

Resumo

O relato tem como objetivo examinar a trajetória da mulher dramaturga no Brasil, destacando tanto os obstáculos históricos de invisibilidade quanto as conquistas recentes afirmação artística e política. A autora adota uma abordagem crítica e pessoal, articulando sua experiência como dramaturga e formadora com referenciais teóricos do feminismo, especialmente Virginia Woolf e Gayatri Spivak, para analisar a condição subalterna das mulheres na dramaturgia. O método consiste em revisão histórica e crítica de textos e autoras – de Júlia Lopes de Almeida às dramaturgas da geração de 1969 e às novas vozes do século XXI – em diálogo com contextos sociais, políticos e culturais. A originalidade do estudo está em preencher a lacuna teórica sobre a presença feminina no teatro brasileiro, tradicionalmente silenciada. Como resultado, evidencia-se a escassez histórica de dramaturgas reconhecidas e a emergência contemporânea de autoras com pautas de gênero, raça e classe. A contribuição central é propor um olhar renovado sobre a dramaturgia brasileira, ampliando o cânone e oferecendo instrumentos para repensar teoria e prática teatral a partir de perspectivas plurais e feministas.

Palavras-chave: Feminismo; Representatividade; Teatro brasileiro; Dramaturga.

Abstract

The experience report aims to examine the trajectory of women playwrights in Brazil, highlighting both the historical obstacles of invisibility and the recent achievements of artistic and political affirmation. The author adopts a critical and personal approach, intertwining her experience as a playwright and educator with theoretical references from feminism, especially Virginia Woolf and Gayatri Spivak, to analyze the subaltern condition of women in playwriting. The method consists of a historical and critical review of texts and authors – from Júlia Lopes de Almeida to the playwrights of the 1969 generation and the new voices of the 21st century – in dialogue with social, political, and cultural contexts. The originality of the study lies in filling the theoretical gap regarding female presence in Brazilian theater, traditionally silenced. As a result, it reveals the

¹ Dramaturga e jornalista. Doutora em artes cênicas pela ECA/USP. Coordenadora do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro. E-mail: maricisalomao@spescoladeteatro.org.br.

historical scarcity of recognized women playwrights and the contemporary emergence of authors addressing issues of gender, race, and class. The central contribution is to propose a renewed perspective on Brazilian playwriting, expanding the canon and offering tools to rethink theatrical theory and practice from plural and feminist perspectives.

Keywords: Feminism; Representativeness; Brazilian theater; Female Playwright.

"Ao pensarmos em todas aquelas mulheres trabalhando ano após ano e sentindo dificuldade em reunir duas mil libras, e que fizeram tudo (o) que puderam para obter trinta mil libras, irrompemos numa explosão de escárnio diante da representável pobreza do nosso sexo."
(Virginia Woolf, s/d, p. 27)

"Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da 'mulher' parece ser a mais problemática nesse contexto."
(Gayatri Spivak, 2010, p. 85)

Introdução

Se vivemos num regime democrático, não deveria ser totalmente irrelevante nos perguntarmos se todas as pessoas têm o direito de falar e de serem ouvidas? Não seria inócuo questionarmos se todas são levadas a sério? Pois sabemos que não têm e que não são. Sabemos que grandes parcelas da população não conseguem ou não podem expressar-se, e ainda que outras o consigam, o que dizem não é levado a sério. Falo especificamente, como foco deste relato, das mulheres dramaturgas, a quem as mazelas da sub-representação e da falta de voz sempre se fizeram sentir.²

Antes de avançar, gostaria de considerar que neste relato minha intenção é manter a primeira pessoa do singular. Talvez não precisasse explicitar tal desejo, mas ao fazê-lo, assumo a importância pessoal de me imiscuir indissociavelmente ao relato, mulher, dramaturga e formadora que sou, oferecendo desta forma, não só meu olhar como testemunha do meu tempo, mas também minha experiência como agente de transformação na semeadura de novas dramaturgas e novos dramaturgos.

Penso este relato como uma espécie de autoconvocação, em que provoco a conexão entre meu olhar interno e o externo, para sondar não apenas a dramaturga e formadora de novas vozes na dramaturgia, mas para compreender melhor a história de "minhas" pares

² Lembremos que a história do teatro ocidental, dos gregos até a modernidade, é exclusivamente masculina, feita pelos e para os homens.

dramaturgas, que são tantas hoje na história do nosso país; apesar do lento movimento estrutural, em direção a uma maior visibilidade, pertencimento e apropriação.

Os movimentos feministas no Brasil alcançaram, sem dúvida, conquistas fundamentais como o direito ao voto feminino, no início dos anos 30 do século XX. Porém, encontramos em um livro que é um marco no registro e na análise de textos teatrais escritos por mulheres, a crítica aos preconceitos à militância histórica das mulheres no Brasil. O livro *Um teatro da mulher*,³ de Elza Cunha de Vincenzo, se debruça firmemente na misoginia e no machismo contra a voga feminista dos anos 60:

Dos movimentos feministas da época, conhecíamos apenas os ecos que a imprensa comum fazia chegar aos leitores comuns. Isso, em relação a outros países, porque as poucas coisas que se passavam no Brasil não alcançavam merecer noticiário relevante [...] (De Vincenzo, 1992, p. XIII).

A pesquisadora sublinha que o que havia eram relatos breves, irônicos e bem-humorados em “tom pejorativo”, destacando quão ridículo eram as mulheres envolvidas em tais movimentos. A autora explica que só não caiu no engodo de achar supérfluo e risível a participação de mulheres militantes nos movimentos feministas ao ler um artigo da psicóloga e socióloga britânica Juliet Mitchell⁴ abordando “com rigor científico” a “revolução das mulheres, como um movimento sério, cujas raízes mergulhavam numa reflexão já secular sobre o tema” (De Vincenzo, 1992, p. XIV).

Essa tomada de consciência da autora soa como o disparador da necessidade inadiável de formular uma pesquisa que levantasse e analisasse as obras das autoras teatrais brasileiras. Um exame minucioso que reuniu um pequeno número de dramaturgas, e que se por um lado se mostra fundamental como revelação de uma história inédita, nunca até então contada, por outro, escancara a escassez de dramaturgas conhecidas até o final do século XX.

Lançado em 1992, *Um teatro da mulher* oferece à leitora e ao leitor já na Introdução uma lista pequena de autoras: 13. Foi o número a que a pesquisadora chegou, após extensa averiguação. Trata-se de uma lista que abrange entre os séculos XVIII e XX, no Brasil, o que perfaz (atente-se!) uma vergonhosa média de quatro (!) autoras teatrais por século.

³ O livro foi lançado no Brasil, nos anos 90, pela editora Perspectiva.

⁴ Segundo De Vincenzo (1992), o “pequeno artigo” de Mitchell tinha sido publicado na Revista Civilização Brasileira, em julho de 1967, sob um título “intrigante e instigante”: ‘Mulheres, a revolução mais longa’.

Sabemos que o número de dramaturgos conhecidos e divulgados pode ser contado às dezenas ou centenas em cada século.

São autoras que precisam ser nominalmente citadas, não só pela relevância de seus escritos, mas também como forma de resistência frente à sua precariedade numérica (embora o primeiro texto, que data do século XVIII, não contenha nome, tendo sido assinado assim: *Por huma Anonima e Illustre Senhora/ da cidade de/ São Paulo, 1797*): Maria Angélica Ribeiro, Júlia Lopes de Almeida, Maria Jacinta, Rachel de Queiroz, Maria Inez de Barros Almeida, Edy Lima, Leilah Assunção,⁵ Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral.

Alguns desses nomes são conhecidos, mas em relação à mesma qualidade produtiva dos homens, pouco celebrados. Sabemos que o pouco reconhecimento de profissionais mulheres também existe em muitas outras áreas, e é preciso dizer que ainda por cima a dramaturgia brasileira de um modo geral é pouco prestigiada, se compararmos com países como a Inglaterra, a França e os Estados Unidos.

Geração de 69

Um teatro da mulher inaugura esse registro inédito e com análises muito significativas sobre o trabalho das autoras brasileiras. Um dos momentos mais profundos – pouquíssimo conhecido na história do nosso teatro – reside no ano de 1969, em que três dramaturgas e um dramaturgo tiveram papel de destaque nos palcos paulistanos, com temporadas lotadas, e relevância na mídia da época, despertando interesse por parte de críticos como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

Almeida Prado, por exemplo, destaca o fenômeno de 69 no clássico livro *O teatro brasileiro moderno*. Dentre dezenas de nomes de homens dramaturgos e diretores, ele cita os autores que participaram do teatro de protesto contra a ditadura e a favor das minorias oprimidas (mulheres e homossexuais):

⁵ Respeitei a grafia do livro, mas note-se que o sobrenome da autora é escrito Assumpção, na maioria das matérias e publicações que conheço como no livro *Onze peças de Leilah Assumpção*, lançado pela Casa da Palavra, em 2010.

Por essa brecha transitaram e continuaram a transitar muitos autores, e também autoras, já que foi nesse momento que as dramaturgas começaram a frequentar os nossos palcos. Anatol Rosenfeld, escrevendo sobre o ano de 1969, admirava ‘o número surpreendente de novos talentos’ então surgidos, relacionando os nomes de Leilah Assumpção (*Fala Baixo Senão eu Grito*), Isabel Câmara (*As Moças*), Consuelo de Castro (*À Flor da Pele*), José Vicente (*O Assalto*) e Antônio Bivar (*O Cão Siamês*)⁶ (Almeida Prado, 1988, p. 104).

De acordo com o crítico, esses jovens autores buscavam uma “liberdade maior”, refletindo esse desejo na construção de personagens com condutas “aberrantes, consideradas anormais, nos limites”, o que a mim lembra em parte os processos criativos da geração de escritores britânicos que configurou o movimento “*angry young men*” (jovens raivosos), nos anos 50, e tão celebrados como um divisor de águas no teatro britânico.⁷ Os textos nasciam como libelos “contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesa quanto a da esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade” (Almeida Prado, 1988, p. 104).

Também não percamos de vista que o final dos anos 60 foi marcado pela escalada da ditadura militar no Brasil, e no mundo a Guerra do Vietnã, assim como a disseminação em várias partes do mundo das manifestações de Maio de 68, em que estudantes parisienses lideraram uma série de protestos contra a repressão, o sistema educacional e o capitalismo. Também 1968 é considerado o ano da “Primavera Feminista”, enquanto no Brasil as manifestações feministas eram ridicularizadas.

Portanto, é apropriada e ineditamente que uma mulher se entregue a resgatar a história dos textos teatrais escritos por mulheres brasileiras. As 13 autoras têm suas obras investigadas e analisadas à luz das estéticas de cada época, acompanhadas de farto material pesquisado em jornais, cartas, críticas, além, claro, de suas próprias análises. Na parte I, “Brasil nos anos difíceis e a dramaturgia da mulher”, a pesquisadora, de saída, também enfatiza a geração de 69, como um “fenômeno que não pode deixar de lhe chamar a atenção” (Almeida Prado, 1988, p. 3):

No final da década de 60 – mais precisamente em 1969 – em São Paulo, um acontecimento até então inédito se desenha com nitidez no *conjunto da*

⁶ No caso da peça de Antonio Bivar, fazia sucesso no Rio de Janeiro.

⁷ O fenômeno de público e crítica como a “novíssima geração de 69”, no Brasil, só é conhecido se nos debruçarmos como pesquisadores. Não faz parte da vida ordinária do nosso teatro.

produção teatral: um número proporcionalmente grande de nomes de mulheres-autoras surge com muita força e se impõe. Não é propriamente a presença feminina que chama a atenção, mas o conjunto é que provoca na crítica mais próxima do fato uma espécie de surpresa ou espanto, cuja causa só em parte, no entanto é imediatamente identificada (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 3).

O crítico Sábato Magaldi assinala, segundo Elza, que “1969 é o ano do autor brasileiro”. Estranhamente, porém, ela percebe a ausência de destaque da força expressiva das mulheres nessa época, e o significado de suas participações. Porém, ele as cita nominalmente, ainda que não se debruce sobre o fenômeno: “Nunca se registrou, aqui ou no Rio, um movimento tão rico, atestando, sem discussão, a maturidade do nosso palco” (Magaldi, 1969⁸ *apud* Cunha De Vincenzo, 1992, p. 4).

Note-se, porém, que autoras tão potentes em seus “lugares de fala” – como diríamos hoje – recusavam a qualidade de “feministas”, como uma pecha; como que pautadas por uma cisão entre a vida em sociedade e o teatro, o que num olhar rasante parece não ter contribuído para somar a força da escrita ao ativismo: “Porque Consuelo, ela mesma, afasta quase sempre a possibilidade de uma intenção nesse sentido, a possibilidade de ser considerada feminista” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 114). Como Leilah, Consuelo é altamente taxativa: “Acho [o feminismo] uma forma de alienação da mulher” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 114).

É no mínimo intrigante deparar com esse pensamento de Leilah: “Nem eu nem minha peça somos feministas, no sentido que alguns chamados de liberação da mulher dão à palavra. Não acho que reivindicar oportunidades iguais às dos homens, dentro do sistema em que vivemos, seja feminismo. Ou, pelo menos, não é o feminismo que eu quero.” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 100).

A pesquisadora justifica assim, nesse capítulo, o que lança no início do livro, sobre as formas de tratamento debochadas da mídia acerca dos movimentos feministas no Brasil. Ainda que essas poucas mulheres com consciência dos problemas de gênero escrevessem sobre a necessidade de libertação das mulheres do jugo hegemônico masculino, não se afirmavam desta forma em suas vidas ordinárias. Ao que parece, não queriam ser engolfadas pela alcunha de “ridículas”, como aquelas mulheres que

⁸ MAGALDI, Sábato. A grande força do nosso teatro. *Jornal da Tarde*, 26 ago. 1969.

queimavam sutiãs. Segundo a autora, também porque “não queriam ficar mal com os homens” (Cunha De Vincenzo, 1992, p. 1).

Como uma dama

A pesquisadora também cita a escritora Virginia Woolf, a partir do clássico “livro-manifesto” *Um teto todo seu*,⁹ de 1928, reforçando sua crítica quanto ao tipo de comportamento esperado pelos homens das mulheres escritoras no início do século XX. Woolf vai sublinhar, até com ironia, que se esperava que uma mulher escrevesse como “uma dama”, uma mulher “bem comportada, pura e ingênua”. Assim, ao que se pode perceber, os homens esperavam a manutenção de uma concebida “identidade feminina” “doce e passiva”, ou ainda, para fazer assomar o mundo contemporâneo, uma mulher “recatada e do lar”.

Woolf manifesta veementemente sua crítica ao fato de as mulheres de sua época (e de antes, também) ser obrigadas a se dedicar apenas às tarefas domésticas, não tendo direito a uma remuneração nem a um espaço só delas em que pudesse escrever – e sem interrupções, assim como condena a inacessibilidade das mulheres a um rendimento mensal para que possam decretar sua independência dos homens.

É nesse livro antológico que Woolf inventa uma irmã imaginária de William Shakespeare e aventa que, mesmo que ela tivesse o talento do irmão, não seria visibilizada nem reconhecida. E pior, segundo Woolf, “qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido ou se suicidado, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado [...]” (Woolf, s.d, p. 62).

Ao retomar essa obra específica de Virginia Woolf em pleno século XXI, assim como Elza Cunha a retomou em meados do século XX, é possível perceber que algo mudou, mas na verdade, pouco mudou. Não é aterrador pensar que era um direito do homem de surrar a esposa quando lhe aprouvesse? E que uma jovem que se negasse a se casar com um cavalheiro, escolhido a ela, poderia ser trancafiada, surrada e jogada num quarto, sem

⁹ Usei essa expressão, de manifesto, ao ensaio da escritora inglesa na ótima disciplina Filosofia Geral (Feminismos), sob a orientação da Profa. Dra. Tessa Moura Lacerda, do Depto. de Filosofia da USP, no programa de pós-graduação 2020 (segundo semestre).

que isso abalasse a sociedade, como um direito natural do pai? De que as “nobres classes” superiores usassem suas filhas como produtos de troca casando-as com famílias ricas?

Tais aberrações Woolf havia lido em *A história da Inglaterra*, do professor Trevelyan,¹⁰ o que pode nos fazer pensar que o papel das mulheres, sobretudo nos países subdesenvolvidos, ainda é o de serem produtos a serem “consumidos” e “descartados” pelos homens, incluindo o impedimento aos mesmos direitos que os homens. Basta consultar os números de feminicídio e de violência à mulher no Brasil que cresceram exponencialmente no ano da pandemia de 2020.¹¹

Ao encontrar uma professora amiga sua, que lhe conta das muitas dificuldades de um grupo de mulheres para conseguir duas mil libras para a manutenção de seus estudos (quando na verdade almejavam 30 mil libras), ambas riem numa “explosão de escárnio diante da representável pobreza do nosso sexo” (Woolf, s/d, p. 27).

O livro da escritora inglesa, que nasceu da reunião de dois ensaios sobre as mulheres e a ficção, lidos na Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtaa, em Girton, e que muitas dramaturgas iniciantes que conheço citam como leitura obrigatória na vida e nunca os citam os dramaturgos iniciantes – como se houvesse ainda uma literatura “de mulher para mulher”, repetindo o mecanismo das revistas femininas brasileiras dos anos 50 e 60,¹² em que mulheres ditavam a outras mulheres como deveriam se comportar perante seus maridos, constituindo num misto de educação tacanha com entretenimento – também ataca a pouca ou nenhuma importância que se dava à educação de mulheres.

(In)Visibilidade

No Brasil, um dos nomes também citados por Elza Cunha De Vincenzo é o da escritora e dramaturga Julia Lopes de Almeida (1862-1934). Em 2016, foi publicado/lançado o livro *A (in)visibilidade de um legado – seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*, escrito por Michele Asmar Fanini como seu doutorado em

¹⁰ Trata-se do historiador britânico George Macaulay Trevelyan (1872-1962). O livro citado por Woolf data de 1926.

¹¹ Foram 648 mulheres assassinadas no Brasil em 2020, ano marcado também pelo início da pandemia de Coronavírus. E 24 mil registraram queixas em delegacias no mesmo ano.

¹² Claudia, Querida e Jornal das Moças são alguns exemplos.

Sociologia, resgatando (esse é o termo) a obra teatral dessa autora brasileira, que lutou pela causa das mulheres, como pelo ingresso da primeira mulher na ABL (Academia Brasileira de Letras), em vão.

Trata-se de uma inestimável contribuição para fazer circular a obra de uma importante autora do século XIX. Mas a qualquer pessoa que pudesse arriscar dizer que essa publicação preenche uma lacuna, nós mulheres do século XXI poderíamos irromper na mesma explosão de escárnio de Virginia Woolf e sua colega, e inquirir: Mas como assim? Não se trata de preencher uma lacuna, pois, a despeito de haver mais publicações de autoras brasileiras nos tempos atuais, ainda pertencemos a uma redoma de esquecimento muito grande, por parte de artistas, críticos e jornalistas, e da sociedade em geral.

Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competiam desempenhar, estritamente relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos) (Fanini, 2016, p. 19).

Julia Lopes de Almeida foi uma proeminente escritora carioca e consagrada jornalista. Também protagonizou a “primeira e mais emblemática lacuna institucional da ABL produzida pela barreira do gênero” (Fanini, 2016, p. 17). Era um dos nomes de uma lista extraoficial para ocupar uma cadeira na ABL, mas sem ressonância entre os postulantes. Somente oitenta (!) anos depois de sua fundação, em 1897, é que a primeira mulher ingressou na Academia, tornando-se imortal: Rachel de Queiroz, em 1977.

Ainda que minha vivência específica tenha sido indiferente à filiação feminista, sobretudo nos anos 1980, percebo a natureza de um equívoco, não pelo medo do ridículo, como possivelmente impregnou dramaturgas citadas do final dos anos 60, mas como um tipo de movimento já ineficiente para novas mudanças. Aqui assumo minha total indefensabilidade, ao mesmo tempo que uma enorme abertura, conforme atestarei mais à frente, de aprender com as novas gerações, encampando e contribuindo na criação das mudanças que nitidamente começaram a ser emplacadas, e que afetaram o domínio da dramaturgia, no novo milênio, pelas mulheres.¹³

¹³ Já Sueli Carneiro (2003, p. 117), em *Mulheres em movimento*, abrirá assim o primeiro parágrafo: “O movimento de mulheres do Brasil é um dos mais respeitados do mundo e referência fundamental em certos temas do interesse das mulheres no plano internacional. É também um dos movimentos com melhor performance dentre os movimentos sociais do país. Fato que ilustra a potência deste movimento foram os encaminhamentos da Constituição de 1988, que contemplou cerca de 80% das suas propostas, o

Importante notar que nos anos 80, a militância feminista norte-americana tomava os vários campos do conhecimento, como as artes cênicas:

O feminismo radical ou cultural vê essa ‘universalidade’ como uma máscara para o patriarcado, o sistema que tradicionalmente tem colocado os homens nas posições de poder familiais, econômicas e políticas, oprimindo as mulheres de todas as classes e raças. Em reação a isso, o feminismo cultural tem procurado definir e respaldar ‘a noção de uma cultura da mulher, diferente e separada da cultura dos homens’ (Carlson, 1995, p. 510).

Em seu livro *Teorias do teatro*, Marvin Carlson cita a escritora norte-americana Sue-Ellen Case, voltada aos estudos da performance e do feminismo nos Estados Unidos, como que respondendo à elogiosa crítica de Robert Brustein à peça de Marsha Norman, por sua “duradoura força e validade”: “Um dramaturgo autêntico e universal – não um dramaturgo-mulher, note-se bem, não um dramaturgo regional, não um dramaturgo étnico, mas alguém que fala às preocupações e experiências de toda a humanidade”. Brustein ainda defendia o teor clássico da peça, seguindo a tradição da estética aristotélica, que justamente confirma o padrão “universal” de um teatro canônico, liderado desde suas origens por vozes masculinas (Carlson, 1995, p. 510).

Qualidades universais?

Em minha formação como dramaturga, foram dois os meus mestres de suma importância e reconhecimento no campo teatral: o dramaturgo Luís Alberto de Abreu e o encenador Antunes Filho, nas décadas de 1990 e início dos anos 2000. Foram anos de aprendizado ímpar com esses profissionais, que trabalhavam sob uma dupla égide: rigor e generosidade na partilha do conhecimento. Dois fatores que, posso afirmar, soube aproveitar para me tornar anos depois também uma formadora de novos e de novas dramaturgas.

Confesso que em mim, no final dos anos 80, não pairava nenhuma sombra de preocupação feminista, ainda que na faculdade de Jornalismo na Puccamp (Pontifícia Católica de Campinas, entre 1982-1985), tivesse tido contatos com mulheres militantes

que mudou radicalmente o status jurídico das mulheres no Brasil. A Constituição de 1988, entre outros feitos, destituiu o pátrio poder.” Um olhar sobre o feminismo, garanto, tem mudado exponencialmente!

aguerridas, participantes de movimentos de luta contra o machismo e formas de dominação masculina. Mas, pelo meu lado, hoje posso afirmar que exercia minha própria militância – ainda que não tivesse consciência dela – ocupando postos normalmente reservados aos homens e sempre avessa a corresponder aos estereótipos sociais do que compõe a ideia de “sexo” ou “gênero feminino”.

Como repórter iniciante, aos 19 anos, no início dos anos 80, era responsável por uma página sobre carros e motos, publicada semanalmente em jornal impresso. Frequentava lojas de veículos, instituições ligadas ao trânsito, oficinas mecânicas, pesquisava sobre veículos... Nunca questionei se era estranho que uma mulher escrevesse sobre automotores, pelos quais não tinha nenhuma paixão, diga-se de passagem, mas considerava um mérito poder exercer já minha profissão antes mesmo de me formar (época em que o sindicato ainda não exigia que o jornalista fosse diplomado) e em que mulheres eram já presenças frequentes nas redações de jornais em diferentes cargos.

Ao começar a estudar dramaturgia, em 1990, com Luís Alberto de Abreu, nas “Oficinas Culturais Três Rios”, eram poucas mulheres alunas, mas havia. Abreu, um grande mestre, apresentava o melhor da dramaturgia: peças de dramaturgos naturalmente inseridos no itinerário do teatro ocidental. Quase não falávamos sobre autorias femininas. Um nome não ignorado era o de Renata Pallottini, muito mais pelo que oferecia no campo da teoria, com livros fundamentais, como *Introdução à dramaturgia* e *A construção da personagem* – foram essenciais na minha/nossa formação –, do que por sua criação dramatúrgica expressiva.

Um olhar mais dedicado sobre a produção dramatúrgica de uma mulher era raro. Por isso, o curso de Luís Alberto era um oásis, privilegiava a formação de jovens dramaturgas e dramaturgos com equanimidade e total respeito a qualquer aprendiz, mas creio que, mesmo assim, se possa falar de uma época de cunho mais “universalista” ou “essencialista” ou “universal”, assim como o que foi dito acima, de um teatro majoritariamente modelar – baseado, sobretudo, na hegemonia do gênero dramático, como paradigma único e, arrisco afirmar, eterno. Nesse sentido, tive a mesma vivência nos quatro anos em que coordenei o Círculo de Dramaturgia do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), sob a condução do mestre Antunes Filho, no qual pensar as relações entre gênero e dramaturgia simplesmente não era uma questão.

Curioso refletir hoje – trinta anos depois – sobre as duas primeiras peças que escrevi, no decorrer dos cursos que fiz com o mestre Abreu. Geraram alguma satisfação enquanto material, muita em ganho de técnica de escrita e maneiras de encaminhamento do tema. Porém, meu primeiro projeto nasceu da leitura de um livro bastante envolvente, *A vida de Shelley*, de Andre Maurois, sobre a vida do poeta romântico Percy Bysshe Shelley. Já no segundo curso escreveria uma peça mais tarde premiada, *O retiro dos sonhos*¹⁴, e que tinha como protagonista um italiano anarquista, Palmarino. Minhas primeiras protagonistas não eram mulheres. Afinal, eu estava no mundo da dramaturgia e ela era toda masculina!

Talvez faltasse algo aos textos, a despeito do segundo ter sido premiado e ser muito bem recebido nas Oficinas Três Rios: talvez me apropriar de mim mesma como mulher? Se à época tivesse mais consciência de meu gênero, talvez fizesse minha protagonista ser Mary Shelley, esposa do poeta Shelley, e autora da obra-prima gótica *Frankenstein*, e a esposa de Palmarino, Aurelia, que havia ficado no Brasil com os filhos, enquanto o marido voltava à Itália para combater. Ainda me pergunto sobre isso. Talvez por uma intuição que me regesse para além da baixa consciência militante, minha primeira peça profissional foi *Maria Quitéria*.

A personagem, cujo retrato eu admirei na primeira infância, na famosa pintura de Domenico Failutti, ao abrir ao acaso um dos volumes da coleção *Grandes personalidades da nossa história* (Editora Abril Cultural, 1969), aparecia vestida androginamente. Trajava vestes de soldado, traje da chamada ala dos Periquitos, durante as guerras da Independência do Brasil, mas por cima da calça havia uma saia, o que confundia a questão do gênero ou do sexo da personagem, ao mesmo tempo, que exercia curiosidade e atração por querer saber mais sobre aquela estranha figura.

Vinte anos depois, caminharia resolutamente na direção de Maria Quitéria de Jesus, escrevendo por encomenda para a Cia. Letras em Cena, capitaneada por Graça Berman e Suia Legaspe. Luís Alberto de Abreu indicara meu nome e o encontro foi positivo. Soube que seria dirigida nada mais nada menos que por Fernando Peixoto.

Descobriria então pelas pesquisas empreendidas por cerca de quatro a seis meses, que a jovem baiana sertaneja Maria Quitéria não aceitava as imposições estereotipadas de

¹⁴ Foi uma das 10 peças premiadas entre mais de 300 textos inscritos, na I Mostra de Textos Inéditos do Sesi.

gênero, ainda que não haja nenhum registro que comprove sua consciência nesse campo. Foi possível saber simplesmente que ela queria lutar em nome de Dom Pedro I e não aceitava ser impedida de ir para a guerra por ser mulher. Um belo dia cortou os próprios cabelos e com roupas do cunhado fugiu da casa do pai para se alistar. Percebi pesquisando e escrevendo que a personagem não se conformava ao papel restrito da mulher na sociedade, o que não se confundia com qualquer questão ligada à sua sexualidade.

Depois de alguns meses, descobriram sua “identidade”, mas mantiveram-na como soldado pelos atos de bravura praticados. A heroína ganhou, então, a famosa saia com bordado inglês e continuou combatendo contra os portugueses. Casou com o alferes José, foi condecorada, e tornou-se um grande símbolo político do século XIX. Teve uma filha. Porém, o prometido soldo que pudesse amparar uma velhice digna nunca lhe foi pago em vida e ela morreu na miséria. Aproveitei esse fato para ficcionar um encontro entre ela e Dom Pedro, e sua deceção por ter lutado por aquele que a ridicularizaria por portar vestimentas andróginas.

Ao me tornar formadora de novas dramaturgas e novos dramaturgos, a partir de 1999, cerca de um ano depois da estreia de *Maria Quitéria*, e já como integrante do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), dirigido por Antunes Filho, minha consciência começava gradualmente a mudar, adquirindo lentamente uma visão mais conectada com a realidade dos segmentos minoritários (mulheres, negros e transgêneros), que também recrudesciam como movimentos no mundo social e das artes, buscando seus espaços de fala.

Ainda eram muito incipientes essas percepções, mas foi na estada no CPT que escrevi *Bilhete*, ensaiada e depois abortada ao lado de outras duas promessas de montagem. Meu foco eram duas personagens mulheres, uma jovem e uma velha, em estranha interação numa cidade praticamente abandonada. Ao ter a peça lida por Antunes, passei a compreender o “duplo” ou “*Doppelgänger*” (expressão alemã), aquela estranha emanação energética que na literatura sai de uma personagem em situação-limite, materializando dessa forma um ou uma sósia.

Minhas duas personagens geravam-se uma a outra e não mais sabíamos quem era mais importante, quem tinha maquinado ou suscitado quem. Ambas as mulheres se encontravam em uma situação-limite, a jovem era a idosa no futuro e a idosa podia ter sido a jovem do presente. Eram as minhas protagonistas, emanações sinceras de minhas

próprias crises, como mulher e jovem à época. Percebi em *Bilhete* a escrita de um texto que me conectava mais e melhor a mim mesma.

Mudanças

Ao assumir as coordenações do Núcleo de Dramaturgia do Sesi-British Council (2008-2019) e do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro (2009 até os dias atuais), desde suas criações, pude desenvolver em sala de aula, de maneira contínua e densa, o que havia aprendido com os mestres e ministrando esporadicamente oficinas de dramaturgia em São Paulo (Oficinas Culturais Oswald de Andrade, onde comecei meus estudos) e outras cidades. O fato de Luís Alberto de Abreu e Antunes Filho serem filósofos do teatro impactou indelevelmente minha visão de mundo e a forma de encarar a experiência poética.

A experiência poética é, assim, considerada uma experiência específica, a que a criação de uma obra permitiria ter acesso, local de passagem da condição ‘profana’ à ‘verdadeira vida’, segundo a expressão que usam, sempre com o mesmo sentido, os grandes escritores contemporâneos (Brunel, 1997, p. 586).

A ideia de acessar a “verdadeira vida”, possibilitada pela experiência poética, segundo o *Dicionário de mitos literários*,¹⁵ que cito no livro *Sala de trabalho – a experiência do Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council*, foi guia somada a outros contextos para as escritas brotadas a um tipo de vivência da vida-escrita não ordinária e não profana. Essa escrita que atinge o *self* e que ao mesmo tempo nasce dele, sempre, de fato, foi muito potente.

Então a pergunta mais apropriada e tocante que, como coordenadora e formadora, sempre estimulei nos estudantes: Como ter acesso a essa nova condição por meio da escrita? “Não adianta mudar o texto, tem que primeiro mudar a cabeça”, como dizia o mestre Antunes. Sempre repetia isso à exaustão, pretendendo que a máxima servisse a mim mesma e às minhas próprias dificuldades como uma mulher cuja visão de mundo, confesso, parecia se adaptar à universalidade da escrita teatral, dominada pela hegemonia

¹⁵ BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 586.

masculina, mais do que a uma condição específica. Caminhávamos na criação por uma visão menos plural e mais generalizante da vida, ao encontro de arquétipos e mitos, como se houvesse uma eterna origem comum e não modificada por marcadores, como gênero, raça, local de nascimento, condição econômica e social etc.

Uma das principais expoentes do novo feminismo é a socióloga indiana Gayatri Chakravorty Spivak, acadêmica voltada aos estudos pós-coloniais, dos grupos subalternos. Em *Pode o subalterno falar?*, a pensadora levará em conta os sujeitos marcados por “fragmentação e multiplicidades”. Suas reflexões tencionam compreender a condição de subalternidade da vida social. Para Spivak, é fundamental pensar que não há uma história única e verdadeira, ou seja, a história daqueles que se impõem como vencedores, gerando sempre uma violência epistêmica, mas muitas histórias, tantas quantas forem as singularidades.

Spivak nega uma essência modelar e modeladora (assim como Butler e outras feministas contemporâneas) e rechaça a ideia de sujeitos livres e autônomos, únicos, independentemente do lugar de nascimento e vivência: ao contrário, defenderá a existência de sujeitos divididos e descontínuos: os sujeitos subalternos, que não têm espaço de fala e escuta. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 67).

Pensadoras como Gayatri Spivak vêm influenciando sobremaneira as salas de trabalho da dramaturgia. Surgem marcando fortemente os discursos das mulheres autoras, assim como as escolas se debruçam cada vez mais em apresentar as novas feministas aos estudantes.

Neste milênio, as mulheres dramaturgas chamam muito a atenção pelo tipo de produção textual, se comparada há 10 ou 12 anos. Escrevem de seus nichos, sim, mas não para os seus próprios nichos. Na medida em que reivindicam para si o papel de criadoras livres de um modelo – o do homem “universal” –, produzem textos muito singulares na forma e no conteúdo, tocando em assuntos antes inimagináveis na dramaturgia canônica, dominante, e parecem num primeiro olhar obrigar os homens a se repensar como autores de temas/materiais/formas relevantes.

Hoje, peças e roteiros de mulheres da geração de 2010 são premiados e debatidos nos meios artístico e social. São como nunca foram, colocadas em relevo nas mídias. É

pouco? Sim, mas é um começo. Assim como Cunha de Vincenzo citou suas 13 autoras, cito algumas que estão construindo história neste milênio, em São Paulo: Maria Shu, Dione Carlos, Carol Pitzer, Vana Medeiros, Ângela Ribeiro, Ave Terrena, Ana Carolina de Oliveira (apenas para citar algumas que passaram pelo Sesi e/ou pela SP Escola de Teatro), ao lado de Silvia Gomez, Grace Passô, Michele Ferreira e Claudia Barral, entre outras.

São autoras brasileiras que dão à luz materiais raramente vistos no repertório da dramaturgia brasileira, como questões ligadas a estupro, assédio, maternidade, violência física e moral, machismo etc. Suas escritas “alternativas”, segundo expressão usada por Spivak, levam em conta, como não poderia deixar de ser, gênero, raça e cor. Além de oferecerem novos pontos de vista indissociavelmente conectados com seus “lugares de fala”. Dois exemplos apenas:

Carol Pitzer, tendo cursado dramaturgia na SP Escola de Teatro e no Núcleo de Dramaturgia do Sesi-British Council, em 2018, escreveu *Enquanto ela dormia*, que reputava a uma mulher o direito a falar sobre assédio sexual de um pai sobre a filha. Do ponto de vista, claro, da filha, que ao final decide lutar para tirar do seu nome o sobrenome paterno. Uma luta do ponto de vista jurídico, emocional e social. A peça montada no ano seguinte por integrantes do Teatro da Vertigem imprimia uma força visual e energética gigantescas, correspondendo à potência do texto.

No ano seguinte, Ana Carolina de Oliveira, depois de formada na SP Escola de Teatro, continuou aprimorando seus estudos no Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council no ano de 2019. De sua autoria, nasceu o texto *Quero morrer com meu próprio veneno*, em que revia a narrativa de Hamlet, de Shakespeare, sob o ponto de vista de Ofélia. Isso já havia sido feito antes por outros autores e autoras, mas a narrativa de Ana criava um desvio ao final, com uma Ofélia liberta das opressões e ditames do pai, do irmão e do namorado Hamlet. Isso só ocorreu na medida em que a Ofélia de Ana constrói, pela consciência gradativa de sua condição de “subalternizada”, a própria libertação. Ofélia não se suicida na peça de Ana, mas sai “sem trancar a porta e sem saber o exato momento em que a panela explodiu”.¹⁶

¹⁶ A peça foi escolhida dentre 12 textos para ser montada no ano seguinte. Teve a direção de Mika Lins.

Te(x)to

O fato de contarem com uma mulher no papel de coordenadora e formadora também pode ser um expressivo ponto de reflexão, uma vez que essas mulheres do século XXI têm podido perceber que mesmo que as mudanças sejam lentas, novos paradigmas se apresentam. Estamos presenciando cada vez mais o desaparecimento da mulher ideologicamente construída pelo poder dominante masculino: uma espécie bem comportada e invisível, subalternizada e sem direito a falar e/ou a ser ouvida.

A própria Grace Passô, considerada uma das melhores atrizes de sua geração, além de dramaturga e diretora, em entrevista por ocasião do lançamento do filme *Vaga carne*, refletiu, a partir do ponto de vista da racialidade: “O teatro é um exercício de cidadania. A consciência de sua própria identidade vem com muitos embates também. O Brasil precisa sair de sua lógica de pensar as racialidades sob o ponto de vista da benevolência.” Passô evoca em seguida as múltiplas novas formas de expressão e representatividade: “Se tem uma coisa que não combina muito com o Brasil é ele ser narrado através de uma perspectiva elitista” (Passô, 2020, s.p.).

Ainda que esteja longe de deixar de existir de vez, uma espécie de mulher-simulacro, criada como produto do machismo histórico, parece estar muito próxima de se tornar inócuia e desinteressante. Quem sabe só assim o mundo, a despeito de todos os seus duros problemas, ganhará novas e plurais humanidades na vida e na arte.

Referências

ALMEIDA PRADO, Décio. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, São Paulo , v. 17, n. 49, p. 117-133, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 jan. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008>.

CUNHA DE VINCENZO, Elza. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FANINI, Michele Asmar. **A (in)visibilidade de um legado** – seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2016.

PASSÔ, Grace. Arte, política e raça no Brasil: entrevista com Grace Passô. [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima, Mauricio Abbade e Thiago Quadros. **Nexo Jornal**, São Paulo, 25 mar. 2020. Disponível em:
<https://www.nexojornal.com.br/video/Arte-pol%C3%ADtica-e-ra%C3%A7a%C3%A7a-no-Brasil-entrevista-com-Grace-Pass%C3%B4>. Acesso em: 28 jan. 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

Submetido em: 17 set. 2025

Aprovado em: 13 nov. 2025