prisão vem a soltura...

JOAQUINA

E quem falou em prendê-lo? (*Aparte*) Ouviu tudo!

ANTÔNIO

Você mesmo. E não sei para quê... se eu já estou preso pelo beicinho.

JOAQUINA

Eu cá me entendo. Os homens... É verdade: que vieste aqui fazer?

ANTÔNIO

Eu? Vim procurar o patrão... e ver-te. Ora, aí está!

JOAQUINA

Ver-me? Só? (*Suspira*)

ANTÔNIO

Só... e procurar o patrão! (*Suspira*)

JOAQUINA

Ver-me, só! (*Suspirando*) Ai, ai!

ANTÔNIO

(*Suspirando*) Só! Se nós já fôssemos casados!

JOAQUINA

Casados! Ah! O fingido, como suspira!

ANTÔNIO

Casados, sim. Pois tu não és a minha noiva?

JOAQUINA

Sou. E podemos ser muito felizes. Olha, vai passar-se aqui uma cons..., uma cons..., como é mesmo?

ANTÔNIO

Eu sei lá, mulher! Seja o que for.

JOAQUINA

Pois sim! A patroazinha vai ser ministro...

ANTÔNIO

O quê?

JOAQUINA

Ministro!

ANTÔNIO

Estás doida, mulher!

JOAQUINA

Ministro, sim! Ora, aí está! E eu vou ter um bonito emprego. Depois me casarei contigo...

ANTÔNIO

(*Desconfiado, aparte olhando-a muito*) Que diz ela?
Estará doida?! Homessa! (*Continua a olhá-la*)

JOAQUINA

E tu também terás emprego...

ANTÔNIO

(*Resoluto*) Menos essa! Eu é que não quero esse emprego!

JOAQUINA

Então é porque não sabes o que há.

ANTÔNIO

O que há?

JOAQUINA

As mulheres agora vão ser como os homens.

ANTÔNIO

Como os homens? E os homens?

JOAQUINA

Como as mulheres.

ANTÔNIO

Livra!

JOAQUINA

Sim, senhor! Agora somos nós que vamos para os empregos.

ANTÔNIO

Oh, Joaquina, ou tu estás doida ou estás brincando...

JOAQUINA

É sério! Eu já pedi à patroa o meu emprego. É aquele em que a gente anda sentada num carrinho com os soldados a cavalo atrás.

ANTÔNIO

E eu, o que fico fazendo?

JOAQUINA

Tu não precisas trabalhar, não; ficas em casa.

ANTÔNIO

Para lavar as tuas saias e esfregar a tua roupa? Eu nunca tive jeito para esfregações...

JOAQUINA

Como é bom!

ANTÔNIO

O quê? As esfregações? Nada, não sou homem para estas coisas. Não quero...

JOAQUINA

Ah, se não quiseres assim...

ANTÔNIO

Que descaramento!

JOAQUINA

Qual nada! A mulher está na ponta!

ANTÔNIO

Sim, sim, na ponta da coisinha, ou, quando muito, na do quintal!

JOAQUINA

Olha, eu gosto muito de ti, mas lá por isso não é que eu hei de

deixar o meu emprego. Se quiseres casar comigo é assim; se não, é chuchar no dedo. (*Sai*)

Cena 11

ANTÔNIO, RAFAEL E ANASTÁCIO

ANTÔNIO

(*Só*) E esta! Ser obrigado a fazer de mulher para fisgar este diabo! É horroroso! Porque, afinal de contas, se isso acontecer, serei obrigado a escamar o peixe, limpar o quarto da mulher, lavar a roupa e fazer a goma para as saias! Isto põe um homem na espinha! Porém, no meio disso tudo, do que eu tenho birra é da cozinha! Cozinhar, eu?... que sempre tive quizila pelas panelas! Qual! Isso não pode nem deve acontecer. Prefiro morrer de fome a ter de mexer em panelas!

ANASTÁCIO

(*Entrando, sem reparar em Antônio*) Irra! É uma calamidade! O mulherio está alvoroçado!

RAFAEL

O caso está tomando proporções assustadoras.

ANASTÁCIO

Não pode ser! É uma desgraça se tal acontecer! É o fim do mundo! É... É... (*a Rafael*) O que é que é?

RAFAEL

Eu sei lá o que é!

ANASTÁCIO

Pois sei eu. É... É... (*com custo*), é uma figa, ora, aí está o que é.

RAFAEL

Estamos bem servidos, não há dúvida!

ANASTÁCIO

Está claro! Votam as mulheres, as mulheres são votadas! Para elas os empregos, as honras, as posições, e tudo, tudo! Que há de fazer o homem? Ficar em casa pregando colchetes nas saias?

RAFAEL

Isso nunca!

ANTÔNIO

(*Aparte*) Os homens estão danados!

ANASTÁCIO

É preciso conspirar!

RAFAEL

Mas como? De que modo?

ANTÔNIO

(*Aparte*) Sim, eu também sou interessado na questão!

ANASTÁCIO

De que modo? Ir contra as mulheres! Impedir que isso se dê.

RAFAEL

Ir contra as mulheres? Mas não vê que isso é difícil!

ANTÔNIO

(*Aparte*) Eu cá por mim, já estou resolvido a lavar as saias da Joaquina.

ANASTÁCIO

Quão difícil! Vou fazer um *meeting*! Estamos já aqui dois homens, (*reparando em Antônio*) com este que apesar de ser criado do Dr. Florêncio, há de acompanhar-nos, três: (*agarra-o pelo braço*) o compadre Izidro, quatro...

RAFAEL

O Silva, cinco.

ANASTÁCIO

Qual Silva! Qual nada! Aquilo é um banana! Um pancada! É capaz de tornar as saias da mulher e ir para o lado delas. Queremos homens que não se entreguem a essas lambisgoias. (*Sacudindo Antônio, que ainda o conserva seguro*) Você é homem?

ANTÔNIO

Pelo menos, pareço.

RAFAEL

Nesse caso é uma guerra de morte?

ANASTÁCIO

De morte? Não, de honra!

ANTÔNIO

Ui! Não me aperte o braço!

ANASTÁCIO

Fora com o voto das mulheres!

Cena 12

OS MESMOS E DOUTOR FLORÊNCIO

DOUTOR

Bom dia! Que é isso? Vejo-os exaltados!

ANASTÁCIO

Muito obrigado! O senhor é que é o causador de toda esta balburdia, de toda essa exaltação!

RAFAEL

Sim, o senhor mesmo.

DOUTOR

Mas, Sr. conselheiro.

ANASTÁCIO

Figas! Meu amigo! Figas! A cidade está em desordem! O mulherio está alvoroçado!

RAFAEL

Até a minha mulher!

DOUTOR

Meu colega, que é isso? Explique-se.

ANASTÁCIO

Não há explicações. Agora é cada um tratar de defender seus direitos.

RAFAEL

Até a minha Esmeralda!

ANASTÁCIO

E afinal de contas, também a Sra. Inês!

DOUTOR

Mas o que tenho eu com isto?

ANASTÁCIO

Minha mulher está doida! Compreende, doida.

RAFAEL

E eu estou aqui e estou sem mulher, sem a minha Esmeralda!

DOUTOR

Mas senhores, digam-me o que tenho que ver com isso.

RAFAEL

Foi o colega que andou introduzindo esta trapalhada por aqui.

Cena 13

OS MESMOS, ESMERALDA E INÊS

INÊS

Que grande vitória! Ah! Ainda bem que os encontro reunidos. Tenho boas notícias a dar-lhes. (*Vendo o doutor*) Oh! Doutor! Não sabe quanto prazer sinto com sua visita.

ANTÔNIO

(*Aparte*) O que estará a Joaquina a fazer na cozinha?

ESMERALDA

Aceite os meus cumprimentos pelo seu brilhante artigo de ontem.

DOUTOR

Oh! Minhas senhoras! V. Exas. confundem-me. (*Dirigindo-se a Antônio*) Que fazes aqui?

ANTÔNIO

Vim aqui para saber de meu amo a que horas vai jantar.

INÊS

O doutor janta conosco.

ANTÔNIO

Neste caso...

DOUTOR

Podes retirar-te.

ANTÔNIO

(*Aparte, saindo*) Graças a Deus! Que estou livre das unhas e das figas do velho!

Cena 14

OS MESMOS, MENOS ANTÔNIO

INÊS

Pois como ia dizendo tenho boas notícias a dar.

ANASTÁCIO

É acusado, não quero aqui mais discussões.

INÊS

Pois quero eu! De agora em diante mandam todos igualmente. E para o futuro, seremos iguais perante a lei.

ANASTÁCIO

Nunca, Sra. Inês, nunca!

RAFAEL

Nunca, repito. O direito de voto não há de vir.

ESMERALDA

Olá, Sr. meu marido, então, o Sr. também?

RAFAEL

Não... Sim... Mas isso é uma invasão de atribuições...

DOUTOR

Perdão, eu creio que se trata do voto feminino. É uma coisa perfeitamente justa!

ANASTÁCIO

Justa! Isso diz o Sr. E sabe porque o diz? É porque não é casado.

RAFAEL

Descansem! O direito de voto à mulher não veio, nem virá.

ESMERALDA

Lá isso, não. A consulta está em mãos do ministro; hoje ou amanhã será introduzida na lei.

DOUTOR

Sem dúvida alguma. É uma das mais belas conquistas deste fim de século; a reparação de uma injustiça secular, dos tempos bárbaros.

INÊS E ESMERALDA

Muito bem, doutor, muito bem.

RAFAEL

É o ridículo sobre os homens!

DOUTOR

Mas senhores, sejamos todos cordatos. O direito de voto às mulheres é de toda a justiça.

ANASTÁCIO

Não é só o direito de voto que elas querem, é o direito de votar e ser votadas. É o reinado das saias.

DOUTOR

Não há tal. Será antes o reinado das competências. De agora em diante não veremos mais na sociedade a impostura de serem as mu-

lheres quem fazem as coisas e os homens quem recebem as honras... como por aí se dá...

ANASTÁCIO

(*Baixo a Rafael*) Isto agora é com o senhor.

RAFAEL

(*O mesmo*) Comigo, não. É com o senhor.

DOUTOR

Se a mulher tem aptidão para adquirir títulos científicos, porque não há de ter para os cargos públicos?

INÊS

Apoiado, e aqui está a Esmeralda para prova.

DOUTOR

Se pode exercer cargos públicos, porque não há de poder desempenhar o mandato ?

ANASTÁCIO

Mas, nesse caso, teremos também de ser governados por elas.

RAFAEL

Virão ocupar nossos lugares.

DOUTOR

Quando provarem competências para eles, por que não?

ANASTÁCIO

Seria horroroso! Isso não! A destruição do homem o predomínio nefasto da fragilidade feminina! Figas!

INÊS

Seria a mais bela das conquistas humanas, porque nós não somos senão iguais aos homens, apenas tendo diferenças sexuais e virtudes para melhor.

ANASTÁCIO

Cala-te! Cala-te! E que farão os homens?

INÊS

O que puderem e souberem fazer.

ESMERALDA

É compensação das iniquidades de tantos séculos!

DOUTOR

Demais, nem todas as mulheres irão ocupar cargos importantes, assim como nem todos os homens hoje os ocupam.

ANASTÁCIO

E o escândalo?

ESMERALDA

A moralidade existe por si.

INÊS

Sr. Anastácio, fique certo de que o domínio das calças está para acabar.

ANASTÁCIO

Nunca! Ora figas!

RAFAEL

Sra. minha sogra, cuidado com os homens!

ANASTÁCIO

Pois fiquem certas do que não há de levarem a melhor. (*Sai*)

Cena 15

OS MESMOS, MENOS ANASTÁCIO

DOUTOR

Tenho certeza de que a mulher será emancipada, e com o direito que lhe cabe à elegibilidade, far-se-á representar no parlamento, já nesta sessão.

RAFAEL

Meu colega, olhe que isto é muito.

ESMERALDA

Rafael, lembra-te que és meu marido.

INÊS

Sem dúvida, o Sr. Rafael deve ser razoável.

DOUTOR

Há de ser ainda. Ainda hei de vê-lo cabalando pela candidatura da sra. D. Esmeralda.

INÊS

O que me dá cuidado é o Anastácio. Que iria aquele homem fazer agora à rua?

RAFAEL

(*Com malícia*) Naturalmente foi ao ministro.

INÊS E ESMERALDA

Ao ministro?

DOUTOR

Não há de ser nada. Não conseguirá coisa alguma.

Cena 16

Os MESMOS E ANASTÁCIO

ANASTÁCIO

(*Fora*) Meu genro! Meu genro! (*Entra, esbaforido, com um jornal na mão*).

INÊS E ESMERALDA

Céus! Que foi?

ANASTÁCIO

(*Mostrando o jornal*) Está aqui! Aqui!

Cena 17

OS MESMOS, JOAQUINA, DEPOIS ANTÔNIO

INÊS

O decreto?

ANASTÁCIO

Qual decreto, qual nada! Não votam!

TODOS

Ah!

JOAQUINA

(*Aparte).* Lá se foi meu emprego.

ANASTÁCIO

O ministro despachou a consulta que lhe foi submetida, nestes termos: (*lê*) O governo, resolvendo a questão apresentada, não considera nem oportuna, nem conveniente, qualquer (*aparece Antônio*) inovação na legislação vigente no intuito de admitir as mulheres *sui* juris ao alistamento e ao exercício da função eleitoral.

ANTÔNIO

A-q-u-i! Menéres!

RAFAEL

Bravo! Muito bem!

ANASTÁCIO

Já vi que não votam, minhas senhoras.

INÊS

Horror!

ANTÔNIO

Então Joaquina, ainda pensas em ser ministra?

JOAQUINA

Só se for do teu coração!

ANTÔNIO

Visto que não terás o tal emprego, nem o carrinho, nem os soldadosa cavalo atrás, eu peço a tua mão.

JOAQUINA

Aqui a tens!

DOUTOR

Ainda não me dou por vencido.

ANTÔNIO

O patrão se me der licença, sem sempre disse uma coisa...

DOUTOR

Diga.

ANTÔNIO

A mulher não foi feita da costela do homem?

DOUTOR

Foi.

ANTÔNIO

A costela é o emblema do descanso. Portanto, a mulher não foi feita para a calaçaria das ruas.

ESMERALDA

Para que foi então?

ANTÔNIO

Para os arranjos de casa... e etc. e tal.

ANASTÁCIO

Ele tem razão. O verdadeiro lugar da mulher é no centro da família.

INÊS

Não se entusiasmem tanto. Ainda temos um recurso. Aguardemos a Constituinte!

Ensemble

ESMERALDA

A querida vitória há de, creio,
Dar-nos ganho de causa por fim.

RAFAEL

Isso não, que eu não marcho no meio!

INÊS

Ah! Respiga! Pois, sim! Oh! Pois, sim!

ESMERALDA

Venceremos, ou não? Doutor, diga!

DOUTOR

Por que não?! A vitória é fatal!

ANASTÁCIO

Ora figa! Ora figa! Ora figa!
Esta gente está doida, afinal!

AS MULHERES

Pois veremos, senhores, veremos,
Vencerá a razão, vencerá!
Justo é pois que por isso esperemos
Confiantes daqui até lá!

OS HOMENS

Ora qual! Ora qual! Não tememos!
Ficará tudo assim como está!
E seguros do caso esperemos
Confiantes daqui até lá!

Fim

Sobre as organizadoras

ALINE LEAL é mestra e doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio. Foi bolsista de pós-doutorado CAPES/PNPD pelo mesmo programa. Atuou como professora substituta da Unirio e é integrante do grupo de pesquisa do CNPq Teorias e práticas do arquivo: invenções, reapropriações e insurgências. É autora do livro *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*, fruto de sua tese de doutorado, orientada por Rosana Kohl Bines.

BÁRBARA RIBEIRO é graduada em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Especialista em Informação Científica em Saúde – Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), Mestre em Educação Profissional da Saúde – Fiocruz. Atualmente é bibliotecária na Unirio, membro do FORMAÇÃO E PRÁTICAS EM EDUCAÇÃO MUSICAL (FORPEM), Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Patrimônio Bibliográfico e Documental e atua na área de Documentação Histórica em Artes desde 2016. Colaboradora da Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro (Redarte).

MARIANNA VELLOSO é licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeirio (Unirio). Atriz, arte-educadora e pesquisadora em formação.

NINO OTTONI é escritor, roteirista e montador. Seu maior hobbie, aparentemente, é cursar faculdades: fez Cinema na UFF, Produção Fonográfica na Estácio de Sá e se formou bacharel em Letras na Unirio. Teve diversos projetos premiados ou selecionados em laboratórios, como o videoclipe *Forasteira*, o longa-metragem *Animais na Pista!* e a série *Deixa Falar.*

TIPOGRAFIA Karmina Sans

FORMATO 16x23cm

Rio de Janeiro, julho de 2026