

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários
Mariana de Oliveira Arantes

Dramaturgia brasileira contemporânea: um olhar sobre a alteridade nas personagens de *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, de Grace Passô

Belo Horizonte
2020

Mariana de Oliveira Arantes

Dramaturgia brasileira contemporânea: um olhar sobre a alteridade nas personagens de *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, de Grace Passô

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof.º Dr.º Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

P289p.Ya-d Arantes, Mariana de Oliveira.
Dramaturgia brasileira contemporânea [manuscrito] : um olhar sobre a alteridade nas personagens de *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, de Grace Passô / Mariana de Oliveira Arantes. – 2020.
127f., enc.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: p. 119-126.

1. Passô, Grace. – Por Elise – Crítica e interpretação – Teses. 2. Passô, Grace. – Amores surdos – Crítica e interpretação – Teses. 3. Passô, Grace. – Vaga Carne – Crítica e interpretação – Teses. 4. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 5. Alteridade – Teses. I. Alexandre, Marcos Antonio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.243



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Dramaturgia brasileira contemporânea: um olhar sobre a alteridade nas personagens de Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne, de Grace Passó*, de autoria da Mestranda MARIANA DE OLIVEIRA ARANTES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Alexandre

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador

Elen de Medeiros

Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG

Jonas Miguel Pires Samudio

Prof. Dr. Jonas Miguel Pires Samudio

Maria Zilda Ferreira Cury

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 2020.

Agradecimentos

À minha família pelo constante amor e apoio.

Aos amigos de Campo Grande pelas origens e pelos percursos.

Ao professor orientador Marcos Antônio Alexandre pelas conversas e esclarecimentos.

Ao professor Leonardo Meirelles Ribeiro, quem me fez retomar o entusiasmo por minha pesquisa, pelas leituras atentas.

Aos professores avaliadores pelo aceite ao convite, pela leitura e colaboração com essa pesquisa.

Ao grupo de pesquisa Estudos Levinasianos e Alteridades pela generosa acolhida.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/FALE pelos diálogos e contribuições após as aulas e àqueles que foram companhia em Congressos.

Aos amigos mineiros pela hospitalidade e pelas idas ao teatro.

Ao CNPQ pelo incentivo financeiro à pesquisa.

Resumo

A presente pesquisa objetiva apresentar uma leitura sobre a alteridade nas seguintes obras da dramaturga mineira Grace Passô: *Por Elise* (2012), *Amores Surdos* (2012) e *Vaga Carne* (2018). Para essa análise foi privilegiada a perspectiva filosófica de Emmanuel Lévinas, a fim de compreendermos uma relação de responsabilidade entre as personagens das três dramaturgias. Na abordagem teórica, para trabalhar a estrutura do texto dramático, consideramos, principalmente, os pressupostos de Jean-Pierre Ryngaert (1996; 1998) e Peter Szondi (2001). Além disso, retomamos uma perspectiva histórica do teatro brasileiro, a partir de Sábato Magaldi (2004), Décio de Almeida Prado (1988) e Elza Cunha de Vincenzo (1992), com intuito de articular o contexto social e a produção escrita para o teatro. Assim, buscou-se reverberar tal relação na dramaturgia de Passô, isto é, ler e retomar uma perspectiva da alteridade enquanto potência para uma escrita ao teatro do agora.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea; Grace Passô; Alteridade; Emmanuel Lévinas; Teatro.

Abstract

This research aims to present a reading about the alterity in the following works by Minas Gerais playwright Grace Passô: *Por Elise* (2012), *Amores Surdos* (2012), and *Vaga Carne* (2018). For the analysis was privileged from the philosophical perspective of Emmanuel Lévinas, in order to understand a relationship of responsibility between the characters of the three stories. In the theoretical approach, to work the structure of the dramatic text, we consider, mainly, the assumptions of Jean-Pierre Ryngaert (1996; 1998) and Peter Szondi (2001). In addition, we take a historical perspective of Brazilian theater, from Sábato Magaldi (2004), Décio de Almeida Prado (1988), and Elza Cunha de Vincenzo (1992), in order to articulate the social context and written production for the theater. Therefore, we tried to reverberate such a relationship in the dramaturgy of Passô, that is, to read and take up a perspective of alterity as a power for writing to the theater from now.

Keywords: Contemporary dramaturgy; Grace Passô; Alterity; Emmanuel Lévinas; Theater.

Sumário

Considerações iniciais	7
1. Capítulo 1 – Sobre a dramaturgia brasileira escrita por mulheres	11
1.1.A tradição em seu contexto imediato	11
1.2.Da trajetória histórica para a produção artística.....	17
1.3.O percurso da crítica na análise da dramaturgia escrita por mulheres	21
1.4. Da repressão Estatal na formação de uma dramaturgia do eu.....	27
1.4.1. Fala baixo, senão eu grito – Leilah Assunção	27
1.4.2. À flor da pele – Consuelo de Castro	29
1.4.3. As moças – Isabel Câmara	31
1.5.Para além do eu, o que concerne ao outro	33
1.6.Sobre os primeiros passos para uma dramaturgia da alteridade.....	38
2. Capítulo 2 – Sobre a necessidade do encontro levinasiano	46
2.1.O encontro em Emmanuel Lévinas	56
2.2.O Rosto.....	61
2.3.Sobre o Dito e o Dizer.....	64
3. Capítulo 3 – Sobre uma dramaturgia de Grace Passô	70
3.1.Por Elise	70
3.2. Amores Surdos	84
3.3.Vaga Carne.....	98
Considerações finais	112
Referências bibliográficas	119

Considerações iniciais

A pesquisa apresentada nessas páginas, mas não restrita a elas, advém de uma ânsia em compreender a estrutura e o conteúdo das dramaturgias brasileiras escritas por mulheres. Trabalho extenso e inviável para um projeto estruturado para dois anos. No entanto, a insistência deveria permanecer na dramaturgia de autoria feminina, já que ao revisitar meu percurso enquanto leitora desse gênero literário poucos nomes de autoras eram mencionados. Além disso, gostaria de pensar a linguagem e a estrutura das dramaturgias escritas *no agora*, enquanto potência de diálogo com o nosso tempo. Ou seja, o interesse por essa pesquisa favorece uma crítica, assim como, uma perspectiva histórica, com ênfase na escrita realizada para o teatro por mulheres. Nesse sentido, o entrave ocorreu no recorte do objeto, como alcançar essas dramaturgias pouco publicadas, e ainda, quando publicadas. Sendo que escolher é ainda negligenciar dramaturgias outras restritas à encenação ou às gavetas.

Em caráter de objetividade, o encontro com os textos da dramaturga, diretora e atriz Grace Passô foi salutar para a desestabilização do meu *eu* leitora. A linguagem poética da dramaturga e a estrutura cíclica, não objetivando conclusões de conflitos, suscitaram a curiosidade em depreender o ganho desse formato para contar uma história, para apresentar uma situação. Além disso, as relações circunscritas entre as personagens de *Por Elise* e *Amores Surdos* abarcam ações e dizeres voltados para o afeto, repercutindo a falta desse sentimento enquanto problemática para a situação proposta pela dramaturga Passô. Sendo assim, *Por Elise* e *Amores Surdos* caracterizam, potencializam, uma relação entre diferentes. Portanto, questiono como o convívio das personagens repercute um diálogo com a alteridade, com a diferença. Não esboço uma análise a partir de Jacques Derrida, para quem esses termos constituem noções distintas, mas penso tais termos na perspectiva de Emmanuel Lévinas, para quem predomina uma noção de responsabilidade ao outro.

Não objetivo estabelecer proximidade entre as vivências da autora Grace Passô e a escrita de seus textos para o teatro. Todavia, acredito ser importante esboçar em um primeiro momento o percurso de Passô enquanto atriz, dramaturga e diretora. Até porque há ainda uma quantidade mínima de pesquisas acadêmicas cujo objeto seja a dramaturgia de Grace Passô. Portanto, marcar sua trajetória na arte brasileira se faz necessário.

Grace Passô (Pirapora, Minas Gerais, 1980) em Belo Horizonte, no ano de 1994, inicia seus estudos em teatro no Centro de Formação Artística Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado. Já em 2004 funda e constitui o grupo Espanca! com o qual escreve e interpreta as peças *Por Elise* (2005), *Amores Surdos* (2006) e *Marcha para Zenturo* (2010), atuando como dramaturga e diretora em

Congresso Internacional do Medo (2008). Além dos trabalhos como atriz nos palcos, Passô se destaca também na escrita de dramaturgia para diversos grupos de teatro como *Delírio em terra quente* (2010)¹, *Os bem-intencionados* (2013)², *Os Ancestrais* (2013)³ e *Mata teu pai* (2017)⁴ para destacar alguns trabalhos. Sua atividade como dramaturga foi reconhecida nas seguintes premiações: prêmio APCA, em 2005, na categoria “autor” pelo texto *Por Elise*; no mesmo ano e também pelo seu texto de estreia, Passô recebe o prêmio Shell na categoria dramaturgia; já no ano 2016, na categoria dramaturgia, recebe o prêmio Shell pelo texto *Vaga Carne*.

Pertinente salientar, em *Vaga Carne*, Grace Passô estreia atuando em um monólogo. Pelo texto e pela atuação, Passô é contemplada com Prêmio Questão de Crítica (2017) e Prêmio Leda Maria Martins (2018). Nesse período há também o destaque por sua atuação no audiovisual, em *Elon não acredita na morte* (2016) e *Praça Paris* (2018), pelo qual Grace Passô é premiada como melhor atriz no Festival do Rio (2017). Ainda na categoria cinematográfica, no ano de 2019, estreia na direção, junto com Ricardo Alves Júnior, da montagem para o audiovisual do texto *Vaga Carne*. Nesse mesmo ano, Grace Passô é homenageada na Mostra Internacional de Cinema de Tiradentes (MG) por sua obra no teatro e no cinema, com a estreia do filme *Vaga Carne*. Essa potência de texto que aborda o direito à existência, os lugares sociais, os lugares invisibilizados, as diferenças, nas palavras da crítica Soraya Martins (PASSÔ, 2018). Devido ao caráter de estreia, tanto no âmbito da estrutura textual quanto da publicação em livro, o que decorre em quantidade mínima de crítica da dramaturgia *Vaga Carne*, o risco ao acrescentá-la nesse trabalho é superado pelo forte contraponto eu-outro estabelecido na personagem Voz. Uma voz que traz à tona o discurso do eu, mas se dissipa no confronto ao outro.

Por esse viés da confluência entre *eus* e *outros* nessas três dramaturgias de Grace Passô insistimos em uma hipótese, e aqui já acoplo o plural, da responsabilidade entre as personagens de *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, estipulando uma leitura da alteridade levinasiana no enredo dessas dramaturgias. Tal encaminhamento filosófico sugere ainda um paralelo entre as obras de Passô com o contexto histórico-social de sua escrita, mesmo não sendo essa última nossa perspectiva de análise. Até mesmo porque o desenvolvimento do pensamento filosófico de Lévinas tem como base o contexto histórico da segunda metade do século XX, como expandiremos no

¹ Direção e dramaturgia com colaboração de Aline Vila Real, Gustavo Bones e Marcelo Castro para o processo de criação do espetáculo de formatura do curso profissionalizante de teatro do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes.

² LUME Teatro.

³ Grupo de Teatro Invertido.

⁴ Cia Omondé.

segundo capítulo desse trabalho. Nesse sentido, não restringimos ou estipulamos os aspectos sociais e temporais que vêm a constituir o sujeito/a sociedade do século XXI, mas aproximamos a dramaturgia ao olhar filosófico, a fim de apresentarmos uma leitura da dramaturgia de Grace Passô necessariamente dialogável com o tempo presente.

Sendo assim, devido à viabilidade em recorrer ao passado por seu caráter “já posto”, pertencendo a nós agrupar os livros e os dados históricos para leitura e compreensão de determinado período. Retornamos o olhar para uma dramaturgia escrita por mulheres no Brasil do século XX, estipulando como o contexto histórico implica na escrita desse gênero literário. Além disso, tal recuperação documentada das dramaturgas e suas obras empreende um processo de legado em nossa dramaturgia, culminando, dentre outras escritas, na produção de Grace Passô.

Para esse fim, o primeiro capítulo deste trabalho se apresenta como confluência entre o panorama histórico no Brasil e a produção escrita de mulheres na dramaturgia. A justificativa de uma maior extensão do primeiro capítulo ocorre devido, primeiro, a um processo de olhar o outro, retomando nomes e percursos de dramaturgas brasileiras por vezes negligenciadas pela crítica ou apenas citadas numericamente por aquela; segundo, devido ao interesse em compreender como determinadas condições sociais repercutiram na expressão artística literária. O último tópico deste capítulo inicial se propõe a apresentar o direcionamento de dramaturgias, nas quais as personagens se engajam na construção de um *eu*, para a dramaturgia de Passô, perante a qual estabelecemos uma análise de retorno ao *outro*.

No segundo capítulo, objetivamos apresentar alguns aspectos da filosofia de Lévinas enquanto base para compreensão da análise a ser defendida no capítulo final. Assim, com o objetivo de esclarecer aspectos da alteridade e da responsabilidade para Emmanuel Lévinas, estipulamos e desenvolvemos tal explicação a partir dos conceitos de Rosto e Dito/Dizer. Esses conceitos visam ser esclarecidos nos tópicos: *o encontro em Emmanuel Lévinas, o Rosto e Sobre o Dito e o Dizer*.

No terceiro capítulo, após situarmos a perspectiva de relação de alteridade a qual nos baseamos, defendemos uma análise da dramaturgia de Grace Passô a partir da ênfase ao confronto entre o eu e o outro. Nesse sentido, pretendemos demonstrar a relevância nos textos *Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne* dada ao outro, isto é, a potência do face a face entre as personagens para a destituição do eu e para a constituição de uma responsabilidade ao outro.

Nesse percurso, uma explicação de Jean-Pierre Ryngaert sobre a composição do enredo na dramaturgia contemporânea contribui para nossa reflexão no seguinte sentido: não objetivamos restringir uma perspectiva filosófica para compreensão da escrita de Passô. Em paralelo, o teórico

ressalta, “continuamos obstinadamente a nos perguntar, leitores e espectadores, ainda que com uma ingenuidade variável: o que isso está contando? Talvez devêssemos também perguntar hoje, no mesmo movimento: o que isso está *me* contando?” (RYNGAERT, 1996, p. 61-62). Consideramos, porém, elementos ressaltados nas obras de Passô possíveis, e até mesmo necessários, de serem lidos. Ou seja, histórias que nos são contadas em um sentido humano e que nos alcançam para além das palavras/cena.

Capítulo 1. Sobre a dramaturgia brasileira escrita por mulheres

1.1. A tradição em seu contexto imediato

Virgínia Woolf, em artigo intitulado “Como impressionar um contemporâneo” (2014), atrela o intenso prazer com a infinita irritação proporcionada pelo o que a autora denomina “trabalho contemporâneo” dos escritores ingleses do século XX. Para Woolf, o hibridismo de sentimentos produz nos leitores dessas obras contemporâneas momentos de vacilações, de entusiasmos e de pessimismos. Em contraponto, para a autora inglesa fixar alguma conclusão sobre os autores contemporâneos do início do século passado não é uma tarefa fácil. Após a dificuldade em reunir os novos autores em um grupo unitário, no que tange à forma e ao conteúdo de suas obras, Virgínia Woolf aconselha a “consultar as obras-primas do passado”. Tal retorno como um movimento inerente, “por certa necessidade imperiosa de ancorar nossa instabilidade na segurança que [as obras do passado] têm.” (2014, p. 127).

Guiando-nos por essa premissa importante de retorno aos predecessores, é necessário pontuarmos o recorte empreendido no termo utilizado por Woolf: trabalho contemporâneo. Se no artigo da autora inglesa a expressão “contemporâneo” diz respeito aos romances de língua inglesa do século XX em relação aos romances do século XIX. O trabalho ora apresentado visa discutir a dramaturgia brasileira contemporânea do século XXI, utilizando da analogia perante Virgínia Woolf para assim justificar o retorno à dramaturgia brasileira precedente. Portanto, o olhar ao passado para constituir um percurso de análise do presente da dramaturgia brasileira comprometida com o que já foi e em como foi escrito.

Sendo assim, ao nos atermos à produção de textos dramáticos brasileiros, obras como *Panorama do teatro brasileiro* (2004), de Sábato Magaldi, e *O teatro brasileiro moderno* (1988), de Décio de Almeida Prado, as quais perfazem um panorama sobre o gênero teatral, evidenciam amostras e análises de textos escritos, sobretudo por dramaturgos. Pontuamos não ser o objetivo problematizar a estrutura patriarcal na literatura brasileira, resultante no silenciamento das autoras de textos teatrais no Brasil, seja no momento de escrita da peça teatral⁵, seja no momento de reconhecimento como dramaturgas por parte da crítica. Contudo, acrescentamos ser o espaço

⁵ Em contraponto a uma predominância da escrita por mulheres no gênero romance, “Outro aspecto importante na representação literária da experiência feminina é a marcada preferência pela forma narrativa em detrimento da poesia. [...] A preferência pela prosa, ainda segundo Miles (1987), se dá porque através dos enredos imaginados por escritoras suas leitoras encontram alternativas viáveis aos restritos enredos que a sociedade patriarcal lhes oferece, bem como conseguem encontrar um sentido para suas próprias experiências, negadas ou ignoradas na literatura escrita por homens.” (SCHWANTES, 2006, p. 9).

destinado pela crítica aos textos dramáticos escritos por dramaturgas mínimo e insuficiente, para percepção e compreensão de tais obras ao cenário brasileiro.

Nesse sentido, operamos brevemente sobre alguns nomes de nossa dramaturgia escrita por mulheres, traçando prioritariamente seus textos teatrais⁶ frente ao período histórico-social de sua produção. Por esse paralelo, os questionamentos sobre como o ser, nesse caso as personagens, vivencia o mundo e o que concerne não apenas a ele, mas também ao outro, formam o plano de fundo na amostragem dessas autoras. Ainda nesse viés, a professora e pesquisadora Maria Stella Orsini, em artigo sobre a dramaturga fluminense Maria Angélica Ribeiro, inicialmente questiona a possibilidade em ignorar a participação das autoras de textos teatrais, enfatizando “como deixar de considerar a literatura dramática sob uma perspectiva feminina?” (1988, p. 76). Em diálogo com outra estudiosa da temática, Luiza Barreto Leite, destaca-se como é mais fácil obter a história da produção interpretativa das mulheres, isto é, essas enquanto atrizes, do que no papel de “criadora” da produção textual. Valendo-nos do questionamento proposto pela pesquisadora Orsini, compreendemos não ser viável desconsiderar a contribuição das dramaturgas para a literatura e história brasileiras. Portanto, a fim de não perpetuar tal apagamento, ressaltamos as principais obras, como também teses e artigos, que empreenderam estudos sobre as autoras dramáticas a partir do século XIX. Destacamos, primeiramente, a pesquisadora Elza Cunha de Vincenzo, em *Um teatro da mulher* (1992), pois no capítulo introdutório de sua obra, a autora evidencia nomes como Maria Angélica Ribeiro, Júlia Lopes de Almeida e Maria Jacintha, dramaturgas nascidas no estado do Rio de Janeiro e oriundas de famílias abastadas.

Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), autora de dezenove textos teatrais, com destaque para “Cancros sociais”, texto encenado em 1865 e publicado em 1866, privilegiou em sua obra o jogo entre a classe dominante e a classe dominada. Mesmo que a questão escravista na década de 1860 começava a ser discutida abertamente, ainda esse era um tema tabu. No entanto, em seu texto teatral evidenciado, Maria Ribeiro denuncia a dominação social e sexual do homem branco sobre a mulher escravizada (ORSINI, 1988). O fato de receber apoio do público e da crítica, a exemplo de Machado de Assis ao defender o drama da autora fluminense como natural e sustentado, evidencia ainda o bom desenho das personagens e os seus diálogos fluentes.

Já no final do século XIX, evidencia-se a autora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), uma entre as cinquenta e quatro dramaturgas citadas na obra *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1996), de Valéria Souto-Maior. O destaque da escritora Júlia de Almeida é devido ao seu

⁶ Ressalvamos as escolhas das obras de cada autora perante a contribuição de acesso ao texto como também de seu aporte crítico.

início precoce nas letras, aos 19 anos de idade com a publicação da crítica teatral intitulada “Gemma Cuniberti” (1881) no *Gazeta de Campinas* (FANINI, 2012). A escrita de peças teatrais por Júlia Lopes de Almeida se inicia no ano de 1883 e resulta, como primeiro título, no texto “O caminho do Bem”. No decorrer de sua vida, de acordo com os artigos: “A dramaturgia inédita de Júlia Lopes de Almeida” (2012) e “Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal” (2018), ambos de autoria de Michele Fanini, Almeida escreveu dezesseis peças teatrais, entre as quais, quatro foram publicadas: *A Herança*, *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul*. Destacamos ainda que o texto *A Herança* concedeu à autora o prêmio Exposição Nacional em 1908.

No texto dramático *A Herança* (1909), Almeida desenvolve quatro personagens femininas sob o julgo do conservadorismo da sociedade patriarcal brasileira (BUSATTO, 2003). Por meio das falas da personagem Dona Clementina, discursos sobre a mulher a serviço do marido, sobre o papel daquela em cuidar da família, são ecoados e ainda perpetuados nas falas das também personagens Rita e Benvinda. Três mulheres que visam impor à personagem Elisa o modo adequado de viver segundo o “clichê da moça ideal”, pois essa personagem rompe com o dito ideal e caracteriza a moça libertária. Elisa representa também a defesa do acesso à educação para as mulheres, em contraposição à “condição subalterna e dominada” (BUSATTO, 2003, p. 233) das demais mulheres presentes no drama de Júlia de Almeida.

Já na obra *Um teatro da mulher* (1992), Vincenzo privilegia ademais, entre as dramaturgas anteriores ao período que será denominado ‘nova dramaturgia’, a escrita de Maria Jacintha (1906-1994). O destaque atribuído pela pesquisadora é devido ao texto teatral *Conflito*, encenado pela Companhia Dulcina de Moraes em 1939 e publicado no ano de 1942, despertar o interesse, mesmo que “simples” e “convencional”, “pela exposição de idéias que deviam, então, parecer avançadas no contexto de um país latino-americano.” (VICENZO, 1992, p. XVIII). No entanto, *Conflito* não é o texto de estreia da dramaturga, pois, em 1937, *O gosto da vida* foi montado pela Cia de Jaime Costa com sucesso de crítica à época. Além desse texto, *A doutora Magda* (1937) foi encenado pela companhia Iracema-Alencar e Álvaro Pires, em Belém do Pará. (RODRIGUES, 2006).

A minuciosa tese de Marise Rodrigues, “Ressonâncias e memórias: Maria Jacintha, dramaturga brasileira do século XX história de uma pesquisa” (2006), apresenta-nos um panorama sobre o acervo da escritora Maria Jacintha. Rodrigues ressalta e contabiliza a produção da escritora Jacintha composta por artigos, ensaios, traduções, contos, romances, roteiros, autenticando a relevância da autora para a literatura brasileira. Porém, o destaque em sua tese está na produção de

Jacintha voltada ao teatro, a qual grande parte permanece inédita (RODRIGUES, 2006). Tal defesa, acrescida da dramaturgia premiada e encenada de Maria Jacintha, conduziu Rodrigues a questionar a razão do esquecimento e o pouco estudo crítico perante a obra da artista fluminense.

Dentre as duas hipóteses formuladas pela pesquisadora Rodrigues a respeito da desatenção frente à obra de Maria Jacintha estão o fato de ser uma mulher no espaço “marcadamente masculino” (2006, p. 24) e também a implicação de períodos específicos de censura no país, “o período vanguardista de 1937 e a ditadura militar de 1964.” (2006, p. 24). No decorrer de sua tese, Rodrigues busca respostas a tais hipóteses, corroborando de forma concomitante um panorama sobre o período teatral brasileiro das décadas de 30, 40 e 50, principalmente ao que concerne à dramaturgia escrita por mulheres.

Em contraponto ao destaque dado por Vincenzo (1992) ao texto teatral *Conflito* (1939), decidimos privilegiar nesse trabalho as obras: *O gosto da vida* (1937), texto nunca publicado integralmente, e *Já é manhã no mar* (1945), publicado em 1968. A evidência de tais obras é devido à relevante premiação da Academia Brasileira de Letras garantida ao primeiro texto e ao sucesso de público defendido nas palavras do crítico José Lívio Dantas (RODRIGUES, 2006). Como exemplo do sucesso de *O gosto da vida*, o crítico Benjamin Lima demarca não conhecer “peça brasileira que, versando apenas uma questão de psicologia amorosa, possa contrapor-se à denominada *O gosto da vida*, na obtenção dos melhores efeitos dramáticos mediante o jogo das mais delicadas nuances do sentimento e da ideia.” (LIMA, 1937, *apud* RODRIGUES, 2006, p. 74). As críticas favoráveis e a premiação por sua obra denotam Maria Jacintha como uma das dramaturgas brasileiras de notoriedade.

A primeira peça escrita por Maria Jacintha, *O gosto da vida*, destaca a personagem Ana Maria. Essa ao renegar a instituição casamento, entrega-se ao verdadeiro sentimento despertado pelo amante. No entanto, esse, no papel de amante, não lhe corresponde plenamente, ato que a faz se casar com o primeiro pretendente, “sem esconder-lhe seus sentimentos, e vive aparentemente feliz” (2008, p. 195). Ao final do drama, apesar da personagem Ana Maria ir viver com seu amante, não há resolução quanto ao conflito amoroso, já que a personagem principal descobre que o seu “retorno foi inútil, pois o sentimento de antes já havia se dissipado, deixando em suspenso, com muitas reticências, um sentimento de desgosto e frustração.” (2008, p. 195).

A breve articulação a respeito das principais temáticas acentuadas pelas dramaturgas anteriormente citadas contribui para a defesa explicitada no artigo “*O gosto da vida: estréia e interdição*” (2008). Nele a autora Marise Rodrigues em diálogo com Valéria Andrade Souto-Maior

(2001) pontua que Maria Jacintha, e acrescentamos Maria Angélica Ribeiro e Júlia Lopes de Almeida, é uma dramaturga preocupada em abordar e em evidenciar a posição de opressão sofrida pelas mulheres. Dessa forma, Rodrigues (2008) defende a partir do ponto de vista da personagem feminina Ana Maria o conteúdo social e a sensibilidade na “incompletude do ser humano frente a seus sentimentos mais puros. Há sempre uma busca, um porvir, onde o ser humano vai se atualizando na convivência com o outro.” (2008, p. 194). Para a pesquisadora, a obra de Jacintha está além de uma visão idealista dos sujeitos, há assim em *O gosto da vida* um indício existencialista.⁷

A respeito da peça *Já é manhã no mar* (1945), situada no que Rodrigues (2006) define como primeiro momento das obras de Maria Jacintha, ou seja, as produções desenvolvidas entre os anos de 1937 a 1947. O texto dramático, assim como os demais desse período,⁸ representa forte vertente social, além de já evidenciar o discurso existencialista, o qual corrobora a segunda fase de escrita da dramaturga, entre 1968 e 1973. O teor existencial do sujeito, de acordo com Rodrigues (2006), assim como a questão humana e filosófica dessa obra, é devido à tradução feita por Maria Jacintha, decorrendo em influência, das obras de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Nesse percurso, Rodrigues (2006, p. 126) nos situa a respeito da produção teatral de Jacintha, “sua dramaturgia revela os avanços sociais ainda tímidos em nossa sociedade hipócrita e conservadora, pondo em destaque a figura feminina engajada em seu tempo e dona de seus anseios e destinos.”

Além disso, a peça *Já é manhã no mar*, de acordo com as palavras do crítico José Lívio Dantas, efetivou notória “contribuição ao teatro clássico” (1997 apud RODRIGUES, 2006, p. 77) devido à temática abordada. No caso, a peça aborda a primazia “do amor e da liberdade sobre a luxúria e a tirania, com base no episódio bíblico” (1997 apud RODRIGUES, 2006, p. 77). Por sua vez, denota-se o imbricamento entre a figura feminina dona de seu destino com a liberdade discutida pelo filósofo Jean-Paul Sartre.⁹ Ademais, seguindo a fala do crítico Dantas, percebemos que tal relação concebeu destaque de público ao espetáculo,

⁷ Baseamo-nos na obra de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, para compreensão do termo existencialismo. O teórico postula quatro pontos para o salvamento da crise do drama, dentre eles, aborda sobre o confinamento e o existencialismo, conceituando da seguinte forma: “O existencialismo busca retomar o caminho do classicismo, cortando o laço de dominação entre o meio e o homem e radicalizando a alienação. O meio torna-se situação; o homem, não mais atado ao meio, está doravante livre, em uma situação estranha e, no entanto, característica [...] a afinidade do existencialismo com o classicismo baseia-se nesse restabelecimento do conceito de liberdade.” (2001, p. 118).

⁸ Marise Rodrigues em tese já citada pontua as seguintes obras como pertencentes ao primeiro período de produção de Maria Jacintha: *O gosto da vida* (1937); *A doutora Magda* (1937); *Conflito* (1939); *Convite à vida* (1945); *Já é manhã no mar* (1947). Datas referentes ao ano de encenação das obras.

⁹ Umas das máximas do filósofo francês sobre a liberdade é: “O homem está condenado a ser livre”, presente na obra de Jean-Paul Sartre, *O existencialismo é um humanismo*; *A imaginação*; *Questão de método*.

De 12 a 30 de novembro de 1947, o Teatro de Arte do Rio de Janeiro, com a atriz Dulcina de Moraes à frente, levou à cena 21 representações (entre vesperais e noturnas) de *Já é manhã no mar*. E esse número de espetáculos, uma sala enorme como a do Municipal, diz bem do extraordinário sucesso de público alcançado. (DANTAS, 1997; apud RODRIGUES, 2006, p. 78)

Resta-nos salientar a aproximação evidenciada por Rodrigues (2006) de um teatro poético nas obras de Maria Jacintha. Por meio de metáforas, a dramaturga traz à tona em suas peças o sentimento de esperança, como defendido por Marco Lucchesi (1994 apud RODRIGUES, 2006, p. 76), pois, suas personagens estão em busca de construir por meio da liberdade novos modos de vida. Tal conceito de liberdade está muito presente em suas demais obras, como *Um não sei quê que nasce não sei onde* (1968) e *Intermezzo da imortal esperança* (1973), devido principalmente ao contexto de ditadura militar no Brasil. Sendo assim, a construção de uma obra dramaturgica para além de toda destruição provocada por esse período histórico se faz necessária.

Assim, retomamos novamente Rodrigues a respeito de seu posicionamento frente à proposta dramaturgica de Maria Jacintha, “expressar um mundo solidário” (2008, p. 198). Mesmo que algumas de suas obras dramáticas não tenham sido encenadas, elas foram relevantes para a dramaturgia teatral brasileira ao “focalizar questões sociais, valores éticos e morais de uma sociedade em transição, sem deixar de imprimir um mal-estar e uma profunda desilusão da vida e dos homens.” (2008, p. 198). Cabe ainda ressaltar, o destaque das figuras femininas nos textos de Maria Jacintha, pois para autora seu objetivo era expressar um mundo solidário e constituído a partir do amor e da fraternidade. (RODRIGUES, 2006). Por meio dessas personagens a autora traz à tona novas ideias para uma plateia conservadora alocada em período anterior à década de 40 (VINCENZO, 1992), pensamentos esses ainda pouco compreendidos pelo público.

O período de produção dramaturgica brasileira, citado anteriormente, contrapõe-se ao recorte estabelecido pela autora Elza Cunha de Vincenzo, em *Um teatro da mulher* (1992). O destaque dado por Vincenzo está nas autoras que iniciaram a escrita teatral nos anos finais da década de 60. A professora, portanto, utiliza-se da seguinte defesa: afirma ser a principal característica desse período a produção mais consistente, “sem aquele caráter esporádico, de eventualidade, que assinalara a produção anterior.” (1992, p. XIX). Tal consistência é marcada nas obras de Renata Pallottini (São Paulo, 1931), com total de trinta e uma peças teatrais entre adaptações e originais, e nas obras de Hilda Hilst (1930-2004), com total de oito produções dramáticas. Frisamos esses dois nomes, pois são autoras que não se mantiveram apenas na dramaturgia, mas obtiveram destaque em suas produções também enquanto poetisas. Elza Vincenzo (1992) ainda destaca o trabalho das autoras Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e

Maria Adelaide Amaral, cujas produções escritas são prioritariamente do gênero dramático. As três primeiras dramaturgas representando “a eclosão da dramaturgia feminina dos anos 60” (VINCENZO, 1992, p. XX), e a última autora, a consolidação de trabalhos dramaturgicos, seja para televisão, seja para o teatro já do final da década de 70.

A dramaturgia brasileira escrita por mulheres é vasta e ainda pouco estudada¹⁰, porém, há um consenso a respeito do destaque e da inovação temática, e até mesmo estrutural, no que tange às produções teatrais do ano de 1969. As obras dramáticas que constituem o grupo intitulado ‘nova dramaturgia’, como defendido por Sábato Magaldi¹¹, abrangem autor e autoras, como: *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assunção, *Á prova de fogo* (1969), de Consuelo de Castro, *As Moças* (1969), de Isabel Câmara e *Assalto* (1969), de José Vicente. Contudo, para análise das obras das três dramaturgas, valemo-nos principalmente dos textos de cunho crítico como, o texto prefácio escrito por Sábato Magaldi para o livro *Da fala ao grito* (1977), de Leilah Assunção; *Um teatro da mulher* (1992), de Elza Cunha de Vincenzo; *Nova dramaturgia anos 60, anos 2000* (2005), de Ana Lúcia Vieira de Andrade; e *Margem e centro: uma dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião* (2006), de Ana Lúcia Vieira de Andrade.

Os textos críticos citados no parágrafo anterior visam auxiliar nossa compreensão sobre a importância da dramaturgia do final da década de 1960 escrita por mulheres, a fim de estabelecermos, nos capítulos subsequentes, um possível diálogo com a dramaturgia brasileira do início do século XXI, especificamente, a dramaturgia de Grace Passô. Por agora, cabe a nós refazermos um panorama sobre a produção dramaturgica de Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, evidenciando datas, obras, crítica, recepção do público e o contexto histórico concomitante à escrita e/ou à encenação de suas obras.

1.2. Da trajetória histórica para a produção artística

A ‘nova dramaturgia’ defendida pelo crítico teatral Sábato Magaldi corresponde ao conturbado ano de 1969 (VINCENZO, 1992). Nesse período, o Brasil sofre evidente tensão pós-decreto do Ato Institucional nº 5 em dezembro de 1968, já que o ato invalidou os direitos políticos dos cidadãos, assim como, silenciou atividades ou manifestações de natureza política. Tal embate

¹⁰ Utilizamos como referência a defesa do crítico Sábato Magaldi sobre a “História do Teatro Brasileiro”, pois, para Magaldi a produção cênica brasileira como um todo ainda necessita de “um levantamento completo de textos”, para assim obtermos um estudo satisfatório desse aspecto de nossa história artística. (MAGALDI, 2004, p. 289).

¹¹ Informação extraída do livro *Um teatro da mulher* (1992), de Elza Cunha de Vincenzo.

entre a repressão militar e os direitos à liberdade de expressão se evidencia devido ao impositivo movimento de consciência ideológica que ocorreu ainda no período anterior ao golpe de 64 e, “aquilo que a esquerda fora incapaz de levar em conta e que a deixava imersa em perplexidade, representava o início de uma nova fase na vida brasileira.” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990, p. 15). Ou seja, faltou aos intelectuais de esquerda perceber a “vocação à permanência” do regime militar.

Inferimos, portanto, que a incapacidade de setores intelectuais em continuar avançando nas políticas de transformação social, apontada pelos autores Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, perpassa por um entrelaçamento anterior entre sociedade e o Estado, entre o intelectual e o artista. Essa relação pontuada no artigo “A revolução de 1930 e a cultura” (1984), do sociólogo e crítico literário Antonio Candido, demarca o papel importante da cultura, logo, da produção artística, da década de 30, para angariar novas proposições políticas e ideológicas. Assim, há o início de uma parcela da sociedade crítica às desigualdades no Brasil, a qual articulou movimentos e transformações de cunho histórico e artístico. No artigo de Candido, o destaque está no resultado da Revolução de 30, que foi o desenvolvimento de um aspecto cultural mais acessível e democrático. O entrelaçamento entre sociedade e Estado, discutido por Candido e também por Hollanda e Gonçalves, é dicotômico ao favorecer a produção artística com ideologias de esquerda como também desmontar um período de avanço cultural democrático. Nesse âmbito, damos destaque ao pensamento de Antonio Candido em continuidade a sua reflexão sobre a década de 30 no país,

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 1984, p. 27-28)

A consciência e a inserção ideológica de que nos fala Candido têm como base o pensamento marxista, difundido em propostas educacionais de Paulo Freire (1921-1997) e também em obras como *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior. Antonio Candido (1984), entre inúmeras ressalvas sobre a produção artística do período, ainda evidencia o ganho para a literatura brasileira frente ao modernismo, inovando na expressão da obra como também rejeitando antigos padrões de temática e estrutura. As novas exaltações políticas e culturais respaldam também entre os intelectuais e na percepção desses em constituir o pensamento renovador da classe brasileira, sendo um dos caminhos para a constituição, a edificação e formação dos cursos e das universidades, como,

Recém-fundados cursos superiores de filosofia, ciências sociais, história, letras, bem como a difusão do ensino da sociologia no nível médio. Isso contribui para desenvolver o espírito analítico nos estudos sobre o Brasil, com incremento do interesse pelos grupos até então menos estudados, ou estudados com ilusões deformadoras: além do negro, o índio, o trabalhador rural, o operário, o pobre. (CANDIDO, 1984, p. 32)

A efervescência intelectual, política e cultural esboçada pelo sociólogo carioca estabelece gancho com as práticas do cinema, da poesia, da música e do teatro do final da década de 1940 e, principalmente, do período dos anos 50 e 60 (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990). Do mesmo modo, as expressões artísticas desempenharam o papel provocador articulado ao intenso processo de industrialização brasileira, como ocorreu com a poesia concreta e o Cinema Novo. Para estreitar ainda mais nosso recorte histórico, utilizamos o esclarecedor trecho da obra *Cultura e participação nos anos 60*, pois nesse período,

Um novo tipo de artista, ‘revolucionário e consequente’, ganhava forma. Empolgados pela efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela ‘arte revolucionária’, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a ‘ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo’, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe ‘a consciência de si mesmo’. Trabalhando o contato direto com as massas, de onde extraíam seu maior interesse e vigor, encenavam peças em porta de fábricas, favelas e sindicatos; publicavam cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciavam a realização pioneira de filmes financiados. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990, p. 9-10)

Sendo assim, o breve panorama da consciência política e de classe e suas implicações na elaboração artística da sociedade brasileira visam esclarecer o futuro impacto decorrente do golpe de 64 na produção cultural como um todo, mas, principalmente, no teatro brasileiro. Em decorrência, ao retomarmos o imbricamento entre Estado e sociedade pontuado por Antonio Candido (1984), torna-se relevante explicarmos que do auge do “projeto socializante” (VINCENZO, 1992, p. 7) de governos populistas como o de Juscelino Kubitschek (1902-1976), Jânio Quadros (1917-1992) e João Goulart (1918-1976) há não apenas interesses atendidos do povo como também interesses da classe dominante.

A dinâmica empreendida por Goulart, contudo, não oferece garantia no manejo entre as diversas classes, pois, de acordo com Hollanda e Gonçalves (1990), o “pacto interclasses” estava condenado, dando margem ao golpe militar e ao posto do General Castelo Branco. Esse período da história brasileira conduz à “racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagem os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados.” (1990, p. 20). Nesse âmbito, a sociedade brasileira se desenvolve entre a modernidade

dependente e as elites cultas, entre as quais foi privilegiado um discurso à esquerda, servindo assim para o papel revolucionário contra o golpe militar.

Na obra *O pai de família e outros estudos* (2008), do crítico literário Roberto Schwarz, há um panorama histórico e cultural referente ao período entre os anos de 1964 e 1969. Tal percurso elucida ao leitor nuances e contradições que dizem respeito ao movimento militar, e em como a sociedade e a produção cultural responderam a isso, pois apesar do ano de 64 ser marcado por “intervenções e terror”, nele, e, segundo Schwarz, até o ano de 68, há intensa e dominante produção cultural.

Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente e festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. (SCHWARZ, 2008, p. 71, grifos do autor)

O contexto histórico e cultural nos permite destacarmos as produções artísticas, principalmente, no que tange às concepções e às encenações teatrais. Assim, para o teórico Roberto Schwarz (2008), o teatro produzido após 1964 repetia argumentos conhecidos por todos, sendo suas principais finalidades a identificação com os oprimidos e sua dívida para com eles.

Como já apontado, o golpe-militar não foi entrave para a contínua produção/engajamento cultural. Exemplo disso foi o Teatro de Arena, grupo inaugurado nos anos de 1950 e dirigido por José Renato (1926-2011), a partir do ano de 56, produzindo espetáculos de forte caráter didático e de impulsora simpatia no público (SCHWARZ, 2008). Em 1965, o espetáculo musical *Arena conta Zumbi* pontua notório combate ao governo militar perpassa os quilombos do Brasil Colônia, discutindo paralelamente o contexto histórico da segunda metade da década de 60. Um diálogo circular tal como registrado por Roberto Schwarz (2008, p. 98-99) “Uma vez, a revolta escrava era referida à ditadura; outra, a ditadura era reencontrada na repressão àquela. Num caso o enredo é artifício para tratar de nosso tempo. A linguagem necessariamente oblíqua tem o valor de sua astúcia, que é política.”. Circularidade histórica que justifica a concepção de viés didático do Arena.

A exposição de apenas um espetáculo em detrimento às demais atividades e produções do Teatro de Arena não objetiva, evidentemente, retomar de modo exaustivo a contribuição do grupo para a linguagem teatral brasileira. Com efeito, a elucidação visa pontuar o papel da intelectualidade entre o conflitivo movimento de direita e o movimento de esquerda. Esse embate resultou na produção artística do grupo atrelada à militância (SCHWARZ, 2008). Ou seja, atrelada à busca por

formulações sociais mesmo que por vezes, como a crítica de Schwarz ao Teatro de Arena, não resulte em preferência qualitativa.

Em contraponto ao projeto mais de cunho nacionalista e formal do Teatro de Arena, o Teatro Oficina buscava retirar a plateia da concepção ilusionista e catártica (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990), aproximando palco e plateia, a fim de veicular combate contra a classe burguesa. O Oficina inicia enquanto grupo profissional em 1961¹² com a encenação do texto *A vida impressa em dólar*. No entanto, o destaque do grupo teatral ocorre no ano de 1967, sob direção de José Celso Martinez Correa (1937), por meio da montagem do texto *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade. O diretor do Oficina, José Celso, utiliza-se desse contexto histórico para apresentar uma dramaturgia baseada na correção ideológica da pequena e da grande burguesia, essa concepção do encenador deveria ocorrer por meio da ofensa a esses grupos. Desse modo, a encenação do grupo teatral rompe completamente com a quarta parede¹³, a fim de promover, incitar, a consciência como também o corpo físico do público.

Se hoje o caráter político desse grupo é notório e reconhecido, no período anterior ao ano de 64, as peças do Oficina priorizavam o caráter subjetivo das personagens.¹⁴ Desse modo, tanto o viés engajado do Teatro de Arena, apesar de seu forte didatismo, quanto o interesse pelas obras do filósofo francês Jean Paul-Sartre nortearam a constituição do grupo dirigido por José Celso para uma encenação do choque e, segundo SILVA (1981), do comprometimento pelo coletivo.

1.3. O percurso da crítica na análise da dramaturgia escrita por mulheres

O retorno à imagem da escritora Virginia Woolf em sua afirmação a respeito da importância dos predecessores no alcance e na compreensão dos escritores contemporâneos é válido para analisarmos a seguinte situação: os textos dramáticos¹⁵ escritos por autoras brasileiras nesse início

¹² Sobre a constituição do Teatro Oficina, “Foi no ano de 1958 que um grupo de teatro nasceu dentro da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. O nome ainda não era Teatro Oficina. Tudo aconteceu quando um grupo de estudantes de direito, dentre os quais José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Hamir Haddad, resolveu encenar duas peças: *Vento forte para papagaio subir* de José Celso Martinez Correa e *A ponte* de Carlos Queiroz Telles.” (SILVA, 1981, p. 17).

¹³ Concepção anterior a Bertolt Brecht, mas por este defendida e utilizada em seu teatro épico: “é condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem que ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público.” (BRECHT, 1978, p. 80).

¹⁴ O momento de transição entre a subjetividade e o social do Teatro Oficina ocorreu entre os anos de 1964-1967. Abrangendo as montagens dos textos: *Pequenos burgueses*, *Andorra* e *Os inimigos*. (SILVA, 1981).

¹⁵ Utilizamos essa nomenclatura em paralelo, isto é, como sinônimo de drama e texto teatral, e não vinculada ao uso restrito à arte dramática proposta por Aristóteles.

de século XXI estão postos em um contexto de relação histórica com as dramaturgas predecessoras, como as já citadas anteriormente nesse trabalho¹⁶. Vale pontuar, contudo, o reduzido número de obras teóricas ou até mesmo catálogos bibliográficos cuja ênfase seja a dramaturgia escrita por mulheres, implicando assim na dificuldade em estabelecer elos, seja da ordem do conteúdo, seja na ordem da forma.

Como exemplo, podemos citar três obras da crítica relevantes para o teatro brasileiro, tal retomada pretende traçar um panorama a partir desses estudos para embasar o insuficiente espaço dado às dramaturgas brasileiras e suas obras. Percebe-se, primeiramente, no livro do crítico paulistano Décio de Almeida Prado (1917-2000) de 1988, *O teatro brasileiro moderno*, vinte e oito nomes referentes às mulheres, dentre os quais quatro nomes são referentes às dramaturgas, que são: Leilah Assunção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral. Uma justificativa para essa restrição é o recorte temporal estabelecido por Prado, “o que de mais marcante sucedeu no teatro brasileiro entre 1930 e 1980.” (1988, p. 10). Porém, cabe ressaltar que nesse mesmo período, as quatro dramaturgas citadas escreveram para além dos textos retomados pelo crítico: *Fala baixo, senão eu grito*; *As moças*; *À flor da pele*; *Bodas de papel* e *Arquivo morto*, respectivamente. Como também, houve a produção de outras dramaturgas escrevendo nesse período¹⁷.

O crítico Décio de Almeida Prado ainda na mesma obra pontua a seguinte afirmação, “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.” (1988, p. 104). É possível considerarmos como injusta tal preposição, pois, como já destacado anteriormente, no século XIX já acontecia a encenação nos palcos de textos escritos por mulheres. Notória é, no entanto, a análise de Prado a respeito da influência do dramaturgo Plínio Marcos na escrita teatral produzida no ano de 1969, partindo daí o que o crítico denominou enquanto “brecha” ao trazer para a dramaturgia, temáticas sobre grupos oprimidos pela sociedade, tais como “mulheres” e “homossexuais”. Brecha essa utilizada não apenas por Leilah Assunção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro, como também por José Vicente e Antônio Bivar, grupo de autores que daremos mais ênfase ainda nesse capítulo.

Já a obra *Panorama do teatro brasileiro*, do crítico teatral, jornalista e professor Sábato Magaldi (1927-2016), teve sua primeira publicação no ano de 1962 e, posteriormente, no ano de 1997 com o acréscimo de dois apêndices sobre a dramaturgia moderna. A obra de Magaldi

¹⁶ Evidente é a impossibilidade em contemplar todas as mulheres escritoras para o teatro, utilizando assim da literatura nas quais tais dramaturgas já foram estudadas.

¹⁷ Na tese intitulada *Ressonâncias e memórias Maria Jacintha: dramaturga brasileira do século XX*, de Marise Rodrigues (2006), há um quadro intitulado “Quadro cronológico das dramaturgas brasileiras: 1900-2000”.

apresenta maior abrangência quanto ao período histórico nela delimitado, isto é, o professor e historiador teatral inicia sua análise no teatro produzido em terras brasileiras a partir do século XVI, o teatro do período colonial, até a produção contemporânea à década de 90. Nesse percurso panorâmico, Magaldi destaca os nomes de Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz, Maria Ignez Barros de Almeida, Clô Prado, Maria Clara Machado, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata Pallottini, Isis Brandão, Jandira Martini e Maria Adelaide Amaral. Contudo, dentre essas dramaturgas, o professor expõe declarações críticas apenas em relação à produção escrita de Queiroz, Machado, Assunção e Amaral. O crítico se vale, porém, da seguinte justificativa, “tratando-se de visão panorâmica do teatro brasileiro, pudemos, quanto ao passado, isolar apenas os nomes mais representativos, sem receio de cometer injustiça.” (2004, p. 254). Concordamos a respeito da dificuldade em tornar representativa as obras escritas por dramaturgas. No entanto, isso permanecerá caso estudos críticos não retomem autoras teatrais do passado e caso não ocorram análises dedicadas sobre o tema no presente.

A terceira obra que destacamos é um compilado de críticas, organização de Fernando Peixoto, Bárbara Heliodora, Mariângela Alves de Lima, Aldomar Conrado e Macksen Luís, escrito pelo crítico teatral e ensaísta Yan Michalski (1932-1990). Publicado no ano de 2004, o livro *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* apresenta análises de espetáculos escritas por Michalski entre os anos de 1963 a 1982. Novamente destacamos o espaço cronológico restrito para, nesse caso, abranger as encenações empreendidas a partir de textos escritos por dramaturgas. Notório ainda é que as críticas elaboradas por Michalski tinham como referência as montagens realizadas na cidade do Rio de Janeiro. Nesse âmbito, Yan Michalski apresenta críticas aos espetáculos *Tribibó City* (1971) e *O dragão* (1975), de Maria Clara Machado; é também citada a dramaturga Consuelo de Castro por suas produções *Caminho da volta* (encenada em 1975), na qual é elogiada pelo “ritmo e colorido” dos diálogos empreendidos na obra, *Invasão dos bárbaros* (encenada em 1975) texto premiado em 2º lugar pelo Serviço Nacional de Teatro, e *A Corrente* (1981); Michalski pontua também *A resistência* (1979), da dramaturga Maria Adelaide Amaral. O destaque para as obras teatrais de apenas três dramaturgas brasileiras reflete a discrepância de ênfase dada aos dramaturgos em detrimento daquelas. Até porque as críticas organizadas no livro de Michalski compreendem um período de quase vinte anos, sendo assim cabível de um repertório mais amplo frente ao grupo de dramaturgas.

Após esse breve panorama da crítica, a respeito da presença de dramaturgas em obras de relevância para compreensão do teatro brasileiro, retomamos o percurso histórico estabelecido. Se

entre as décadas de 50 e 60, o teatro brasileiro tinha como base o aspecto político, esse “preferido, na época, por boa parte da crítica e das pessoas ligadas à cena” (ANDRADE, 2005, p. 15), o final da década de 60 é acentuado pelo professor e crítico teatral Sábato Magaldi como o “ano do autor brasileiro. E especialmente do jovem autor brasileiro.” (1969 *apud* VINCENZO, 1992, p. 4). Dessa forma, o destaque a essa autoria se estabelece na ‘nova dramaturgia’, nomenclatura enfatizada na obra de Vincenzo, devido ao seu cunho existencial, assumindo assim uma perspectiva embasada no sujeito, não privilegiando o social, o coletivo. Nesse sentido, devemos considerar que nessa época o AI-5 já estava instaurado, logo, havia censura e represálias a essas vontades e rompantes de discursos que privilegiavam a expressão da liberdade.

Na mesma crítica de Sábato Magaldi publicada no *Jornal da tarde*, no qual celebra o ano do autor brasileiro, Magaldi defende a aglutinação em suas formas e conteúdos ao privilegiar o sujeito e o seu interior. Logo, como revela o crítico, as produções teatrais de 69 possibilitam ao dramaturgo se por “a nu, com uma liberdade de linguagem que poderia assustar certos pudores e ouvidos tímidos [...], as peças novas representam a iluminação de um mundo interior que a plateia tem o prazer em devassar.” (1969 *apud* VINCENZO, 1992, p. 4). Mesmo com esse prazer desperto no público em espreitar tais espetáculos voltados para o sujeito e com mais liberdade no vocabulário, críticas foram pontuadas ao grupo de dramaturgos, pois em um primeiro momento, esses textos não foram compreendidos enquanto políticos.

Sendo assim, a pesquisadora Vincenzo faz uma defesa aos novos dramaturgos de 69. A autora compreende a distinção entre a expressão política dos grupos Arena e Oficina, por exemplo, em relação àqueles, mas não desconsidera o novo grupo propor também um discurso político ao seu modo e de acordo com as suas novas necessidades. Nessa defesa, Vincenzo assim pontua,

Político, se por político se pode entender também um teatro que, utilizando-se de uma forma próxima do tradicional, ainda assim põe em questão a condição existencial dos indivíduos que integram determinada sociedade, salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque em tais os transformou o conjunto do sistema e o regime político em que vivem. (VINCENZO, 1992, p. 12)

Ao observarmos o caráter político de acordo com as necessidades do grupo ‘nova dramaturgia’, ou seja, do sujeito dramaturgo atrelado ao seu contexto social¹⁸, objetivamos acrescentar a situação de descrença, por parte desses dramaturgos, ao teatro de teor mais combativo do início da década de 60. A dramaturgia de 69, todavia, vincula o combate entre sujeitos, combate

¹⁸ Respaldamo-nos no apontamento de Ana Lúcia Vieira de Andrade, “já que a consciência crítica não podia ser manifestada num discurso claro e aparente, optava-se pela abordagem existencial do indivíduo, sem deixar, contudo, de estabelecer o papel preponderante da sociedade no encaminhamento dos destinos dos personagens.” (2005, p. 24).

esse que se inicia nas subjetividades de cada indivíduo, como reflexo do conflito social, isto é, “o debate a respeito do social é parte constitutiva do choque entre as personagens” (ANDRADE, 2005, p. 25). Logo, as necessidades expressas nos textos, *Fala baixo, senão eu grito*, *À flor da pele*, *As moças* e *Assalto*, são da seguinte ordem: dizer por meio das personagens como os conflitos sociais, a repressão, a censura, interferem no corpo e na mente dos sujeitos como também em suas relações intersubjetivas.

A ‘nova dramaturgia’ tal como defendida por Vincenzo (1992) e Andrade (2005) não enaltece um teatro de contestação e luta em oposição às problemáticas sociais e políticas, pelo contrário, os novos dramaturgos de 69 visam trazer à tona as angústias existenciais das personagens. Os discursos desencadeados pelas personagens surgem como um rompante frente aos silenciamentos, como se o diálogo entre aquelas despertasse uma vontade em expor o eu. Assim, as personagens da ‘nova dramaturgia’ apresentam um espectro de coragem, ímpeto esse em muito vinculado com as figuras dos próprios escritores, tal como será exemplificado adiante, afirmação essa defendida por Andrade,

Esse confronto de revelações cruas entre dois personagens, extremamente propício para o extravasamento lírico, para o desabafo pessoal do autor, resultou numa forma teatral subversiva, que a voz do dramaturgo já não pretendia esconder-se, mas colocar-se de frente para a platéia, nomeando-se. (ANDRADE, 2005, p. 25)

Na obra de Hollanda e Gonçalves, *Cultura e participação nos anos 60* (1990), o final dos anos 60 já é defendido como início do movimento Tropicalista, um movimento pacifista¹⁹. Esse conjunto de artistas norteados por uma prática artística mais livre realça uma Nova Esquerda, “valorizando o domínio da problemática pessoal ou de lutas tidas como secundárias – a liberação sexual, a lutas dos negros, das mulheres, as reivindicações minoritárias.” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990, p. 69). Podemos estabelecer assim uma relação entre as ditas peças da ‘nova dramaturgia’ com essa vertente do Tropicalismo, já que Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e José Vicente colocaram em seus textos personagens pertencentes aos ditos grupos minoritários, grupos esses oprimidos ainda hoje no Brasil e sofrendo com maior índice de homicídios,²⁰ expondo ainda mais a subjetividade desses sujeitos. Tendo em vista que no ano de 69

¹⁹ Na obra *Cultura e participação nos anos 60* há uma entrevista com Caetano Veloso e em determinado momento, ele expressa seu ponto de vista sobre a Tropicália, enumerando alguns artistas importantes para o movimento, “o Tropicalismo teve grandeza não só porque arrombou a festa ou porque falou do arcaico e do moderno, mas porque nós tivemos grandeza no ato, eu, Gil, Torquato, Gal, Rogério Duprat, o teatro, o cinema, o Hélio Oiticica que fez a obra que deu nome ao movimento e que o Luiz Carlos Barreto pegou e botou na música.” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990, p. 86).

²⁰ Levantamos alguns dados referentes às taxas de homicídios de mulheres negras e mulheres não negras: no Brasil, segundo o Atlas da Violência, 3.005 mulheres negras foram assassinadas; ainda de acordo com a mesma fonte, 1.448

a possibilidade de fala e de concomitante credibilidade aos discursos de mulheres e LGBTs era mínima.

No âmbito do moderno teatro brasileiro, falar em grupos ditos minoritários e na violência sofrida por esses, é por vezes retomar o nome do dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999). Esse autor teatral obteve sua estreia profissional em 1967 com o espetáculo *Dois perdidos numa noite suja*, cujo texto retrata o diálogo entre duas personagens homens no precário espaço de uma pensão. O dramaturgo paulista aborda em seus dramas as vivências de personagens prostitutas, garçons homossexuais, cáftens, ou seja, grupos relegados à margem de nossa sociedade. Tal característica denota, segundo Décio de Almeida Prado, o princípio de uma “insatisfação com o teatro político” (1988, p. 103) por parte de Marcos²¹, decepção essa que não se atrela ao desligamento da luta política de esquerda, pelo contrário. Contudo, “seus textos, com não mais do que duas ou três personagens, atribuíam ao social apenas a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos interindividuais, forçosamente psicológicos.” (PRADO, 1988, p. 103). Essa referência ao estudo de Prado identifica como as obras de Plínio Marcos puderam influenciar os dramaturgos da ‘nova dramaturgia’.

A inspiração tal como defendida por Andrade (2005) e Anatol Rosenfeld (1969 *apud* PRADO, 1988) funcionou como uma “brecha” pela qual, principalmente, as dramaturgas Assunção, Castro e Câmara puderam colocar no palco discursos muitas vezes abafados na voz de suas personagens mulheres. Sendo possível encontrar um espaço de comum acordo entre a voz da personagem e a voz da dramaturga. Portanto, a ‘nova dramaturgia’ traz um teor autobiográfico em seus textos²², como defendido a partir do seguinte trecho,

Plínio Marcos [...] tornou-se pioneiro no Brasil de um caminho posteriormente seguido pela geração de Leilah Assumpção, José Vicente, Consuelo de Castro e Isabel Câmara [...] a

mulheres não negras foram mortas no mesmo ano. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>> Acesso em 01 abr. de 2019. Já a pesquisa divulgada pela Fundação Getúlio Vargas e intitulada: *Dados públicos sobre a violência homofóbica no Brasil: 28 anos de combate ao preconceito*, ressalta o seguinte dado da ONG Grupo Gay da Bahia, no ano de 2017, “a cada 19 horas uma pessoa LGBT foi morta no Brasil”. Disponível em: <<http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-28-anos-de-combate-ao-preconceito/>> Acesso em 01 abr. de 2019.

²¹ A partir dessa citação do crítico Décio de Almeida Prado, não visamos desconsiderar o caráter contestatório advindo com as personagens de Plínio Marcos frente ao contexto social e econômico. No entanto, pautamo-nos na defesa empreendida pela pesquisadora Ana Lúcia Vieira de Andrade, em diálogo com Décio de Almeida Prado, pois segundo a autora, Plínio Marcos não tinha “embasamento filosófico” para sua escrita, aproximando-se, pelo contrário, de um naturalismo. “Recusando defender teses sociais ou aplicar qualquer espécie de formulação de caráter filosófico a seus textos, Plínio Marcos surgiu no panorama do teatro brasileiro de então como um talento jovem que baseava a sua autoridade numa expressão de caráter autêntico.” (ANDRADE, 2005, p. 44). Para Prado, as personagens do dramaturgo abriram caminho para a ênfase em grupos oprimidos como mulheres e homossexuais.

²² A defesa desse cunho autobiográfico está presente em: ANDRADE, Ana Lúcia de. *Nova dramaturgia anos 60, anos 2000*. 2005.

partir do êxito de Plínio Marcos, tornou-se mais fácil para outros jovens escreverem sobre ‘realidades que conheciam de dentro de si mesmos. (ANDRADE, 2005, p. 49)

Ao atrelarmos a defesa de Andrade à defesa de Elza Cunha de Vincenzo, percebemos que o grupo ‘nova dramaturgia’ retrata uma produção mais substancial, contínua, e aborda temáticas do eu. Assim, a produção consistente pontuada por Vincenzo (1992) estipula dois pontos: primeiramente, exceto em relação à Isabel Câmara, Assunção e Consuelo apresentam uma continuidade na escrita e publicação de textos teatrais. Já uma segunda perspectiva se baseia apenas na consistência entre as obras *Fala baixo, senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças*, considerando a subjetividade presente nesses três textos, a personagem mulher como norteadora das ações e o uso de apenas duas personagens. Nessa breve sequência de similaridades entre os três textos, objetivamos trazer à tona o subjetivismo norteador em tais obras. Já para o próximo tópico, reiteramos o processo da subjetividade junto ao contexto de produção das obras.

1.4. Da repressão Estatal na formação de uma dramaturgia do eu

1.4.1. Fala baixo, senão eu grito – Leilah Assunção

O drama especifica a região de São Paulo, mais precisamente propõe enquanto cenário a seguinte descrição “um quarto de solteirona, de pensionato de moças.”. Nesse espaço está inserida a personagem Mariazinha Mendonça de Moraes. Espaço esse que no decorrer do texto será invadido pela segunda personagem intitulada Homem.

O monólogo²³ inicial de Mariazinha demarca ainda mais o espaço do drama como também demarca as características psicológicas e de vivências dessa personagem. Já que o ambiente apresenta uma sonorização televisiva de programas de auditório e uma sonorização de ‘jingle’ cantada junto pela personagem, “Já é hora de dormir Não espere mamãe chamar...” (ASSUNÇÃO, 1977, p. 25). E há ainda determinados gestos da personagem pertinentes para visualização do espaço e constituição daquela, como: colocar a televisão, após desligada, no carrinho como se fosse bebê, conversar e cuidar de objetos, tais como plantas, guarda-roupa e relógio, personificando-os, além de estabelecer conversas consigo mesma em terceira pessoa, “Mariazinha, você é uma boa

²³ O monólogo inicial presente nessa obra de Leilah Assunção é realizado apenas por Mariazinha, no entanto, os objetos do cenário são personificados pela personagem, apresentando assim traços dialógicos em seu discurso monológico, tal como pontuado por Patrice Pavis, “Este é o caso, principalmente, quando o herói avalia a sua situação, dirige-se a um interlocutor imaginário ou exterioriza um debate de consciência. Segundo Benveniste, o ‘monólogo’ é um diálogo interiorizado, formulado em ‘linguagem interior’, entre um eu locutor e um eu ouvinte: ‘Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor.’” (PAVIS, 2008, p. 247).

menina. Arrumou seu quarto, foi na missa da Matriz, da Catedral, não, da igreja do bairro...arrumou sua roupa..." (ASSUNÇÃO, 1977, p. 28). Quanto à personagem Homem, ela é introduzida pela seguinte rubrica: "(a porta se abre e aparece um homem com um revólver na mão. Ela não o vê)" (1977, p. 30). Na sequência, a personagem é percebida por Mariazinha, essa abre a boca para gritar, mas seu grito é mudo.

Para além de estipularmos o completo enredo de *Fala baixo, senão eu grito*, ressaltamos algumas facetas pertinentes em relação à dramaturga paulista Leilah Assunção e o contexto histórico de produção das suas obras. *Fala baixo, senão eu grito* é o primeiro texto da dramaturga reconhecido pela crítica e pelo público, a obra recebeu os prêmios Molière e da Associação Paulista dos Críticos Teatrais por melhor autor do ano de 1969 (VINCENZO, 1992, p. 83) e esteve em cena entre os anos de 1969 e 1977, com estreia no teatro Aliança Francesa, estrelado por Marília Pêra e Paulo Villaça. Entre os anos de 1963-64, a autora escreve *Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela*, porém, a peça sofre censura, sendo liberada apenas em 1979; ainda no ano de 1968, escreve mais uma peça condenada pela censura da época, esse texto tem por título, *Use pó de arroz bijou*.

Leilah Assunção obteve uma iniciação fácil na escrita, isso, segundo relato da própria autora publicado no livro *Leilah Assunção: a consciência da mulher* (2007), devido à influência de seus pais professores e intelectuais. Em processo de formação profissional, Assunção foi desenhista, atriz, manequim e com formação em Pedagogia. Na época da faculdade mudou-se para a cidade de São Paulo e morou em pensionatos de freiras, sendo a convivência com as demais colegas de moradia o estímulo para escrita de sua primeira peça que foi para o palco, *Fala baixo*,..., principalmente para a constituição da personagem Mariazinha. Apesar de seu envolvimento com discursos e lutas das mulheres, há dificuldade em assumir "o título" de feminista. Contudo, Assunção, inserida nesse contexto de produção artística e cultural, escreve peças teatrais, nas quais, em sua maioria, a personagem principal é uma mulher, exceto por *Jorginho, o machão* (1970) e *Ilustríssimo filha da mãe* (2007), utilizando dessa voz para trazer à tona discursos pertinentes sobre a condição da mulher, o machismo e o feminismo.

Assim, temas como o lugar da mulher na sociedade estão presentes em seus dramas, mesmo que por vezes, Assunção perpetue estereótipos sobre o ser mulher e sobre o ser feminista. Posteriormente a escrita de *Fala baixo*,..., a dramaturga escreveu ainda os seguintes textos teatrais, *Amanhã, Amélia, de Manhã* (1973), *Roda cor de roda* (1975), *A Kuka de Kamiorá* (1975), *Seda pura e alfinetadas* (1981), *Sobrevividos* (1982), *O segredo da alma de ouro* (1984), *Boca molhada*

de paixão calada (1984), *Lua nua* (1987), *Quem matou a baronesa* (1992), *Adorável desgraçada* (1994), *O momento de Mariana Martins* (1999) e *Intimidade indecente* (2001).

Ainda com ênfase no texto *Fala baixo...* a presença de temáticas como violência e a liberdade sexual promoveram o sucesso da peça. Nesse sentido, quando a personagem Homem adentra o espaço do quarto de Mariazinha, aquela se utiliza de uma violência, porém, um formato de violência inesperado, isto é, não roubando suas joias, mas “todos os seus sonhos e ilusões” (PACE, 2007, p. 49). Além disso, a personagem Homem personifica o “agente desestabilizador” (ANDRADE, 2005), por ser quem propõe à Mariazinha, “enfrentar situações que vão desafiar para sempre sua visão de mundo e sua postura diante de uma sociedade em mutação. Neste contexto, a liberdade sexual é sempre um dos primeiros problemas debatidos.” (ANDRADE, 2005, p. 91).

Desse modo, as expectativas e os medos de uma jovem reprimida em um pensionato são discutidos e problematizados pelas duas personagens, como se por essa ação pudesse Mariazinha ser salva de suas vontades e “frustrações recalçadas” (PELEGRINI, 2001). Sábado Magaldi ainda acentua o pacto social da obra nas seguintes palavras, “Leilah investiga em profundidade a condição feminina. E, a partir da mulher, ela analisa a sociedade e a própria condição humana.” (ASSUNÇÃO, 1977, p.14). Tais panoramas visam reiterar o uso de Leilah Assunção de sua vivência pessoal para dialogar com questões de ordens políticas e coletivas da época.

1.4.2. À flor da pele – Consuelo de Castro

A peça dividida em três atos descreve o cenário como a sala de uma casa, especificamente, uma sala desorganizada, destacando-se no ambiente: a mesa da máquina de escrever, uma vitrola e um sofá-cama. As personagens são Verônica, jovem e estudante de interpretação, e Marcelo, quarenta anos e professor.

A personagem Verônica inicia o drama caracterizada como a personagem Ofélia, noiva de Hamlet na obra de Shakespeare, aquela não está apenas vestida mas também entoando os versos shakespearianos, como se estivesse em cena. A chegada de Marcelo não desfaz a representação de Verônica, porém, o constante inquérito daquele rompe a paz dessa, iniciando assim um diálogo vivaz entre afrontas e rompantes de desejo. Após insultar Verônica, Marcelo busca a obediência dela, empregando falas do tipo, “é só lavar essa maquiagem pesada e você enxerga. Lava a cara e depois vem sentar aqui, direitinho, que eu preciso conversar sério com você, certo?” (CASTRO, 1989, p. 123). Essa atitude da personagem masculina reincide por todo o texto, potencializando até o desfecho seu caráter dominador. Já em resposta, Verônica se defende, “Sei que você está uma

onça (*Ri*) Eu sei... mas olha...eu...eu estava fora de mim. Completamente fora de mim...”. Essas duas falas delimitadas têm por objetivo pontuar a ação desencadeadora. Ou seja, existe uma relação amorosa entre as duas personagens, e Verônica faz algo que abala as concepções de Marcelo sobre a família e a ordem.

Ainda nesse capítulo, deter-nos-emos mais nesse texto, principalmente, nos discursos propostos pela personagem Verônica, porém, nesse momento, cabe ressaltar informações pertinentes sobre Castro no momento de escrita das suas obras. Consuelo de Castro inicia na dramaturgia no ano de 1968 com o texto *À prova de fogo* (ou *A invasão dos bárbaros*), porém, nesse mesmo ano a peça foi censurada. Em 1969, Castro escreve *À flor da pele*, a encenação do texto faz parte da inauguração do Teatro Paiol, com atuação de Miriam Mehler e Perry Salles. A peça teatral obteve prestígio do público, e Castro recebeu o prêmio de autor revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (MORENO, 2013). Necessário evidenciar também a formação inicial em Ciências Sociais pela dramaturga, o que a faz inserir nas falas de personagens como Júlia, *À prova de fogo*, e Verônica “verdadeiros debates a respeito da atuação de esquerda na época.” (ANDRADE, 2005, p. 117). Castro, sobre o aspecto intrínseco entre o palco e a vida, explicita a respeito da presença constante da memória em seu trabalho de escrita. Assim, para ela “o teatro [dos dramaturgos de 69] nascia de uma necessidade de colocar em discussão os impasses pessoais diante do coletivo e, assim, problematizar as contradições que o contexto sociopolítico impunha ao indivíduo.” (ANDRADE, 2005, p. 124).

Evidente é o contexto social e político do ano de 1969, período no qual a ênfase recai na luta contra a opressão capitalista totalizante, sem assumir as particularidades de cada grupo minoritário. Contudo, a personagem Verônica, em *À flor da pele*, traz em suas falas e ações a condição feminina, a opressão que sofre devido às suas escolhas mais libertárias, a violência e repressão, atribuindo um contínuo estado de tensão no desenvolvimento do drama. Dessa forma, Castro, juntamente com Assunção e Câmara, introduz na dramaturgia brasileira esse coro da voz feminina. Até porque, mesmo sendo esse período o início dos discursos feministas no Brasil, a necessidade em falar a partir da perspectiva das mulheres a respeito de assuntos pertinentes a elas não era recente.

Já nesse aspecto sobre as contradições sociopolíticas, Castro escreveu as peças *Caminho de volta* (1974), *O porco ensanguentado* (1975), *A cidade impossível de Pedro Santana* (1975), *Implosão* (1976), *Último capítulo* (1976), *O grande amor de nossas vidas* (1978) e *A corrente para frente* (1981). Em um segundo momento, a dramaturga minimiza os aspectos combativos e políticos

contidos em suas obras até então, para abordar o aspecto amor, escreve em seguida, *Louco circo do desejo* (1983), *Script-tease* (1984), *Ao sol do novo mundo* (1986), *Uma caixa de outras coisas* (1987), *Aviso prévio* (1987) e *Only you* (2000).

1.4.3. As moças – Isabel Câmara

O texto teatral é constituído por um único ato e duas personagens, Ana e Tereza, a primeira atriz, desempregada, vinte e dois anos; a segunda, trinta anos, jornalista. Não há especificação para o cenário, quanto ao tempo, o drama ocorre entre 1965-1970. Acrescenta-se ainda uma breve história das personagens, elas dividem o apartamento, conheceram-se em uma entrevista e “dois dias depois Ana estava instalada no apt. de Tereza.” (CÂMARA, *online*, p. 1).

A dramaturgia principia com o diálogo entre as duas personagens, uma conversa amena sobre o jantar e sobre como foi o dia, porém, ao citarem a respeito de um evento passado, o diálogo se torna conflitivo, resultando em memórias, traumas, fracassos. No entanto, o embate de discursos não leva ao ápice do problema entre Tereza e Ana, e assim, não há também resolução daquele. Ou seja, em *As moças* a construção da dramaturgia ocorre por meio de falas interrompidas, por meio de problemas e traumas das personagens expostos, mas logo escamoteados por um novo tema. Esse desvio constante do conflito central propicia a troca de insultos entre Tereza e Ana, como também externaliza os segredos de cada uma. Percebe-se, contudo, ser uma exposição gratuita de provações, já que o diálogo final denota não a solução, mas o caráter cíclico da situação, tal como exposto no seguinte trecho,

Ana – Você é infeliz?

Tereza – Sou. Você é?

Ana – Não sei, vai ver que sou.

Tereza – Que horas você quer acordar amanhã? (CÂMARA, *online*, p. 42)

A questão do encontro entre as personagens de Câmara será retomada adiante. No momento, ressaltamos alguns pontos a respeito da crítica em relação a esse texto dramático, levando em consideração ser Isabel Câmara autora apenas de uma peça teatral encenada. Isabel Câmara desempenhou ações como tradutora, assistente de direção, atriz, escritora de poemas, sendo até mesmo uma das autoras categorizadas na importante obra organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, de 1975. Apesar de Câmara não ter continuado na escrita de textos teatrais, a obra *As moças* configura relevância ao propor, enquanto tema, um diálogo com o contexto social a partir da relação intersubjetiva entre as personagens. Sendo assim, ao considerarmos o período de efervescência das lutas das mulheres no século XX, isto é, entre os anos

finais da década de 60 e os iniciais de 1970²⁴, torna-se notória como Isabel Câmara, juntamente com as demais dramaturgas de 1969, foi precursora ao colocar no texto teatral os anseios de debate presentes na mulher daquela época.

Se por anos foi imposta à mulher uma relação de dependência, ora ao pai, ora ao marido, e de cuidado no que tange aos filhos, no final da década de 1960, as mulheres objetivam o desenvolvimento próprio e integral de suas capacidades. Enquanto mulher e artista, Câmara expressa de modo eficaz esse discurso feminista, utilizando-se da dramaturgia para se apresentar de modo completo, para se apresentar inteira, não a partir de um caráter confessional, termo refutado pela própria dramaturga (ANDRADE, 2005), mas por meio de “testemunhos implacáveis”.

Nesse sentido, as vivências e debates necessários para Câmara se apresentam nas personagens de *As moças*, tal como explícito pela pesquisadora Vincenzo (1992, p. 124), “Ana e Teresa vivem em um tempo em que, particularmente as mulheres, procuram a si mesmas, tentam deixar de ser pela metade.” A busca dessas personagens pelo seu próprio *eu* não acontece, no entanto, pacificamente, pois como já ressaltado, por séculos a mulher teve que se submeter aos padrões impostos. Assim, ao tentarem viver de acordo com os seus próprios desejos, Ana e Tereza comprometem a relação entre elas, já que ainda a mulher precisa responder a certos estigmas como também esconder certas escolhas. Em sua obra, Vincenzo pontua esse conflito como “tempo de trânsito”, período no qual a angústia se faz presente em ambas as personagens, pois Tereza e Ana almejam descobrir suas posições no mundo, contudo, sem efetivo efeito.

Para respaldar o caráter testemunhal da obra de Isabel Câmara, utilizamos trecho da entrevista da dramaturga ao crítico Yan Michalski, na qual ela enumera algumas de suas vivências em muito semelhantes aos discursos presentes em Ana e Tereza,

Então percebi que eu tinha experiências vividas, minhas, através da carta da tia Emília, através da minha tentativa de suicídio, através dos meus esforços para sobreviver no Rio, através de acúmulos de frustrações, através da minha formação bastante torta. [...] a partir de então me senti bem em relação à peça, senti que não estava mais com medo de dizer *eu*, e que com isso estava sendo coerente com a minha ideia de teatro. (1970 *apud* ANDRADE, 2005, p. 142-143)

O texto dramático se inicia com a leitura da carta da tia Emília destinada à própria Câmara, porém, na obra assume-se Tereza como destinatária. A presença da carta de uma tia distante e também o seu conteúdo são os pressupostos para tratar a respeito de solidão. Isto é, se estamos em um período de trânsito, de busca para uma posição no mundo, os conflitos daí decorrentes entre as

²⁴ Segundo a professora Maria Lygia Quartim de Moraes (2012), no ano de 1975, inicia-se o primeiro grupo feminista no Brasil.

personagens ressaltam o distanciamento entre os sujeitos. E ainda, tal como defendido por Andrade, das ruínas das personagens se evidencia a urgência em “construir uma nova ética de relacionamento” (2005, p. 148). Esse confronto das personagens perante a sociedade conturbada do período propõe ser necessário repensarmos as relações entre os sujeitos.

Após a exposição sobre as dramaturgas Assunção, Castro, Câmara e sobre suas obras de destaque no ano de 1969, retomamos que seus textos teatrais abordam questões sociais e morais de uma sociedade em modificação. O que denota um existencialismo na concepção de suas personagens. Assim, como já exposto, ocorre um distanciamento do coletivo para a abordagem teatral priorizar o indivíduo. Não esquecendo, no entanto, que o destaque ao sujeito promove o discurso de diferentes grupos sociais, por exemplo, as mulheres reivindicando por posição mais justa na sociedade,

E é certo que, a partir da década de 60, a História do Teatro no Brasil, em simples respeito aos fatos, já não poderá deixar de registrar a participação relevante das mulheres. Elas mesmas se incumbiram de inscrever sua palavra na história viva desse teatro. E continuam a fazê-lo, uma vez que a “revolução” maior – dentro da qual não só iniciaram, mas venceram uma batalha – está ainda em pleno curso. (VINCENZO, 1992, p. 296)

Percebe-se então que opressão não ocorre apenas a partir da perspectiva econômica de classe, mas se atrela a outras idiossincrasias como raça e gênero. Essas características de cunho existencialista e feminista alcançaram a escrita das obras *Fala baixo,...*, *À flor da pele* e *As moças*. Assim, resume-se a importância dessas obras para compreensão do contexto social de produção e do teatro brasileiro.

1.5. Para além do eu, o que concerne ao outro

Os textos teatrais, *Fala baixo, senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças*, explicitam o período sócio-histórico do final da década de 1960, demarcam o subjetivo e as vivências pessoais frente ao regime militar, e notabilizam o início de discursos no Brasil de grupos minoritários. Especificamente essas obras conclamam a liberdade, a liberdade do sujeito, a liberdade da mulher. Cada uma das três dramaturgias se utiliza de duas personagens, no caso, uma representa o discurso antiquado e que visa se enquadrar em estereótipos sociais, enquanto a segunda personagem traz à tona um discurso progressista e que busca despertar o corpo, a mente, do caráter opressivo da primeira.

As personagens femininas de Assunção, Castro e Câmara operam ambas as funções, isto é, ou conduzem ainda ações respaldadas em concepções sociais sobre “ser mulher”, ou representam ações da mulher livre de tais padrões. Veremos, no entanto, que ao final de cada texto não há solução para ambas as situações, a resolução pode ser momentânea, mas se mostrará falha, seja pela dificuldade da personagem mulher em romper com os princípios até então postos pela sociedade, seja pelo fato de negarem a essa personagem mulher propagar discursos de gênero e de classe.

O diálogo entre as personagens Mariazinha e Homem acontece abruptamente, pois a segunda invade o espaço que representa o quarto da personagem feminina. Contudo, o quarto não se restringe ao local, pois apresenta aspectos simbólicos relativos ao mundo “construído” por ela dentro de quatro paredes. Após a invasão da personagem Homem ao mundo de Mariazinha, essa é confrontada, por meio de perguntas como também por meio da desorganização e destruição dos objetos de seu quarto, a respeito de seus valores e crenças. O desamparo resultante desse embate evidencia a ela que sua vivência: “Era toda uma falsa concepção da mulher, alicerçada sobre uma ótica masculina da existência” (ASSUNÇÃO, 1977, p. 12). O conflito entre ideias pré-concebidas e ideias dissolvidas permite a Mariazinha realizar imaginariamente os seus desejos, porém, valores arraigados não são destituídos facilmente.

Mariaz - Vai embora! Fica quieto! Que é que você quer, pelo amor de Deus. Não pode fazer isso comigo, não pode! Não pode aparecer de repente e ficar falando essas coisas! Vai embora! Não pode! Eu não escuto e não entendo! Não me deixa ver a cor que eu quero! Eu não escuto! Eu não escuto e não entendo e não tenho a obrigação de entender!
Homem - (rápido, alto) Tem sim senhora! TEM! Às vezes a gente pode inventar, mas às vezes tem que ver certo! Certo! Certo! Certinho! Quando tá tudo errado, pode sair inventando que já é bom, mas daí tem que ver do outro jeito, do jeito certo, porra! (ASSUNÇÃO, 1977, p. 47)

A defesa sobre a dramaturga Leilah Assunção não “interferir na realidade”, ou seja, não operar na mudança da personagem é feita também por Magaldi. Segundo o crítico, “mantida a estrutura social absurda, a realização pessoal só pode ocorrer no plano da fantasia. Como nada mudou, efetivamente, Mariazinha continua presa aos preconceitos e aos pudores.” (ASSUNÇÃO, 1977, p. 13). Assim, é possível inferirmos, a violência na linguagem e nas ações da personagem Homem conduz Mariazinha a romper suas crenças sobre ser mulher, mas essa mesma violência reconduz a personagem feminina a sua condição inicial. Para evidenciar, pontuamos o seguinte trecho,

Homem - (*sacode-a*) Eu vou sair e você vai comigo! Eu estou pedindo, Mariazinha! Eu estou pedindo...!
Mariaz - Meu quarto! Meu quarto! (*alívio*). Ah! ainda bem que está tudo em ordem... Tudo bem... Tudo normal... normal (*sorrindo*) (*para o relógio*). - Posso ir, né papai? (*para o*

criado-mudo). Vocês são antiquados, mamãe, as minhas amigas vão! (*para os bibelôs*). Meu filho, obedeça à sua mãe, mãe é uma só! (ASSUNÇÃO, 1977, p. 109-110)

O modo de abordagem utilizado pela personagem Homem não contribui para o acesso completo de Mariazinha a uma nova condição, ou seja, uma vivência não mais de opressão. Pelo contrário, o diálogo entre as personagens ocorre majoritariamente de forma violenta e também opressora. Desse modo, a relação conflituosa das personagens impossibilita desenvolver um caminho pelo qual Mariazinha pudesse autonomamente reconhecer sua situação e rompê-la.

A “nova ética de relacionamento” (ANDRADE, 2005) demarcada no texto teatral de Isabel Câmara pode ser também uma exigência evidenciada ao nos confrontarmos com a relação entre as personagens Verônica e Marcelo do texto *À flor da pele*, de Consuelo de Castro. A relação social professor/aluna e o envolvimento amoroso entre as personagens são evidenciados desde o primeiro diálogo entre elas. Nesse trâmite, Verônica, ao recusar responder a respeito do diálogo com a esposa de Marcelo, busca provocá-lo a “tomar uma decisão radical de escolha”, insinuando que “certas violências são necessárias” (1989, p. 126).

A violência necessária pontuada no discurso de Verônica não se restringe apenas ao dizer, mas também constitui as ações dessa personagem. No texto de Castro, a personagem feminina apresenta um embasamento ideológico anarquista²⁵, logo, ela traz para cena discursos contra o Estado, prezando pela liberdade do sujeito no aspecto social, profissional e sexual. Tal posicionamento político de Verônica agride Marcelo, pois esse representa uma geração de “intelectuais progressistas” vista como ineficazes nas lutas da esquerda, deflagrando um diálogo constantemente violento entre as duas personagens. Além disso, nos breves momentos dos monólogos ditos por Verônica, ela expõe as situações de violência com a família, especificamente, com o pai. Nesse sentido, em *À flor da pele*, a mulher ainda está subjugada à opressão do pai e do companheiro. No entanto, não existe passividade daquela personagem, existe o constante confronto entre o discurso anárquico e o burguês.

Em determinado momento do drama, coloca-se em discussão as escolhas e o estilo de vida de Verônica, já que ela se opõe às metodologias e às estruturas pré-concebidas socialmente, despertando mais um embate entre as personagens,

VERÔNICA: (*Parando*) Aí é que está. Se entrar o tal do método, eu começo a detestar a dança. Tem que nascer de dentro, tem que ser natural. Dançar tem que ser tão bom como não dançar. Vê se entende. Eu danço porque *gosto*, e só nas horas que *quero*. O método é uma cadeia. O método só serve pra atrapalhar.

²⁵ Esclarecimento sobre a posição ideológica anarquista: BAKUNIN, Michael A. *Textos anarquistas*, p. 137.

MARCELO: Por isso mesmo que eu acho que nunca na sua vida você vai fazer nada direito. Tudo o que você fez, inclusive política, foi de brincadeira. Foi sem método, sem programa. Você mudou de *hobby* como mudou de partido, como mudou de homem. (*Ela dá de ombros. Continua dançando. Ele se irrita*). Mas você vai ensaiar, Verônica. Eu vou te obrigar! Não vou deixar você avacalhar com o curso também!

VERÔNICA: Não estou com saco! (*Repete*) Não estou com saco!

MARCELO: Você nunca vai fazer nada de concreto na tua vida!

VERÔNICA: (*Irritada*) E você fez? Você fez alguma coisa de concreto na tua vida? (*Inquisitiva*) Olhe-se no espelho. Veja bem a tua cara. Examine-se e responda com sinceridade. (*Cruel*) Você acha que dar as aulas que você dá, escrever as novelas que você escreve, viver com a família chata que você vive... Acha que isto é *fazer* alguma coisa?

(CASTRO, 1989, p. 153-154)

O recorte na fala das personagens visa demonstrar o quão cruel cada um pode ser, a fim de suplantarem seus ideais sobre o outro. Na convivência entre Verônica e Marcelo não há espaço para ouvir e compreender o outro, entre eles há apenas ordens e rebatimentos, enfraquecendo uma relação pouco encaminhada para um progresso dos sujeitos. Assim, como os momentos de cumplicidade entre as duas personagens é mínimo, depreende-se uma competição prejudicial entre elas. O ambiente restrito e violento no qual as personagens estão inseridas auxilia na constituição de diálogos objetivos entre elas, contribuindo assim para a perspectiva realista do texto teatral. A preferência pelo realismo, como ressaltado por Andrade (2005), denota a escolha de Consuelo de Castro em retratar pontualmente os embates ideológicos e as contradições dos sujeitos no período entre o declínio dos movimentos de esquerda e o auge das repressões militares. O que resulta no seguinte formato, “a vida interior mostrada na peça está quase sempre ligada ao problema político.” (ANDRADE, 2005, p. 136), influenciando o modo das personagens se perceberem.

Já em *As moças*, as duas personagens, Ana e Tereza, apresentam um relacionamento em decadência consequente de um passado vivido por ambas. A esse passado outros conflitos se aglomeram devido aos segredos, aos problemas financeiros, aos ciúmes e à dificuldade de comunicação entre as personagens. Sendo essas discordâncias do tempo presente evidenciadas no texto teatral, principalmente, no que tange à falha de comunicação, pois o diálogo das personagens por vezes é entrecortado, isto é, expõe perguntas sem respostas como também entrega resposta sem questões.

Nesse diálogo das personagens entre ofuscar e trazer à tona um problema, debates sobre gênero, trabalho, aborto e suicídio estão presentes no texto sem, no entanto, perscrutarem essas temáticas. De acordo com Andrade (2005, p. 150), essa escolha ressalta duas razões, “momento histórico [...] no qual era difícil e perigoso expressar-se” e “sentimento de vazio existencial” que contaminou parte da juventude. Nesse âmbito, o fato de duas jovens buscarem a sobrevivência em uma cidade grande fundamenta a utilidade do apoio mútuo, sendo um modo de cada personagem

amenizar suas próprias dificuldades em confronto com os problemas da outra. Contudo, esse amparo não se faz presente entre as personagens,

ANA — Já sei. Não precisa dizer que eu estou vivendo às suas custas não. Quando começo a ganhar dinheiro eu ganho o triplo de você. Este mês pode deixar que eu pago inteiro.

TEREZA — Escuta Ana, eu disse que vamos dividir. Não complica as coisas... Pra mim é difícil falar em dinheiro.

ANA — E daí?

TEREZA — A conversa mixou.

ANA — A gente divide, pronto... Vou alugar um apartamento pra mim.

TEREZA — Mas e se a viagem sair?

ANA — Vamos voltar agora pro papo da viagem é? Não se preocupe que eu não demoro muito na sua casa não. Já tou aqui mais tempo do que devia... Vou mudar amanhã, viajando ou não viajando. Pode deixar que eu não atrapalho mais o teu soninho... (CÂMARA, *online*, p. 23)

O fato de dividirem o apartamento satisfaz menos do que importuna, e o uso de sufixo diminutivo no vocábulo *sono* demonstra por parte de Ana desconsideração pelas ações de Tereza. Apesar da convivência, as personagens de Câmara estão isoladas, imersas na solidão, e apesar de projetarem mudanças, como evidenciado no trecho anterior, Ana e Tereza estão impossibilitadas em olhar e caminhar em frente, isto é, não almejam ou não sabem almejar um futuro diferente do presente estagnado e vazio. Assim, presas no medo, cada personagem projeta na outra a mudança que não consegue realizar em si mesma. Em determinado momento, Ana pontua os defeitos de Tereza e as possíveis mudanças para o corpo dessa, como resposta, Tereza desabafa,

TEREZA – [...] E eu queria que os outros gostassem de mim, gostassem de mim feito loucos. Todo mundo quer a mesma coisa. Você, eu, todo mundo... e eu não sei se vale a pena querer tanto. Depois eu tava cansada de levar porrada. Isso porrada. Não por causa de Rodrigos, Anas, Abortos. Não. Por causa da minha covardia, só isso, por causa do meu medo. Eu não queria incomodar ninguém com a minha covardia, meu medo, minha cara. Serve?

Ana cai na maior gargalhada.

ANA - Ela tinha milhões de amantes

e um elefante pra passear

o elefante era viciado e

fazia ponto no Alcazar

(CÂMARA, *online*, p. 30-31)

Por fim, Ana não considera o sofrimento exposto por Tereza. Do mesmo modo, em outros momentos do diálogo, essa demonstra desprezo pelas dores de Ana. A falta de coragem em ambas impede se enxergarem integralmente e, em consequência, enxergar a outra com suas particularidades. Ana e Tereza são personagens profundas, enraizadas, mas ao permanecerem na superfície, elas não exploram a raiz de seus problemas e não os solucionam. Logo, o contexto final da obra de Câmara expressa o retorno a um ciclo ainda não desfeito. Assim, as personagens apenas

aludem a respeito de romper com as imposições sociais e obter expressão autêntica de si e do outro. Ou seja, na busca por um relacionamento mais ético há apenas ilusão.

1.6. Sobre os primeiros passos para uma dramaturgia da alteridade.

Há um espaço cronológico entre as dramaturgas de 69 e a dramaturga Grace Passô, o intuito, todavia, com essa lacuna é demarcar um momento de escrita teatral de ênfase ao indivíduo, para em um segundo momento entrevermos uma ênfase na coletividade. Ou melhor, uma dramaturgia de Passô que ressalta o aspecto relacional entre as personagens, um relacionamento ético. O intrínseco paralelo entre as personagens do texto teatral e o contexto de escrita da obra ressoa, então, até as abordagens e análises de *Por Elise* (2012b), *Amores Surdos* (2012a) e *Vaga Carne* (2018). Nessa perspectiva, cabe pontuar Hegel, segundo o qual a primazia do drama deve estar em estruturas “substancialmente humanas” em detrimento às “paixões puramente locais” (HEGEL, 1964 *Apud* PALLOTTINI, 2013) ao enfatizar no drama a capacidade em propor e discutir temas não apenas circunscritos a países e a regiões, mas fomentar teses que dizem respeito ao humano.

Todavia, é imperioso constatarmos que a afirmação de Hegel se apresenta problemática ao privilegiar ações e discursos enquanto totalizadores em oposição às distinções existentes entre grupos sociais, étnicos, históricos. Sendo assim, a seguinte colocação de Jean-Pierre Ryngaert é oportuna para pensarmos as polaridades previstas em discursos das personagens teatrais, considerando o contexto sócio-histórico da escrita, uma vez que o seu não apreço,

Assimila e julga os valores transmitidos no discurso de uma personagem apenas em função de nossos valores ocidentais, definidos como universais. Na verdade, assimila a personagem a uma pessoa, e todas as pessoas a um modelo implícito reconhecido por todos. (RYNGAERT, 1996, p. 128)

Com essa declaração, é viável considerarmos as análises das personagens para além da concepção una. Ou seja, como aponta Pallottini (2013) em diálogo com Hegel, a realidade exterior implica na obra poética e, dessa forma, o movimento do texto perante os comentários advindos do momento sócio-histórico contribui para tornar aquele “mais denso e complexo.” (RYNGAERT, 1996, p. 130). Assim sendo, esse diálogo com o externo permanece ao inserirmos a escrita das dramaturgias contemporâneas do início do século XXI, pois implicações existiram no passado e foram, por vezes, rebatidas a partir dos discursos proferidos de personagens teatrais. Porém, nesse primeiro momento de novo século, outras implicações são expostas nos gestos e discursos do drama.

Primordial é enfatizarmos a existência das personagens no texto teatral, isto é, não privilegiando seu caráter mimético frente aos sujeitos, mas pontuando a inscrição daquelas em enredos teatrais. Assim, visamos ressaltar o não isolamento na constituição da personagem frente à obra, já que essa também reverbera estruturas e conteúdos modificáveis no decorrer do tempo, mas situarmos o desenvolvimento das personagens interligado com os enredos teatrais e com o contexto de produção. Essa formulação é verificável ao retomarmos estudos como *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi (2001), e *Ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert (1998), porque eles enfatizam as estruturas do texto teatral, afirmando suas mudanças/alterações em paralelo com a perspectiva histórica. Na obra de Ryngaert (1998, p. 59), o autor apresenta o seguinte questionamento, “Um enredo cada vez mais dissoluto, porque não há mais nada a dizer, ou porque é o único meio de encontrar os narradores e a necessidade da palavra diante de um mundo opaco?”. Em seguimento a tal pergunta, acrescentamos as peças teatrais Grace Passô, para assim pensarmos como um novo dizer se impõe nessas obras, qual a necessidade da palavra entre as personagens de *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*.

Como já pontuado nesse trabalho, não nos deteremos nas concepções estruturais das dramaturgias escritas por Grace Passô. Todavia, é pertinente esboçarmos alguns conceitos a respeito da forma das obras, a fim de alicerçar nossas análises. Desse modo, será possível verificarmos as alterações estruturais frente aos conteúdos expostos nos textos. Ou seja, um diálogo com as modificações exibidas na dramaturgia contemporânea de Grace Passô.

Sendo assim, o texto dramático *Por Elise* é resultado do processo de criação ao espetáculo homônimo do grupo Espanca! e foi escrito, assim como, estreou em 2005. Já sua publicação editorial é do ano 2012. A escrita cênica traz personagens não nomeadas, mas intituladas a partir de suas inserções em sociedade, isto é, as denominações: Dona de Casa, Mulher, Homem, Funcionário, Lixeiro, demarcam as personagens em caráter coletivo. Elaboração que visa ressaltar as funções e os padrões de tais categorias sociais, e não as funções em caráter individual, no caso, não ressaltar categorias subjetivas das personagens.²⁶ Contudo, tal escolha ao pontuar as personagens não inviabiliza a construção de sujeitos ficcionais para além de inferências dadas por meio dos títulos que aquelas carregam, pelo contrário, as personagens em *Por Elise* rompem com as titulações e expõem circunstâncias inesperadas, ou melhor, não normatizadas.

²⁶ A não nomeação das personagens se aproxima da análise realizada por Nayara Macedo Barbosa de Brito em sua dissertação (2015) sobre as peças teatrais de Newton Moreno. A pesquisadora enfatiza, “A utilização de impessoais, que designam a todos e a qualquer um, diz respeito, nestes casos, ao esmaecimento da individualidade que os constituía, uma vez que essa só se constrói na alteridade.” (p. 45). Nesse sentido, demarcamos a possibilidade de um não fechamento nas individualidades das personagens de *Por Elise*, já pontuando sua construção perante o outro.

As personagens são colocadas em situações comuns, como a conversa entre Dona de Casa e Funcionário sobre o recolhimento de um cão. No entanto, há rompantes de imagens como as quedas de abacates, essas ora assustam as personagens, ora não são ao menos percebidas. Assim, ao estipularmos as nomeações de cada personagem, as suas conversas ordinárias e os abacates, podemos nortear o cenário/local situado da obra, isto é, podemos supor, já que a dramaturgia não especifica, caracterizando assim a suspensão de espaço²⁷. O espaço suposto onde as personagens estão alocadas se constitui enquanto uma vizinhança, as marcas estão na conversa inicial da personagem Dona de Casa com o público/leitor como em, “Por aqui eu sempre os ouço. Ouço o cão. Na casa ao lado? Na rua? Na minha própria casa?” (2012b, p. 16). Logo, a indicação não taxativa quanto ao espaço da situação dramática e a não indicação do tempo em que está circunscrita enfatizam a constituição da obra *Por Elise* para além de um enredo²⁸ encadeado por ações, visando a um desfecho.

Desse modo, podemos ressaltar a apresentação de situações e conflitos vários no decorrer do drama, pois não há uma intriga una frente a qual as personagens se deparam na solução ao desfecho da obra. Há sim, breves contextos segmentados e exibidos a partir de tópicos, isto é, o drama está fragmentado nos seguintes subtítulos: *O início. O recomeço.; Um homem e uma mulher; Raízes profundas; A fé corre e a emoção tomba; peito inflado com palavras afogadas; Corações japoneses; A natureza não é doce; Humanos; O difícil caminho para o jardim; Os gestos de lagoa; Correndo para o mar; A fé; O recomeço. A continuação; O mar termina onde?.* Não há para as personagens de *Por Elise* um desfecho máximo objetivado por todos, no caso, cada personagem expõe seu conflito, assim como, sua ânsia em resolvê-lo. Tal estrutura é desestabilizada se comparada com uma concepção aristotélica de drama,²⁹ e como resultado as personagens de *Por Elise* denotam fluidez em suas ações, são expostas como se elas não estivessem restritas a uma

²⁷ A professora e pesquisadora Cleise Furtado Mendes em artigo intitulado “A ação do lírico na dramaturgia contemporânea.” (2015) discorre a respeito dos elementos líricos enquanto recurso na produção dramatúrgica. Dentre os aspectos que consolidam essa abordagem, destacamos duas possíveis de diálogo com a escrita de Passô, “a fragmentação do diálogo cotidiano em emissões que parecem surgir aleatoriamente, a permanência das situações como que suspensas no tempo e no espaço, sem progressão dramática.” (2015, p. 10).

²⁸ O teórico Jean-Pierre Ryngaert em sua obra *Introdução à análise do teatro* (1996) pontua sobre o enredo enquanto base narrativa do texto teatral, “O enredo é também uma estrutura da peça, sua construção traz já a marca do autor, na própria maneira como ele dispõe os episódios e considera a intriga.” (p. 59) Além disso, o autor também reflete sobre as alterações dessa estrutura, “Isso se traduz na escrita por textos, se não ‘sem enredo’, pelo menos em textos nos quais os enredos são muito difíceis de estabelecer, por serem escassas ou problemáticas as informações narrativas.” (1996, p. 61).

²⁹ “Na *Poética*, com efeito, Aristóteles compara o *mythos*, concebido como ‘o princípio e a alma da tragédia’, a um ser vivo cuja ‘beleza reside na extensão e na ordenação.’ Essa imagem extraída na biologia inscreve-se numa análise pragmática da ‘extensão’ da peça de teatro, limitada de maneira a poder ser acompanhada pelo espectador. Acima de tudo, a metáfora do ‘belo animal’ implica uma concepção de fábula como totalidade ordenada, que vem garantir uma regra de encadeamento lógica constantemente evocada ao longo da *Poética*.” (SARRAZAC, 2013, *online*).

determinada situação. Como exemplo, delimitamos o primeiro e o penúltimo subtítulo, *O início. O recomeço; O recomeço. A continuação.*

Nos textos modernos e contemporâneos, os quais parecem tentar dar conta de concepções de mundo contraditórias, quando se pode falar em alguma unidade, esta tenderia a se dar no âmbito temático, ou no estilo do artista, na unicidade de seus comentários, ou no gesto inferível de seu tratamento de algum material (narrativo, visual, plástico, etc.) – o gesto de sua montagem/colagem. (SANCHES, 2016, p. 96)

A concepção, isto é, o caráter cíclico do texto teatral *Por Elise* funciona enquanto lacuna ao conteúdo discutido na obra, uma brecha pela qual ecoam dizeres e gestos das personagens a questionarem ‘o que importa’. O que importa a personagem Dona de casa ter presenciado os últimos instantes da personagem que sofre um enfarte, o que importa a Dona de casa reportar ao Lixeiro quais foram as últimas palavras daquela, o que importa a Cerimônia das Palmas. Nessa primeira obra a ser analisada, as personagens demonstram impulso em suas ações de contar, correr, fugir, impulsos esses intensificados ao se depararem com outras personagens. Portanto, nesses confrontos se reitera o que deve importar em suas vivências. Tal como especificaremos no terceiro capítulo, Dona de casa, Lixeiro, Mulher, Funcionário estão expostas aos sustos, aos seus medos, mas são capazes de perceberem no outro a salvação para esses sentimentos, e a ele se arremessam. Em diálogo com essa perspectiva, a pesquisadora Adélia Nicolete em texto crítico da edição de *Por Elise* condensa, “Mais do que um espelho que denuncia a todo instante nossas deformações, uma obra que reflete o que há por trás do espelho, por trás do retrato, dos muros, das cercas elétricas. E, como se não bastasse, oferece ainda uma saída poética.” (PASSÔ, 2012b, p. 69).

Já em relação ao texto teatral *Amores surdos*, estabelecemos as seguintes apresentações, sua escrita é resultado assim como em *Por Elise* do processo de criação do espetáculo de mesmo nome e foi finalizada no ano de 2009. Já a encenação do texto teve sua estreia em 2006 pelo grupo Espanca!, posteriormente, publicada em 2012. Contrário ao não estabelecido na obra anteriormente discutida, em *Amores surdos* a primeira indicação contextualiza o espaço onde todas as ações das personagens transcorrem, “uma casa de família com duas passagens” (2012a, p. 13). Tais passagens são enfatizadas devido à importância em sinalizar os dois ambientes, aquele onde as personagens são vistas/lidas e aquele não possível de ver/ler. No caso, as personagens fazem apenas alusão ao que ocorre nos demais ambientes da casa. Em consonância, pelo fato de o texto propor um ambiente familiar, e reiteramos esse aspecto no sentido do comum, do conhecível, as personagens nessa obra de Passô são assinaladas por nomes próprios, exceto as personagens Mãe e Pequeno, já os demais, Joaquim, Samuel, Júnior, Grazielle e o Gentil, pai.

A indicação de cenário como uma casa e as personagens constituintes de uma família já explicita diferença em relação à *Por Elise*. Contudo, nessa segunda obra prevalece uma suspensão quanto ao tempo, isto é, não está delimitado o período no qual as ações transcorrem, mas há indícios quanto ao passado da família, como em algumas falas da personagem Pequeno, “Sabe naquele ‘quando’ que eu botei gesso no braço?” (2012a, p. 33), e ainda em um dos trechos de desfecho do texto dramático, “Foi um domingo que eu resolvi ir até um zoológico” (p. 56). Essa retomada de Pequeno aos acontecimentos prévios introduz o principal conflito estabelecido entre a família, no caso, a presença de um hipopótamo escondido na casa pelo caçula dos irmãos.

A introdução do elemento animal dentro da casa da família suspende a normalidade posta entre as personagens, normalidade apresentada por meio de suas falas e ações. Objetivamos elencar aspectos que denotem o convívio prévio entre mãe e filhos, e que são interrompidos: como a conversa por telefone com o filho mais velho que mora em outro país, o problema de asma do caçula, o sonambulismo de Joaquim. Tais situações, e serão exploradas no terceiro capítulo, estão entrelaçadas ao reiterado processo de perguntas sem respostas, isto é, à falta de diálogo e, conseqüentemente, a não escuta, entre a família, ressaltando o título do texto teatral, *Amores Surdos*. Após o encadeamento das situações ordinárias, as personagens são interpeladas pela aparição do animal, que está no cômodo interior da casa, e o susto/estranhamento perante tal confronto é somado ao fato do tempo em que a família estava submersa na situação sem obter conhecimento sobre. Além disso, o desaparecimento do pai é sentido pelas demais personagens apenas ao anúncio proferido por Pequeno de que o hipopótamo havia engolido o pai. O aspecto surrealista³⁰ do contexto alia-se com estruturas épicas³¹ como a apresentação por meio de subtítulos das cenas. Em *Amores Surdos*, diferente de *Por Elise*, os sete subtítulos são falas das personagens a serem empregadas na cena, I. “...estamos na mesma situação”; II. “...que não importa esses outros que estão aplaudindo e sim a nossa ligação”; III. “Nós estamos bem!”; IV. “Não estás me ouvindo?”; V. “Do mesmo jeito que pó nas frestas do chão, que não se retira”; VI. “Paaaaa!”; VII. “...e isso é muito importante”.³² De certo modo, os subtítulos funcionam como introdução ao que

³⁰ O pesquisador João Alberto Lima Sanches defende em sua tese “Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015” (2016) o conceito surrealista nas obras *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do medo*.

³¹ Para essa abordagem, valemo-nos das indicações propostas por Bertolt Brecht a respeito do teatro épico. Dentre elas, o uso do título é evidenciado, “Os títulos devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes.” (BRECHT, 1978, p. 129).

³² Ler os subtítulos em *Por Elise* e *Amores Surdos* como épicos não inviabiliza sua leitura como também de aspecto lírico, “o predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem.” (MENDES, 2015, p. 9). Até porque Jean-Pierre Sarrazac (2013, *online*) pontua, “O épico constitui uma tendência mais que um modelo, um ingrediente mais que

será exposto nos discursos e gestos das personagens, mas não são suficientes para apresentação do conflito e desfecho do texto teatral.

Sendo assim, a estrutura e conteúdo brevemente pontuados refletem a unidade de ação em *Amores Surdos*, a situação dramática estabelece um movimento linear, no sentido que as ações das personagens são encaminhadas para o seguinte questionamento: como solucionar o hipopótamo dentro de casa? Ou para extrapolar a metáfora, como solucionar o não diálogo interposto na família? Nesse sentido, a ode à família surge enquanto base para proposição do assunto aproximar/ignorar. Para as personagens de *Amores Surdos* por vezes é preciso o grito para serem ouvidas, ou ainda, há entre elas o costume ao não serem respondidas. Assim, nas tentativas de diálogos, discutiremos a potencialidade das falas e ações em afetarem o outro, discutiremos como a alteridade interpela as personagens e no que ela resulta. Como já pontuado, nas sequências das estruturas dramáticas é perceptível a dificuldade das personagens em se expressarem adequadamente e serem ouvidas. Todavia, há força em suas linguagens, sejam falas, sejam gestos, pois como descrito pelo dramaturgo Márcio Abreu no texto crítico da edição impressa, “*Amores Surdos* é um texto que fala ele mesmo, por si. As palavras se falam, sua estrutura se significa.” (PASSÔ, 2012a, p. 74). A potência dos discursos acrescidos ao texto teatral é aspecto possível de verificação e constatação nas demais obras de Passô a serem analisadas.

Em relação ao último texto a ser nesse trabalho discutido, *Vaga Carne* é apresentada como a mais recente dramaturgia publicada por Grace Passô. Não mais componente do grupo teatral Espanca!, Grace Passô estreia com o texto escrito e atuado apenas por ela. Na dramaturgia, *Vaga Carne* diferente das obras anteriores é um monólogo, cuja estreia da encenação ocorreu no ano de 2016, com edição publicada em 2018. Já no ano de 2019, o monólogo foi adaptado para o audiovisual³³. Pertinente já sinalizarmos o seguinte fato, *Vaga Carne* enquanto monólogo reitera o discurso de apenas uma personagem, a Voz, circunscrita no local “corpo de uma mulher”, porém, não há especificidade quanto ao tempo no qual a ação transcorre³⁴.

Por conseguinte, é perceptível a maleabilidade do fator tempo, tanto que no início do drama a personagem Voz brevemente recupera o tempo passado, a fim de demarcar suas diferentes vivências, isto é, a habitação em outros corpos, sejam esses bichos, sejam esses seres humanos.

uma forma estabelecida. Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorpora-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização [...] implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama.”

³³ O filme *Vaga Carne* foi dirigido por Grace Passô e Ricardo Alves Júnior.

³⁴ Pontuamos a proximidade com o desvio lírico defendido por João Alberto Lima Sanches (2016) presente em *Por Elise e Amores Surdos*.

Nesse âmbito, é válido ressaltarmos também a alternância do ambiente definido no texto teatral, no caso, o corpo, pois se a personagem Voz percorre matérias como “patos”, “cafés” e “estátuas”, não há uma fixidez dessa Voz e sim um constante movimento. Portanto, mesmo que em *Vaga Carne* o discurso reincida apenas a partir desse Corpo de mulher, há indícios de continuidade pela não fixação da Voz. Ou seja, é possível inferirmos a suspensão não apenas do tempo como também do espaço. Por esse viés, não enfatizamos o “corpo de uma mulher” apenas como espaço, mas para, além disso, uma personagem outra com quem a Voz busca diálogo. Tal tentativa é notável no seguinte questionamento, “Ontem entrei em você, coisa. É possível. Mas você não lembra. Lembra? Lembra sim...” (PASSÔ, 2018, p. 17). Por ser monólogo apenas a Voz tem o direito à fala em detrimento ao silêncio do Corpo.

Brevemente já exposto, o enredo de *Vaga Carne* se diferencia também de *Por Elise e Amores Surdos*, no que tange à estrutura, no não uso de subtítulos. Assim, a fala contínua da personagem Voz viabiliza a sugestão de um drama linear, consecutivo em sua ação dramática e com conflito resolvido em seu desfecho. No entanto, não há nesse texto teatral a manutenção do fato único, um dos aspectos abordados por Peter Szondi (2001) a respeito do drama absoluto, há em *Vaga Carne* uma ação dramática em movimento cíclico sem almejar conclusão definitiva. Exemplo disso é o trecho final em reticências sem completar a frase, “gostaria de dizer que...”. Tal fragmento de ideia acrescido do reiterativo discurso da Voz, ora de passividade, ora de contestação e desprezo frente ao Corpo, desprende da sugestão de ação dramática em progresso e constata o caráter cíclico do texto teatral.

Por apresentar uma situação dramática não desdobrável em conflitos e resoluções, *Vaga Carne* abarca a reincidência de confrontos entre diferentes, a diferença da Voz perante o Corpo. Em seguimento, é valorativo analisarmos a condição de margem estabelecida entre o eu e o outro, isto é, questionarmos as ações que reiteram políticas de afastamento, a elevação de barreiras diante do diferente e, por vezes, a sua condição ao silenciamento. Passô instaura no texto teatral a possibilidade dos diversos outros que nos confrontam, porém há ainda a especificidade do Outro corpo de mulher negra. Essa dramaturgia potente traz para o embate o discurso ético, e acentuaremos esse conceito para Lévinas nos capítulos subsequentes, sem o abandono do estético por meio das repetições, divagações, da Voz em movimento. Em acordo com tal polaridade, a crítica Soraya Martins em texto crítico da publicação de *Vaga Carne* acrescenta,

Essa voz, corpo no texto, corpo na performance de Grace, para além do ato de emitir palavras, se dá para que identidades historicamente silenciadas e desautorizadas possam

existir. E do que transborda: ultrapassa as identidades e se revira num jeito outro de afirmação. (PASSÔ, 2018, p. 7)

A Voz invade as matérias como tentativa de perceber suas vivências e validar suas existências. No entanto, essa Voz não compreende o impacto do confronto com o outro até sofrer o embate com o Corpo, e assim, deparar-se com as particularidades desse.

A propósito de conclusão, reiteramos a necessidade de apresentação das obras a serem analisadas, a fim de já inferirmos estruturas e enredos dialogáveis com a proposta de alteridade defendida por Emmanuel Lévinas. Assim, como evidenciado no início desse tópico, não é viável mais a produção artística totalizadora em sujeitos e ambientes específicos, mas deve-se promover o discurso artístico/teatral a partir de polaridades. Isso em vista, reiteramos o questionamento de Jean-Pierre Ryngaert (1996) e o estabelecemos perante o enredo de *Por Elise, Amores Surdos* e *Vaga Carne* para um exercício contínuo a respeito do que esses textos contam a cada sujeito, ou melhor, o que se alcança.

Capítulo 2. Sobre a necessidade do encontro a partir de Emmanuel Lévinas

Mulher 2: Quero dizer, sinto que cada um precisa saber que possui apenas a si mesmo e que não há nada além disso e que é ingênuo pensar o contrário.

Mulher 1: Ah, não vai me dizer que acredita mesmo nessa bobagem. Silvia Gomez³⁵

Neste capítulo, discutiremos a filosofia empreendida por Emmanuel Lévinas (1906-1995), e para isso é preciso retroceder ao percurso no qual ele iniciou seus pensamentos, isto é, enquanto discípulo de Edmund Husserl, produzindo uma tese a partir dos estudos desse. Nessa perspectiva, Lévinas se propôs a pensar fenomenologicamente os objetos, sua presença “junto das coisas, sem ilusão, sem retórica” (LÉVINAS, 2007, p. 18). É preciso salientar que a base na fenomenologia garante impulsionar questões perante o objeto semelhantes ao “como é o que é” ou ao que “significa que ele seja”. Assim, tais expressões denotam certa objetividade em lograr consciência frente às coisas a partir da intencionalidade empregada nelas.

Nesse âmbito, a fenomenologia se constitui a partir das fundamentações de Husserl a respeito da formulação de um método possível em analisar os fenômenos filosóficos de forma precisa e lógica, sem intervenções. No caso, sem intervenções do caráter empírico, ciência a qual, segundo Husserl, não teria a “precisão das regras lógicas” (RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 2). Por isso, ao refutar o empirismo, o filósofo alemão se baseia no *retorno-às-coisas-mesmas* como forma de compreender o existente a partir dos fenômenos manifestos na consciência.

O retorno às coisas mesmas significa a descrição das coisas e dos objetos na realidade, contrapondo-se assim a uma percepção dos fenômenos frente ao que subjetivamente aparece. Desse modo, Husserl, de acordo com o professor João Ribeiro Júnior (2003), almeja pela fenomenologia a essência das coisas. Ou seja, uma essência que se alcança, pois para além do objeto se circunscrever na realidade, a fenomenologia se constituiria *a priori*, constituíra-se sem juízos e sem inferências prévias, possibilitando a descrição essencial dos objetos. Assim, “não se deve esquecer que, na Fenomenologia, a visão intelectual cria, realmente, seu objeto, não o simulacro, a cópia, a imagem do objeto, mas o próprio objeto.” (RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 15).

Além desse *retorno-às-coisas*, retorno ao aspecto originário, Husserl constitui outras duas abordagens da fenomenologia: *vivência e intencionalidade da consciência*³⁶. Na primeira, acentua-

³⁵ GOMEZ, Silvia. Mantenha fora do alcance do bebê, 2015, p. 50.

³⁶ A intencionalidade para Husserl é inerente ao processo de consciência, ou seja, “ser consciência de alguma coisa”. Uma relação de intencionalidade que une o pensamento aos atos do pensar. João Ribeiro Júnior ainda acrescenta, “o redescobrimiento da *intencionalidade* de todo fato psicológico, ou seja, em todo fenômeno psíquico há uma referência a

se a análise a partir do ponto de vista de quem vivenciou a situação; já na segunda, parte-se do pressuposto necessário em se despertar uma consciência por meio da intencionalidade do sujeito perante o objeto. Isto é, para Husserl a intencionalidade e a consciência estão imbricadas no sentido de a primeira ser elementar para se ter consciência sobre algo.

Dentre esses três pontos de abordagens fenomenológicas, é possível inferirmos a predominância de uma concepção particular, até mesmo subjetiva, perante o objeto. Além disso, o professor João Ribeiro Júnior esclarece a fenomenologia como um movimento de dentro para fora, isto é, a partir “dos processos pessoais e culturais” (2003, p. 31), moldamos os fenômenos externos. Assim, apesar de Edmund Husserl se sustentar contra o empirismo da psicologia, o filósofo não refuta a experiência na constituição do sujeito, pelo contrário, ele alarga sua concepção para uma “experiência das essências”. Priorizando a experiência e a consciência,

A fenomenologia cuida da observação direta da experiência subjetiva, com a interação da consciência da estrutura cognitivo-emocional-sensorial do nosso próprio comportamento e do mundo exterior, tal como o vemos: contudo, Husserl nunca conseguiu demonstrar, satisfatoriamente, que poderia ser alcançado um estado de consciência em que o mundo exterior, como o vemos, torne-se equivalente ao mundo exterior como é na realidade concreta. (RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 16)

Todavia, torna-se válido ainda acrescentar, Husserl objetiva sair do método subjetivo para alcançar o método objetivo, ou seja, aproximar-se do objeto confrontado sem implicações outras. No entanto, para Ribeiro Júnior (2003) esse alcance não ocorre de forma satisfatória, não se alcança uma efetiva relação do objeto com o mundo exterior. Nesse caso, é como se na relação do sujeito com o objeto se interpusessem camadas para compreensão lógica do fenômeno, portanto, não garantindo ao sujeito, o qual Husserl pontua como transcendental³⁷, a obtenção total do fenômeno defrontado. Em decorrência, para desvelar o objeto, para obter acesso ao objeto puro, Husserl pontua a redução fenomenológica.³⁸ Ou seja, alcançar conhecimento do mundo a partir de seu

outra coisa que não é ele: pensa-se algo, ama-se algo, odeia-se algo. A intencionalidade é a referência a um conteúdo, a um objeto dos atos psíquicos que em si mesmo é diferente do próprio ato psíquico. Uma coisa é o projeto psicológico de pensar, de amar, de odiar; outra é a ideia que se pensa, que se ama, que se odeia.” (RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 20).

³⁷ De acordo com a obra *O que é fenomenologia*, de André Dartigues, o sujeito transcendental para Husserl não pode ser o “eu psíquico” ou “eu mundano”, já que o filósofo visa conservar a dimensão absoluta do sujeito. “Ele não pode ser senão a *essência geral do Eu*, distinguindo-se do eu psíquico como a essência de um fenômeno se distingue de suas manifestações contingentes. Esse eu, Husserl chamará *Sujeito* ou *Eu transcendental*. Mas, se este Sujeito transcendental é a essência do eu concreto e, portanto, só se distingue dele como aquilo que condiciona a “*ego-idade*” (Ichheit) do eu concreto, o fato que, em sua multiplicidade, as vivências que fluem na consciência se referem sempre à mesma fonte, é óbvio que ele não poderia ser acessível senão no eu concreto.” (2003, p. 26).

³⁸ O artigo “*Husserl: da gênese passiva e ativa à redução*” apresenta a seguinte definição: “A preocupação principal de Husserl, que o acompanhou durante toda a sua vida, foi a de saber como as coisas nos aparecem e como podemos restabelecer o contato com “as coisas mesmas” e como o sentido de tais coisas se constitui em nós. O aparecer da coisa, a descrição deste aparecer, não nos leva a afirmar a sua existência, mas tão somente que há uma visada da existência

princípio, separar o problema da realidade do objeto, e, com isso, obtém-se o alcance “do objeto à essência do objeto” (RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 35). Pontualmente, a redução fenomenológica para o filósofo Husserl ocorre a partir de ações pelas quais é possível esquivar ou rever concepções/crenças atribuídas às coisas pela tradição e pela cultura.

Em continuidade, a essência do objeto é o que Husserl (*apud* RIBEIRO JÚNIOR, 2003) pontua como o retorno às coisas mesmas, isto é, o ato de ligar as essências às atividades da consciência. Ademais, as atividades da consciência do sujeito se tornam possíveis pela redução fenomenológica ao evidenciar a intencionalidade dessa consciência diante do objeto, mostrando que todo objeto do mundo se dá por meio da vivência. Nesse ponto, atrela-se a vivência à existência, ação anterior ao processo de reflexão sobre o existir. Por isso, o processo do existencialismo começa a se aproximar da fenomenologia, mesmo essa priorizando a essência das coisas. Inicia-se então um valor sobre a consciência, contudo, é válido acrescentar, a consciência consiste em um alcance ao objeto. Ou seja, ela não existe enquanto consciência mesma, na interioridade de si. No entanto, a partir do momento em que ocorre a consciência do objeto, há consciência de si³⁹.

Essa relação inerente de consciência do objeto e de consciência de si vincula-se com um questionamento apresentado na obra de André Dartigues, *O que é a fenomenologia* (2003). Nesse estudo, o professor analisa a possibilidade do Sujeito transcendental ser o fundador de toda consciência, pois se inicia um contraponto entre as ideias de Husserl e os filósofos que abordam a existência, como Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, esses últimos, portanto, desconsiderando o Sujeito transcendental. Para os existencialistas, a redução fenomenológica enfatiza não a essência, mas a existência, isto é, corrobora para o fenômeno concreto, o sujeito do ser “não é jamais puro sujeito nem o mundo puro objeto” (DARTIGUES, 2003, p. 94). Nesse percurso em relação à obra de Dartigues (2003), Heidegger propõe uma fenomenologia cuja base está no homem de fato, o que para ele se denomina o *ser-no-mundo*, um homem imerso no mundo, logo, imerso em uma situação, o que Heidegger intitula o *ser-na-situação*. Aponta-se para uma fenomenologia *do Homem*, existencial, na qual irá predominar uma descrição da “estrutura básica da experiência vivida” (BICUDO; VIGGIANI, 2006, p. 47). Assim,

neste aparecer. Para realizar tal programa Husserl recorre a ‘epoché’ ou a redução de todos os nossos conhecimentos científicos e filosóficos, isto é, precisamos fazer a suspensão de nossos juízos sobre as coisas.” (CAPALBO, 2001, p. 20).

³⁹ Na fenomenologia a consciência está implicada no sujeito e no objeto, sendo ela sempre “*consciência de algo e consciência de alguém*” (RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 49). Este pensamento se diferencia do método cartesiano iniciado com a máxima de Descartes sobre “penso, logo existo”, pois nesta perspectiva predomina apenas a consciência de si. E o sujeito, assim, permanece “ilhado” em si mesmo enquanto instância que concebe o mundo a partir da consciência de si.

considera-se a partir de Heidegger o mundo e a experiência imbricados e, desse modo, acrescenta-se a questão: como o ser experiencia o mundo? Para tal resposta se exige não apenas compreender o que é o mundo como também qual é o significado da existência no mundo. Logo, segundo Bicudo e Viggiani (2006, p. 51), “esse ser-no-mundo refere-se especificamente à maneira pela qual o homem se encontra com as coisas, manipula, efetua transações e preocupa-se com as pessoas e coisas num mundo que lhe é familiar.” Portanto, para a fenomenologia existencial importa descrever o ser em situação alocado no aqui e no agora.

O filósofo Martin Heidegger (1889-1976) notabiliza suas percepções a partir do entremeio ao sujeito transcendental e à existência, defendendo assim a compreensão do Ser a partir do ser-no-mundo, isto é, o ser-em-situação. Contudo, há ainda em Heidegger uma preocupação frente à essência do Ser. Exemplo disso é que, embasados na obra de André Dartigues (2003) no que diz respeito da conversão à ética, Heidegger credita o surgimento do pensamento ético à verdade do Ser, à sua essência. Logo, para o filósofo implica em questionar primeiramente o Ser e assim alcançar o questionamento sobre a ética, uma ética que sobre seu ponto de vista transcende. No entanto, sob essa perspectiva, na fenomenologia ocorre o inverso, confronta-se o problema ético a fim de obter o ser. Desse modo, e retomamos a defesa de Bicudo e Viggiani (2006), Heidegger traça um caminho da fenomenologia hermenêutica à fenomenologia da ontologia fundamental, já que sua perspectiva se inicia no Ser para posteriormente pensar a ética.

Ao nos transferirmos para o âmbito da ética, tal como brevemente pontuado a respeito de Heidegger, na ontologia fundamental a totalidade do ser predomina, é ao ser que se recorre para a compreensão do mundo. Isso está claro ao levarmos em consideração a perspectiva do filósofo francês, pois, de acordo com Emmanuel Lévinas (2007), Heidegger postula em sua mais famosa obra *Ser e tempo* (1927) a ênfase no modelo da ontologia, essa enquanto,

precisamente a compreensão do verbo ser. A ontologia distingue-se de todas as disciplinas que exploram o que existe, os seres, isto é, os entes, a sua natureza, as suas relações – esquecendo-se de que, ao falar dos entes, elas já compreenderam o sentido da palavra ser, sem contudo o terem explicitado. (LÉVINAS, 2007, p. 24)

De modo amplo, se em um primeiro momento Heidegger postula o ético no Ser, em contraponto, há na ética a possibilidade de abertura do homem a um caráter transcendente (DARTIGUES, 2003), isto é, ir para além do que é, reencontrar a motivação essencial. Isso posto, é possível apresentarmos uma oposição a essa fenomenologia ontológica de Heidegger a partir de uma denominada fenomenologia do Rosto do filósofo lituano Emmanuel Lévinas. Porém, o percurso de produção intelectual de Lévinas não se restringe a uma fenomenologia do Rosto, o

filósofo propõe em sua teoria uma conversão da fenomenologia à ética. Perspectiva perante a qual três categorias são importantes na apresentação e compreensão daquela: a totalização, o infinito e o Rosto.

Quando Lévinas trata a respeito do termo totalidade, em suma, ele avalia a necessidade do ser em estabelecer o movimento de se deslocar do egoísmo. Porém, na noção de totalidade, e nesse ponto nos baseamos ainda na obra de André Dartigues (2003), podemos entendê-la como um princípio do pensamento de Lévinas ao dar ênfase primeiramente ao processo dos sujeitos enquanto seres totalizantes. Ou seja, aspectos da História que viabilizaram um apagamento da identidade do indivíduo em prol da totalização, como por exemplo, as guerras e os governos fascistas, como o período do nazismo. Logo, para o filósofo lituano, a totalidade⁴⁰ do sujeito, na qual impera o nosso pensamento ocidental, é frágil porque “os indivíduos reduzem-se aí a portadores de formas que os comandam sem eles saberem. Os indivíduos vão buscar a essa totalidade o seu sentido (invisível fora dela)” (LÉVINAS, 1980, p. 10). Portanto, é válido afirmar, para Lévinas não cabe ao sujeito se submeter ao círculo fechado da totalidade do ser, no caso, cabe se permitir transbordar de si ao se defrontar com o outro.

O verdadeiro primordial, as famosas “coisas mesmas” às quais cumpre voltar, é o Outro tal como manifesta o Semblante (*Visage*) [Rosto] tem sua alteridade irreduzível a toda constituição em mim ou num elemento neutro; apenas do Outro, cuja face antecede e comanda todo discurso, poderá vir o único discurso filosófico que seja também, desde o início, uma ética. (DARTIGUES, 2003, p. 158)

O trecho de Dartigues conclui um aspecto definitivo na alteridade levinasiana, apenas o Outro comanda, ou melhor, é a partir dele que o discurso ético acontece. Portanto, como exposto na citação anterior, do Rosto que interpela resulta o discurso ético. Tais conceitos se delimitam do seguinte modo: o Rosto pertencente ao outro apresenta o infinito⁴¹ ao Eu a partir de sua aproximação. Esse espaço entre o Eu e o Outro é irreduzível, nele se institui o que Lévinas nomeia como infinito, por meio do qual o Eu é capaz de responder ao Outro. Sendo assim, para Lévinas, o

⁴⁰ “**Totalidade** – Lévinas critica esse conceito como uma pretensão filosófica errada do Ocidente de atingir o saber absoluto, que tende reduzir o Outro ao Mesmo, expressão de domínio. Trata-se do primado do Eu ou do Mesmo. É a razão definida pelo Eu. Consiste na compreensão da ontologia como analogia ao indivíduo – único a existir – na sua individualidade.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 5).

⁴¹ “**Infinito** – infinito se opõe a totalidade. Trata-se do ‘sair de si’ inspirado em Abraão na tradição bíblica. O infinito é a presença de um ser que não é fechado na esfera do Mesmo, presença que a extravasa fixa o seu estatuto de infinito. A ideia de infinito ultrapassa os meus poderes. O infinito se manifesta na epifania do rosto. Manifestar-se como rosto é impor-se para além da forma, é apresentar-se de uma maneira irreduzível à manifestação, sem mediação de nenhuma imagem da sua nudez. [...] A presença do rosto – o infinito do outro – é indigência e ordem que me ordena. O olhar que suplica e exige.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 7).

outro funciona como a presença de infinito, ou seja, por meio do Rosto, o infinito é revelado, o Eu tem acesso a ele.

O Rosto para Lévinas é a revelação do infinito, isso significa ser o momento do encontro, do face a face entre o ser e o outro, momento do “primeiro discurso” (DARTIGUES, 2003). Nesse momento, o eu é desestabilizado perante a aproximação do outro, a totalidade daquele transborda; há nessa interpelação a possibilidade de infinito; e ainda, há o Rosto revelado. Ou seja, o momento concreto no qual o Eu responde ao Rosto da única forma possível: “eis-me aqui” (LÉVINAS, 2007, p. 81). Portanto, o Rosto “é a abertura de uma profundidade que vem a mim e onde se mantém todo o infinito cuja visita recebo através dele e que através dele vem buscar a hospitalidade de minha morada e de minha suficiência.” (DARTIGUES, 2003, p. 163). Em suma, os termos utilizados como Rosto e infinito dão ênfase a perspectiva assumida por Lévinas: o outro. Nesse breve percurso, é possível inferirmos o distanciamento desse frente ao que propôs Edmund Husserl em sua fenomenologia da essência, até mesmo em relação a Heidegger com a proposta de fenomenologia ontológica. Portanto, Lévinas refuta o primado no ser para estabelecer a ênfase a partir do outro. Assim, para Haddock-Lobo (2006), Husserl aborda a redução fenomenológica, ambientada na vivência do mundo; Heidegger, a redução existencial ambientada no ente enquanto movimento para compreensão do Ser; Lévinas na defesa da redução ética, ambientada na virada da existência para a ética.

As considerações e os conceitos até aqui apresentados serão ainda nesse capítulo discutidos de modo mais segmentado. Porém, anterior à retomada de conceitos caros à teoria de Lévinas, faz-se importante retratarmos e discutirmos o aspecto ético de sua filosofia também no panorama da arte, já que Lévinas estabelece formulação crítica a respeito das artes plásticas como a escultura, a pintura e a imagem. Precisamos assegurar tal ponto de vista devido à correlação empreendida no capítulo anterior, a relação entre os textos teatrais, em seus contextos de produção, com o estudo filosófico-artístico. Por esse viés, do contexto histórico atrelado à produção artística, o filósofo Lévinas ponderou e defendeu uma arte não idolátrica⁴², isto é, defendeu a arte não estática, a arte não desvinculada de seu tempo presente. Para isso, validamos inicialmente a situação de produção de pensamento do filósofo.

⁴² A perspectiva para essa defesa é ponderada por Ricardo Timm de Souza, “A arte feita idolatria – autoidolatria – é para Levinas a obliteração dos possíveis pontos de saída da tautologia da Totalidade. A hipocrisia reinante na fuga triunfal que se corporifica materialmente em um determinado intervalo de tempo paralisado ou na obsedante desumanidade do ritmo [...] consiste na condescendência do Mesmo com suas excrescências, em uma farsa que se desenrola à *sombra da realidade* e da possível liberdade.” (SOUZA, 2010, p. 251).

Emmanuel Lévinas nasceu na Lituânia e como judeu vivenciou o período de maior genocídio desse povo⁴³, foi vítima das barbaridades dos campos de detenção nazistas, assim como, perdeu sua família em campos de extermínio (FABRI, 1997; HADDOCK-LOBO, 2010). Sendo assim, a preocupação externada pelo filósofo frente à produção artística desse período da segunda metade do século XX ocorre devido à “despersonalização” de tais expressões artísticas em detrimento ao conturbado período para população humana. Acrescentamos ainda, a arte por Lévinas intitulada enquanto estática acentua uma “habilidade de desencarnação da realidade, não objetividade do objeto – ou melhor, ‘descontundização’ dos conteúdos objetivos na diafaneidade de uma projeção, de um espelhamento fátuo” (SOUZA, 2010, p. 249). Como ressaltado no artigo escrito por Ricardo Timm de Souza, o filósofo lituano é enfático contra as expressões artísticas que desconsiderem o caráter temporal, pois para ele a imagem estática é expressão pura de mentira. Uma mentira, segundo Souza (2010), permeada por adornos e atrativos, facilitando o envolvimento, o encanto que desnorreia o público.

A beleza é, nesta reflexão, o ser em processo de dissimulação de sua caricatura, na dialética de sua sombra, processo este que culmina no erigir do *ídolo*, ídolo estético e estático, protótipo da imagem da imagem perfeita – estátua. Toda arte seria, no fim das contas, um insidioso processo de soergimento de estátuas. (SOUZA, 2010, p. 249, grifo do autor)

Para Lévinas, a arte não deve visar à construção de estátuas, pois a arte enquanto instituição que engendra ídolos se assemelharia aos governos totalitários do final da primeira metade do século XX. Como exemplo, é possível retomarmos a imagem do que os filósofos Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy denominam por “mito nazista”⁴⁴, pois, para os autores franceses, a partir de uma perspectiva histórico-filosófica, os discursos do Partido Nacional Socialista engendraram uma estética que favorecia a propagação dos ideais nazistas. Dessa forma, torna-se evidente a utilidade em esquivar de estruturas que se mantêm arraigadas ao sujeito, promovendo o individualismo e estabelecendo a primazia do Eu. Nesse ato de referendar líderes de regimes autoritários, e mais, de regimes fascistas, opera-se a promoção de “estátuas”. Porém, Emmanuel Lévinas as refuta, porque em sua concepção materializar e cristalizar objetos no tempo é uma ideia

⁴³ Durante a Segunda Guerra Mundial, o Partido Nacional Socialista, comandado por Adolf Hitler, empreendeu o assassinato em massa de mais de seis milhões de judeus. (BARTOLETTI; HORTA, 2006).

⁴⁴ No livro *O mito nazista* (2002), Lacoue-Labarthe e Nancy defendem o processo de não identidade do povo alemão como também o caráter dessa nação atrelado à imitação artística e cultural dos Antigos (Esparta, Atenas ou Roma). O que faltou a Alemanha, segundo os autores, foi a construção do “seu próprio sujeito”, disso resultou o medo do povo alemão em não constituir sua própria arte, “não poderem ascender à ‘grande arte’” (p. 37). A saída para tal impasse foi teórica e estética, sendo a última mais enfatizada, como exposto no seguinte trecho, “O mito nazista, como Syberberg o mostrou admiravelmente [...], é a construção, a formação e a produção do povo alemão na, pela e como obra de arte.” (p. 46)

de “falsa eternidade”. Com isso, podemos acrescentar o quão esse processo denota a ênfase do sujeito em permanecer no mundo, em promover alianças em sua vivência para deixar legados, e, principalmente, para ser lembrado após a morte. Essas estruturas do Ser, portanto, são falíveis, já que essa totalidade do eu não permite “pensar o humano” (BONAMIGO, 2005).

Sabe-se, desse modo, que não impera a eternidade, seja sobre os homens, seja sobre as “estátuas”. Assim, esse caráter de solidificar a arte resulta em escape da realidade, em distância frente aos acontecimentos sociais e históricos, em distância frente aos demais sujeitos que habitam o mesmo espaço do eu. Portanto, a arte que ressalta impérios e a individualização do eu converge para “um mundo paralelo perfeito para não se ter de haver com as imperfeições do mundo *real*.” (SOUZA, 2010, p. 250, grifo do autor). Essa realidade paralisada, a arte estática, resulta em atribuições de inumano e de monstruosidade, já que não há confronto com as problemáticas do contexto sócio-histórico de produção da arte, impossibilitando assim um agir verdadeiro dela.

Assim, válido é adiantarmos duas categorias, retomadas posteriormente, imprescindíveis ao filósofo lituano: verbo e tempo; para ele a arte deve se sustentar nessa dicotomia. Por essa razão ele visa combater “a paralisia de tempo e da linguagem no enunciado morto, no *dito*⁴⁵ paralisado no tempo e incapaz de interpretar a si mesmo como testemunho da realidade que supera infinitamente qualquer enunciado.” (SOUZA, 2010, p. 258, grifo do autor). Visto que ao amparar a arte na linguagem e no tempo, aquela estaria apta ao processo de formulação como também de reformulação, pois a arte estaria exposta e suscetível a uma temporalidade que traz à tona novos contextos e constrói outras realidades. Além disso, a produção em arte usufrui da liberdade do verbo para confrontar, questionar, tais realidades. Logo, a arte do tempo e do verbo a qual Lévinas defende é a possibilidade em confrontar, ir além, sair, do aspecto de totalidade que a arte da idolatria acentua.

Contrariamente, uma arte que preza a totalidade do sujeito, a proclamação de ídolos, promove na composição da arte, cujo objetivo é a representação da beleza por meio da beleza, uma arte alienada. Ademais, a partir desse aspecto contextual de uma arte idólatra, ofuscada, presente no século XX e, segundo Ricardo Souza (2010), que também nos alcançou no século XXI, devemos perceber as fissuras dessa expressão artística, a fim de identificar nesses espaços, a brecha para pulsar o diferente. Resumidamente, a seguinte citação de Ricardo Timm de Souza compreende esse espaço entre a problemática da arte conservada no eu e o deslocamento dela para o desconhecido.

⁴⁵ A ser discutido no último tópico “Sobre o Dito e o Dizer” desse capítulo.

O mundo se afoga em falsidade: a arte utiliza-se dessa falsidade para sustentar-se no mundo, reúne energias ao perceber sua própria falsidade social refletida na pretensa sincronia de sua essência com a essência da violência totalitária, e alça-se para além dos limites estritos que esta falsidade promulga. Assim, *a estátua sai da estátua*, o ritmo sai do mero compasso, o sentido sai das cores e das formas profusas, o verbo sai do tempo. Eis a dinâmica inaceitável para a totalidade. (SOUZA, 2010, p. 260, grifo do autor)

Tal como exposto no trecho anterior, o ato de sair “da estátua”, “o verbo sair do tempo”, denota um movimento necessário da arte para pensarmos seu valor frente à realidade. Para Souza (2010), trata-se de pensar essa concepção como “o que restou de vida verdadeira”. Nesse sentido, é oportuno considerarmos o contexto histórico pós-Segunda Guerra Mundial, pois nesse período Lévinas considera a potência do *dizer* frente às ruínas deixadas pela violência, frente à necessidade de reconstrução não apenas de si mas também do coletivo. A expressão artística defendida pelo filósofo lituano se respalda na urgência em considerar a temporalização no confronto com os problemas históricos e sociais, isto é, frente ao que concerne também ao outro e não só a mim.

Podemos transpor o conceito de Lévinas em relação à expressão artística, a fim de especularmos a produção em arte no contexto histórico do Brasil, e, mais restritamente, quanto ao teatro brasileiro escrito no início do século XXI. Antes, porém, de pontuarmos a escrita dramaturgical de Grace Passô, devemos lembrar que as autoras discutidas no capítulo anterior desenvolveram, como personagens principais de seus textos, personagens mulheres. Isso em vista, torna-se perceptível nessas obras o constante embate entre o contexto social-histórico de escrita do texto teatral e o modo como as personagens inseridas nos textos debatem esse aspecto contextual. A questão retumbante nesse trabalho, como privilegiado anteriormente, é: se no final do século XIX, as dramaturgas desenvolveram personagens pelas quais discursos como escravidão, submissão e autonomia da mulher foram veiculados; e já no século XX, as dramaturgas de 69 incitaram personagens discutindo a repressão, a violência, a sexualidade feminina; buscamos levantar inferências a respeito dos gestos e das falas das personagens de Grace Passô frente ao início do século XXI.

Por esse viés, inserimos na abordagem teórica impressões de Raymond Williams (2002) ao defender ser mais fácil a percepção de estruturas em situações passadas. Por exemplo, as dramaturgias brasileiras escritas por mulheres nos séculos XIX e XX, visto que são estruturas já consolidadas. Contudo, não visamos taxar prescrições para análise da dramaturgia de Passô, pelo contrário, pois em consonância aos discursos interpelados em textos como *A Herança*, *O gosto da vida*, *As moças*, entre outros citados no capítulo anterior, com os seus referidos contextos históricos, o início do século XXI apresenta composições outras, reincidindo em outras escritas dramáticas.

As composições outras de uma sociedade podem ser de ordem econômica, histórica, política, social, étnica, todavia, a circunferência desse estudo abrange o aspecto filosófico do sujeito Outro na perspectiva levinasiana. A abordagem da alteridade, no entanto, não inviabiliza a existência em paralelo das demais ordens citadas; acertado é ainda enquadrarmos o viés de alteridade na formulação literária e até mesmo cênica. Como exemplo, Nelly Novaes Coelho, no artigo “A literatura feminina no Brasil contemporâneo”, após a defesa da “emergência do ‘diferente’” na literatura “da mulher”, reitera,

Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites de seu próprio “eu” (tradicionalmente voltado para si mesmo, em uma vivência quase autofágica), para mergulhar na esfera do “outro”, -a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como “nós”. Em suma, nestes últimos anos, os problemas limitadamente “femininos” têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente “humanos” (COELHO, 1991, p. 96)

Ressaltamos a evidência de Coelho (1991) a respeito da “nova consciência feminina” advinda em escritas literárias principalmente a partir da década de 60. Contudo, priorizamos o caráter humano reverberado nas dramaturgias de Passô em paralelo com a reincidência de discursos e problemáticas do feminino. Ou seja, não excluindo sua existência e relevância, mas priorizando o pensamento advindo do outro, o pensar ao que concerne não apenas a mim, mas também ao outro. É oportuno revermos esse processo no enredo de *Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne*. Nessas dramaturgias, é nosso objetivo analisar como as personagens vivenciam ora enquanto eu, ora enquanto outro no ambiente circunscrito da ação, como elas experienciam o mundo e como elas são confrontadas com o outro. E ainda, o jogo da alteridade entre as personagens não possui um aval apenas literário, agrupamos também uma concepção cênica.

Essa ênfase cênica é defendida por Óscar Cornago (SAADI; GARCIA, 2008) ao pontuar alterações na relação ator/público perante, por exemplo, o teatro de diretor com predomínio nas décadas de 70 e 80 e o teatro de grupo na década de 80, recaindo sobre as produções teatrais da década de 90, as quais permeavam a sociabilidade. Em artigo no livro *Próximo ato: questões de teatralidade contemporânea* (2008), Óscar Cornago demarca,

à medida que transcorrem os anos 1990, é possível sentir cada vez com mais força um novo contexto socioeconômico de abrangência mundial, resultado de duas décadas de política neoliberal. A sociedade mostra um rosto diferente e o palco tenta responder com outras estratégias de teatralidade. [...] O eixo de teatralidade se desloca do campo da representação para o espectador em um movimento de abertura que percorreu a paisagem artística desde os anos 1990. A cena, não só teatral, mas artística de

modo geral, expressa a necessidade de voltar a discutir um conceito de sociabilidade elaborado a partir daqueles que estão diante do palco. (SAADI; GARCIA, 2008, p. 23- 24)

Em relação ao trecho anterior, enfatizamos a década de 90 e o processo econômico, pois, respectivamente, o período se aproxima da trajetória dramática de Passô, e o contexto socioeconômico repercute no modo de performar na arte, isto é, proporciona a expressão necessária da sociabilidade. A estratégia discutida pelo pesquisador Cornago prescreve a sociabilidade perante os espectadores, ou seja, uma abertura da cena de representação para um alcance efetivo ao público. Entretanto, posicionamos a seguinte hipótese, para o alcance da sociabilidade, do encontro eu-outro, o texto teatral a ser encenado deve conduzir esse processo. Sendo assim, não repercutiremos o alcance encenação-público, mas analisaremos o texto enquanto potência da relação entre as personagens para deflagrar certa sociabilidade. Esse percurso do encontro será debatido na relação entre as personagens de *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*.

2.1. O encontro em Emmanuel Lévinas

Uma das características da arte é o seu caráter dual, isto é, o observador se confronta com a expressão artística concebida pelo outro. Nesse enfrentamento, a imagem cristalizada pelo tempo resulta em beleza, em estranhamento, em dúvida. No caso, as consequências sensoriais serão tanto inúmeras quanto a quantidade de espectadores que com a arte se defrontar. Portanto, independentemente do sentimento despertado no sujeito, a produção em arte nos reserva um momento para reflexão, para na saída de si encontrar-se com uma vivência/experiência diferente. Por esse viés, é válido especificarmos a arte teatral, pois recorrentemente essa é definida como a prática, na qual elementos imprescindíveis como “ver e ser visto” estão no grupo que assiste e no grupo que produz. De modo mais específico, Óscar Cornago pontua: “o ato teatral se torna uma ocasião para o encontro com o outro.” (2008, p. 25).

No aspecto do encontro teatral, categorizamos como a ação que veicula dois seres, dois grupos de sujeitos, no qual é permissível a ambos contribuírem para a ação em cena se concretizar. No entanto, esse ganho advindo na arte da cena não é contabilizável ao reconhecermos no sujeito seu caráter inapreensível. Ou seja, enquanto espectadores, estamos suscetíveis a não receber o que a cena propõe; já enquanto atores, a não entregar suficientemente. Para além dessa subjetividade entre atores e espectadores, torna-se viável expandirmos a possibilidade da vinculação entre sujeitos, ou ainda, da proximidade real entre o eu e o outro.

Tal como citado anteriormente, o sujeito enquanto inapreensível ressalta nossa necessidade em enquadrá-lo, sistematizá-lo. Ou seja, ressalta-se a necessidade em racionalizar a respeito dos entes e do mundo que nos circundam. Assim, para o Ser⁴⁶, obter a consciência de categorias como objeto e como homem é a tentativa em esquematizar padrões que caibam em sua estrutura racional. Em paralelo, destacamos a razão moderna advinda com Descartes, penso logo existo, sob o predomínio da racionalidade do ser perante o seu contexto social. Sob esse viés, o privilégio decorre na interioridade do ser, em seu próprio conhecimento, tornando a ação do intelecto central para a existência. Assim, a hegemonia da racionalidade se desloca pela filosofia moderna, mais especificamente, o Logos determina a filosofia ocidental.

De modo sumário, o Logos do ser caracteriza a ciência filosófica no âmbito de sua essência, isto é, em perscrutar o conceito de ser, aquilo que é e não deixa de ser⁴⁷. Destarte, a filosofia se constitui pelo primado do Mesmo, sua preocupação se solidifica na compreensão do Eu, na essência do ser e em sua existência. Com efeito, as circunstâncias do caráter ontológico da filosofia denotam seu aspecto egoico, ao qual Lévinas tece suas críticas, “A filosofia ocidental foi, na maioria das vezes, uma ontologia: uma redução do Outro ao Mesmo, pela intervenção de um termo médio e neutro que assegura a inteligência do ser.” (1980, p. 31). Em paralelo com a citação, a ontologia enquanto filosofia primeira ressalta o conhecimento e a totalidade do Ser.

Nesse sentido, um olhar atento ao Ser, “traduz, no fundo, uma filosofia do poder e da violência, ou ainda, a dominação imperialista, a tirania e o poder do Estado” (FABRI, 1997, p. 13), com essa afirmação o autor Marcelo Fabri pontua o posicionamento de Lévinas contrário ao caráter ontológico da filosofia, pois para o pensador lituano tal “totalidade é [...] a face da guerra” (1997, p. 13). Apropriado lembrarmos a influência que a Segunda Guerra Mundial desempenhou nos estudos de Lévinas, categorizando assim aquela enquanto reflexo ao exercício de retomada ao Mesmo, de retomada à primazia do Ser. Portanto, a respeito de uma perspectiva do eu enquanto o sujeito envolto de razão, entronizado em seu conhecimento, privilegiando sua interioridade e sua estabilidade, o professor Benedito Cintra estipula: “A fenomenologia do Eu como Mesmo tem seus

⁴⁶ Com esse termo, retomamos o aspecto de totalidade do eu. Sujeito ainda preso ao caráter ontológico.

⁴⁷ O autor Marcelo Fabri explica o posicionamento filosófico perante o ser da seguinte maneira: “a categoria do ser é tratada como categoria da suficiência. Esta suficiência do ser exprime-se na noção de identidade, enquanto referência a si mesmo, enquanto ser que se afirma. Se o ser é, como poderia afirmar-se o que é outro em relação a ele? Ora, este problema, que vem desafiando os filósofos ao longo do tempo encontrou uma abordagem importante em Platão. No *Sofista*, o filósofo ateniense assim se exprimiu sobre o ser: ‘o Ser é o que naturalmente traz em si um poder qualquer ou para agir sobre não importa o quê, ou para sofrer a ação, por menor que seja, do agente mais insignificante, e não por uma única vez (...) Pois afirmo, como definição capaz de definir os seres, que eles não são senão um poder.’ Este poder torna o outro um ser relativo, pois este só é em sua relação com o ser ou na sua participação nele.” (FABRI, 1997, p. 25).

momentos progressivos – *a felicidade do ser* – e seus momentos regressivos – *o mal de ser*.” (2009, p. 21). Porém, é na abordagem enquanto “mal do ser” que Emmanuel Lévinas se obstina em trazer à tona a questão do Outro, já que para ele a humanidade pouco se sustenta na totalidade do ser.

Sendo assim, o filósofo lituano defende a crise do humanismo devido à extensão de nossas ambições, devido ao autocentrismo e às nossas ações/empreendimentos conquistadas sem necessário valor. Logo, a crítica de Lévinas ironiza a vontade do sujeito moderno em perpetuar sua existência no mundo em paralelo a crença quanto ao seu caráter significativo nele,

Os mortos que ficaram sem sepultura nas guerras e os campos de extermínio afixam a ideia de uma morte sem amanhã e tornam tragicômica a preocupação para consigo mesmo e ilusórias tanto a pretensão do animal rationale a um lugar privilegiado no cosmos, como a capacidade de dominar e de integrar a totalidade do ser numa consciência de si. (LÉVINAS, 1993, p. 71)

Desse modo, se por um lado objetiva-se a totalidade de si, acentuando a fragilidade do ser perante o finito; por outro lado, Lévinas enfatiza o quão o movimento de retorno ao si expressa o sufoco, a náusea. Logo, a ideia de evasão⁴⁸ é a proposta sobre o modo de sair, romper, com o em-si-mesmo do sujeito. Nesse âmbito, um ponto relevante é que para pensadores como Heidegger, o mal estaria na privação do ser, na ausência do sujeito. Em contraponto, o mal para Lévinas está no excesso de ser que pressupõe o mal-estar a despeito do sofrimento do eu (FABRI, 1997). Mal esse que é amenizado somente no confronto com o outro, pois para Lévinas nesse encontro eu-outro acontece a possibilidade de transbordamento, um ir além do ser em direção ao outro, um movimento que visa ir além da contemplação daquele. Porém, para o sujeito moderno dotado da razão contemplar o outro não basta, já que sua ânsia está em compreendê-lo, apreender o outro em seus valores. Contudo, Lévinas orienta ser primordial um movimento para fora do idêntico do Si, ou melhor, um movimento que não vise apreender o outro nas vivências e compreensões do Eu. Assim, um movimento de gesto livre, tal como desenvolvido pelo filósofo,

A relação que, parece, se acaba de construir, não é simplesmente construída. A gratuidade total da Ação soergue nossa época, mesmo que os indivíduos não estejam à sua altura. Nossa época não se define pelo triunfo da técnica pela técnica, como não se define através da arte pela arte, e nem se define pelo nihilismo. Ela é ação por um mundo que vem, superação de sua época – superação de si que requer epifania do Outro. (LÉVINAS, 1993, p. 46)

⁴⁸ “Fruitivamente, quer dizer, manifestando-se como nossa corporeidade, o ‘mal de ser’ é a ‘náusea’, ‘esta presença revoltante de nós a nós mesmos [...] o fundo de nós mesmos abafando sobre nós mesmos: temos enjoo’. Do mesmo modo, é a ‘vergonha frente a si próprio’, ‘relação com tudo aquilo que se desejaria esconder e que não se pode dissimular [...] esta preocupação em vestir-se que concerne todas as manifestações de nossa vida’. (De l’évasion).” (CINTRA, 2009, p. 38).

Lévinas defende em obras como *Da existência ao existente* (1998), *De outro modo que ser ou para além da essência* (2011) e *O humanismo do outro homem* (1993) a proximidade do outro enquanto desencadeadora do centralismo do eu, pois o outro surge inesperadamente, independentemente do Eu, e, nesse confronto, o outro interpela o eu, exigindo deste uma ação. Nesse sentido, segundo Lévinas, o outro advém como instauração da relação ética, isto é, é preciso que o eu responda à invocação do outro, responda a um chamamento epifânico – enquanto aparecimento inesperado -. Porém, devido ao caráter fortuito do outro, este não prescinde compreensão, não se estipula tempo para pensar em como respondê-lo, evidenciando o caráter imediato da interpelação. A relação ética ocorre nesse instante de encontro eu-outro, no qual o outro tem prioridade. Tal característica denota a nossa constante necessidade de resposta frente a ele, enquanto responsabilidade, conceito ainda a ser retomado nesse capítulo.

Certamente, os conceitos até então expostos reiteram a possibilidade defendida por Lévinas do Outro em romper o Eu de sua estrutura de *si-mesmo*. Assim, o despertar ao infinito proposto pelo outro é a contribuição ética a qual o filósofo lituano pondera ser esta a filosofia primeira, em detrimento de categorias ontológicas (COSTA; CAETANO, 2014), (FABRI, 1997). A contribuição da relação ética proposta por Lévinas está em reconsiderarmos nosso posicionamento no mundo, na tentativa de reformularmos nossas vivências não a fim de preenchermos nossas necessidades, mas a estarmos abertos para a visita do outro. Sendo assim, Lévinas reincide em uma estrutura de pensamento importante para analisarmos a nossa inserção enquanto sujeitos na sociedade contemporânea, pois, em diálogo com o sociólogo Zygmunt Bauman (1999; 2017), os sujeitos não cabem em situações de isolamento. Logo, romper o isolamento é condição ao encontro, nele o Outro contesta o fator de sensibilidade do Eu, o que instaura o “reino da Ética” (FABRI, 1997, p. 76). Desse modo, a citação seguinte questiona a função do outro perante o eu,

Não se terá esquecido uma terceira dimensão, isto é, a direção para Outrem, que não é somente o colaborador e o vizinho de nossa obra cultural de expressão ou o cliente de nossa produção artística, mas o interlocutor: aquele para quem a expressão exprime, para quem a celebração celebra, e que é, ao mesmo tempo, termo de uma orientação e significação primeira? (LÉVINAS, 1993, p. 49-50)

Emmanuel Lévinas a partir desse trecho visa refletir a importância de nossa relação com o outro, “um Outro que é absolutamente outro” (LÉVINAS, 1993, p. 44). Ou seja, não se relativiza ao Eu, tendo em vista que o outro é condição para o eu deflagrar um gesto em direção àquele. Isto é, o outro incita a possibilidade do eu em agir responsabilmente pelo seu próximo, um agir que expande seu círculo fechado em si, um agir que denota a vulnerabilidade do sujeito. Porém, é válido

acrescentarmos, tais atitudes não reincidentem visando preencher o Eu, completar suas lacunas. Por certo, a invocação resultante do confronto com o Outro não tem por objetivo agradar ao Eu, pelo contrário, a aparição daquele é arbitrária e imprevisível. Sendo assim, o eu não possui escolha frente ao que lhe aparece, ao que lhe interpela. Portanto, a importância desse encontro está no infinito do outro deflagrado em responsabilidade.

Ora, no chegar do outro, em que este se encontra imediatamente sob minha responsabilidade, “alguma coisa” extrapolou minhas decisões livremente tomadas, infiltrou-se em mim sem eu saber, alienando assim minha identidade. Conseqüentemente, haverá certeza de que, na deportação ou na deriva da identidade, percebida através da inversão dos projetos humanos, o sujeito não significava de forma alguma a pujança. (LÉVINAS, 1993, p. 98)

A saber, se o Eu na inversão de um pensamento filosófico Ocidental não denota vigor, robustez, é porque a partir do face a face⁴⁹ com outrem, o eu desmobilizado perante “o que eu não sou: é o pobre, a viúva, o órfão” (FABRI, 1997, p. 51) percebe sua fragilidade, sua vulnerabilidade, a ponto de ter sua razão e suas decisões deslegitimadas. Assim, a saída recorrentemente demarcada por Lévinas da ontologia, da relação no ser, resulta em acolhimento, ética, responsabilidade, sacrifício, sensibilidade. E ainda Lévinas acrescenta,

Um pôr em questão do Mesmo – que não pode fazer-se na espontaneidade egoísta do Mesmo – é algo que se faz pelo Outro. Chama-se ética a esta impugnação da minha espontaneidade pela presença de Outrem. A estranheza de Outrem – a sua irredutibilidade a Mim, aos meus pensamentos e às minhas posses – realiza-se precisamente como um pôr em questão da minha espontaneidade, como ética. (LÉVINAS, 1980, p. 30)

Por conseguinte, os conceitos abarcados por Lévinas acenam para o Eu olhar o estranho, o estrangeiro, e não os reduzir a Mim, à minha concepção egoísta, mas permitir a espontaneidade do Outro. Porque, enquanto fenomenólogo, o filósofo lituano concebe significação e consciência aos fenômenos. De tal modo, a aparição de Outrem, resultando no confronto do Eu com o Rosto do outro, é fenômeno. Em suma, no fenômeno do rosto que se expressa, do rosto que fala, pois para Lévinas “falar é o modo de surgir detrás de sua aparência” (LÉVINAS, 1984 *apud* PELIZZOLI, 2001), permeia a abertura. Ou seja, para além da pele do Outro, de seus olhos e de sua boca, surge a sua autenticidade.

Desse modo, na autenticidade do Outro ao invocar a resposta do Eu, ao exigir-lhe responsabilidade, o Rosto do outro predomina devido ao seu caráter de resistência frente a um

⁴⁹ Trecho contundente para compreender esse conceito, assim como, sua potência, é: “rejeitando a enganosa experiência da guerra, Lévinas pergunta-se como quebrar a totalidade repreensível. A resposta aponta o face a face. O rosto do outro testemunha a sadia exterioridade e exprime a transcendência: estamos na ética, isto é, na filosofia mais radical e certa.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 19).

mundo constante quanto ao retorno ao Si. Portanto, o Rosto é resistência ao apresentar sua miséria, sua nudez ao mundo, àquele eu em si mesmo. Em consonância, Emmanuel Lévinas defende a categoria Rosto no movimento de encontro Eu-Outro ao declarar, “O movimento do encontro não se acrescenta ao rosto imóvel; está no próprio rosto. O rosto é, por si mesmo, visitação e transcendência.” (LÉVINAS, 1993, p. 67). A partir dessa afirmação, o filósofo configura conceitos e delimita a função do Rosto, para verificarmos em si e para além dele o Outro.

2.2. O Rosto

Enquanto categoria primordial de desempenho do eu em relação ao outro, há ainda termos utilizados por Lévinas para aprimorarmos essa concepção da alteridade no âmbito das personagens como *Dona de casa*, *Mãe* e *Voz*, de Passô. Isto é, como posto por Fabri (1997), conceitos que se transpõem do reinado da imanência para o da transcendência. Sendo assim, a ênfase na transcendência significa que a formulação do pensamento de Lévinas perpassa pela necessidade em repensar o modo de fazer ciência e quais suas contribuições para a humanidade (CAVALHEIRI, 2018).

Nesse âmbito, pensar as contribuições da ciência para a humanidade é um sentido caro para Lévinas, já que sua filosofia parte do distanciamento da Razão clássica, cuja premissa está nas formulações metafísicas⁵⁰, para garantir o questionamento da ciência frente às concepções do outro, do diferente, do estrangeiro. Semelhantemente, o obstáculo está em pensarmos e em garantirmos ainda hoje, na segunda década do século XXI, como efetivar uma filosofia do pensar e do agir distante da concepção na qual o “ser é o que é pensado, visto, agido, querido, sentido, o objeto” (LÉVINAS, 1998, p. 43). No entanto, uma filosofia próxima ao conceito no qual “uma vida verdadeiramente humana não pode permanecer uma vida *satisfeita* na sua igualdade ao ser, vida de quietude, que ela desperta para o outro, isto é, vai perdendo as ilusões, que o ser nunca é [...] a sua própria razão de ser.” (LÉVINAS, 2007, p. 102, grifo do autor). Sendo assim, é apropriado percorrermos estruturas já direcionadas em promover uma relação de fraternidade entre os sujeitos.

Aliás, cabe retomar: as expressões artísticas funcionam como propulsão ao movimento em direção ao outro. Em paralelo, o pesquisador teatral Óscar Cornago (SAADI; GARCIA, 2008, p. 27) ao abordar a teatralidade e a ética defende “um sentimento de urgência no trabalho cênico”.

⁵⁰ Segundo Marcelo Fabri “A crítica de Lévinas à metafísica não se dirige unicamente à filosofia da diferença ontológica, mas a toda tradição metafísica ocidental.” (1997, p. 196). Ainda nesse tópico, ao retomarmos a questão da ética, explicitaremos o impasse em Lévinas quanto à Razão Clássica e à Razão Moderna.

Apesar de o autor enfatizar as produções ditas de urgências presentes nas décadas de 60 e 80, é possível ainda estendermos tal urgência nas produções cênicas do agora, também acrescidas do aspecto ético. Como exemplo disso, analisamos nos rostos das personagens de Grace Passô quais são as exigências neles expressas, como os rostos se confrontam e se interpelam, fundamentando, assim, características pertinentes à exposição no texto teatral. Como pontuado por Cornago, nessa dimensão cênica/corporal, “A ética é vivida na sensibilidade de uma exposição corpórea diante do outro. Como o eu é sensível, ou seja, vulnerável, passivo, vítima tanto da fome como do Eros, é digno de ética.” (CRITCHLEY, 1963, p. 30 *apud* SAADI; GARCIA, 2008, p. 27). Assim, extrapolamos para a textualidade de Passô a concretude dessa face das personagens, na qual está a ética primeira que deve ser dita.

Nessa circunstância, das personagens dramáticas passíveis em exporem uma ética, é preciso enfatizar ainda, a exposição corpórea do rosto não deixa de comportar também a noção abstrata deste defendida no trecho, “O rosto é abstrato [...] é um corte do tempo que não sangra.” (LÉVINAS, 1967, p. 239). Com essa relação paradoxal, entre o caráter concreto e o abstrato do rosto, o filósofo reforça a noção de infinito garantida nele. Ou seja, o rosto é o inapreensível, o inalcançável, pois mesmo ao apresentar sua pele, esta logo escapa ao eu, antes mesmo de ser compreendida. Lembremos: o ato de compreender deslegitima a alteridade de Outrem. Nessa perspectiva, a não apreensão do rosto desencadeia a noção de tempo, isto é, o rosto é efêmero e exige uma resposta no mesmo âmbito, presentificando o Eu⁵¹. Assim, a epifania do rosto resulta em não perder o tempo para ser responsável com o outro. Ser responsável é atribuir-lhe resposta.

Quando retomamos a dramaturgia textual, apreendemos em sua estrutura esse caráter responsivo entre as personagens. Cabe, no entanto, estipularmos serem ou não respostas na abordagem levinasina. No próximo tópico a discussão a respeito da linguagem para Lévinas será mais acentuada, mas vale já dizer que no diálogo, nesse conceito do frente a frente, encontra-se a “relação última do ser” (FABRI, 1997, p. 85), relação a qual o filósofo denomina linguagem⁵². Assim, a fim de verificar a potência de mais um conceito levinasiano, Marcelo Fabri ressalta o aspecto da linguagem,

⁵¹ Para Emmanuel Lévinas, o sujeito cartesiano detentor da Razão infere perspectivas do passado e do futuro, com isso concentra em seu presente o que advém do seu passado e projeta suas concepções ao futuro. Tal perspectiva é discutida por Lévinas da seguinte forma, “O ser é manifestação onde se amarram a memória incerta e a previsão aleatória [...] Manter um discurso que não se enraizasse no presente estaria para além da razão. E além daquilo que se descobre no presente, só se poderia manter um discurso insensato.” (LÉVINAS, 1967, p. 247-248).

⁵² Primoroso considerar, como defendido em *Dois palavras para o feminino*, de Carla Rodrigues (2013), que a linguagem, assim como, o Rosto, o filho e o feminino, constitui a “figura privilegiada da alteridade” (p. 118).

Apesar do primado da responsabilidade e do caráter vulnerável do sujeito, a condição da subjetividade em Lévinas traduz uma filosofia da *força*, isto é, uma resistência ao movimento da cisão, da alienação de si na cultura e na própria linguagem. Sustentamos que o exercício da linguagem em Lévinas é, fundamentalmente, maestria, força do Dizer na exposição, confirmação do si mesmo na responsabilidade pelo Outro. (FABRI, 1997, p. 91, grifo do autor)

Sendo assim, a linguagem funciona como eficiente no que tange à responsabilidade do Eu perante o Outro. No confronto face a face sob o amparo do tempo e do verbo, a exposição do outro é respondida, implicando na socialidade, pois, de acordo com Ricardo Timm de Souza (2000), a linguagem é expressão do outro, confluência entre o dito e o dizer, e sua importância se eleva em paralelo com a percepção sobre a alteridade. Em continuidade, Fabri (1997) utiliza o termo “maestria” para designar a força da alteridade expressa na linguagem como modo de pontuar ao eu que a razão moderna não é primordial. Tal defesa, opondo-se à “alienação de si”, apresenta os outros enquanto saída.

Portanto, a principal questão pontuada é a inviabilidade do sujeito em permanecer na “recusa de engajamento no Outro” e na “alergia universal da primeira infância dos filósofos” (LÉVINAS, 1993, p. 43). Por conseguinte, Souza (2000) salienta o fato de a alteridade evidenciar uma realidade que é mais-do-que-um. Logo, o encontro com o rosto apresenta a fundamental característica: não é unilateral, pois, até mesmo o outrem pode se tornar eu. No caso isso ocorre, de acordo com Lévinas, quando o outro revisita suas compreensões/interpretações e visa impor tais estruturas ao absolutamente próximo. Nesse sentido, o rosto na qualidade de infinito expressa o encontro com a pluralidade, ou seja, não é válido manter o eu na indiferença ao outro.

A relação com o infinito não é um conhecimento, mas uma aproximação, proximidade com aquilo que se significa sem se revelar, que desaparece, mas não para se dissimular. Infinito, ele não pode prestar-se ao presente onde esse jogo de claridade e de obscuridade se joga. A relação com o infinito já não tem, pois, a estrutura de uma correlação intencional. O anacronismo por excelência de um *passado* que nunca foi um *agora* e a abordagem do infinito pelo sacrifício – eis a palavra do Enigma. O rosto só pode aparecer como rosto – como proximidade que interrompe a série – se vier enigmaticamente a partir do infinito e do seu passado imemorial. (LÉVINAS, 1967, p. 262-263, grifo do autor)

O conceito de Rosto⁵³ para Lévinas empreende, como já pontuado, a surpresa, o rompimento, a epifania, pois o rosto ao aparecer já se esvai, ao lançar a ele luz, retirando o Rosto da obscuridade, ele não pode mais ser visto. Assim, enfatizamos não ser questão de escolha do Eu

⁵³ O conceito de Rosto na obra *Totalidade e infinito* (1980, p. 176), “O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível ainda captável transmuda-se em resistência total à apreensão. [...] A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder. O rosto, ainda coisa entre as coisas, atravessa a forma que entretanto o delimita”.

perante o Outro, mas de Desejo⁵⁴ em resposta ao Outro. Portanto, nas palavras de Lévinas, não é um ato intencional, racionalizado, dado que dessa forma, enfatizaríamos a razão moderna ocidental criticada pelo filósofo. Todavia, o que consta é, pelo contrário, a ênfase no momento do encontro, e o que ele proporciona.

Por mais instantâneo que seja o encontro, o sentido da visão é considerado predominante na relação entre eu e outro. Nesse quesito, Ricardo de Souza (2000) aborda o propício paralelo entre os sentidos da visão e da audição. Ademais, Souza explica, a partir da lógica do Ver sem ser Visto e do Falar sem ser Ouvido, estar na primeira relação um aspecto de poder. Ou seja, Ver sem ser Visto é uma ação dependente da necessidade de luz suficiente sobre o Outro, do contrário, esse poderá ver o Eu, mas não será visto, não exercendo, portanto, a potência da visão. Por outro lado, a ação de falar não implica a oscilação entre a “claridade” e a “obscuridade”, já que até mesmo na escuridão o Outro poderá interpelar/apelar ao Eu. Logo, o ato falar/ouvir não é unilateral e aponta a importância da linguagem no confronto do Rosto.

Nesse sentido, encaminhamos tal raciocínio para as personagens do texto teatral, pois suas performances ocorrem majoritariamente na ação de falar, resultando na visão do leitor perante a personagem⁵⁵. Isto é, no dizer das personagens, elas se mostram, expõem-se, resultando em aparecimento, em ser visto e ao mesmo tempo ver. No entanto, é preciso lembrar que essas características não viabilizam a compreensão do outro. Tais nuances serão recuperadas no último capítulo dessa pesquisa.

2.3. Sobre o Dito e o Dizer

Em *Totalidade e Infinito* (1980), Emmanuel Lévinas afirma ser apenas a partir da linguagem que se instaura a diferença absoluta, ou seja, no agir da linguagem ocorre a relação entre o Mesmo e

⁵⁴ Na obra *Totalidade e infinito* (1980, p. 22), Lévinas aborda a premissa “O Desejo é desejo do absolutamente outro”, ou seja, para além das satisfações. Já em *Descobrir a existência com Husserl e Heidegger* (1967, p. 234) há a seguinte passagem para compreensão do conceito levinasiano, “A relação com Outrem põe-me em questão, esvazia-me de mim mesmo e não pára de me esvaziar, descobrindo assim em mim recursos sempre novos. Não me sabia tão rico, mas já não tenho o direito de guardar nada. O Desejo de Outrem será um apetite ou uma generosidade? O Desejável não preenche o meu Desejo, mas escava-o, alimentando-me de alguma forma com novas fomes.”

⁵⁵ Enfatizamos nesse sentido não a construção empírica da personagem em cena, tornando-se importante então a iluminação cênica sobre ela para ser vista ou não. A ênfase está apenas na textualidade, na qual as personagens são interpretadas a partir de seus discursos e indicações de gestos. Como pontuado por Patrice Pavis ao tratar da “compreensão do texto lido”, para ele o leitor “perdido no labirinto das réplicas ele espregueia os índices do texto sobre ‘as circunstâncias dadas’, as motivações e o superobjetivo das personagens. Sua faculdade de síntese, de divisão ou de análise dramaturgica é posta em prática: ele deve estabelecer quem fala, com quem, com qual objetivo, de que lugar e em que a palavra desemboca em uma cena.” (PAVIS, 2005, p. 188).

o Outro. Aproximação na qual o discurso incide, já que segundo o filósofo, “a relação do Mesmo e do Outro – ou metafísica – processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade⁵⁶ de eu – de ente particular único e autóctone – sai de si” (LÉVINAS, 1980, p. 27). Tal citação denota a questão ética muito importante para a filosofia de Lévinas, assim como a própria linguagem.

Ainda na obra *Totalidade e infinito* (1980) e em *De outro modo que ser ou para lá da essência* (2011), Lévinas expõe a primazia da palavra, pois para ele essa é orientação, já que pela palavra a exterioridade é exposta, dirige-se para fora do Eu. Assim, ela é o não silêncio, é a possibilidade de romper condições impostas, sejam de silenciamentos, sejam de egocentrismos. Em diálogo com *Totalidade e infinito*, Marcelo Fabri (1997, p. 97) delimita a palavra como “quebra da anarquia do que não tem começo, desfaz o jogo do Mesmo, numa palavra, desencanta.”. Nesse sentido, Lévinas lida com a palavra enquanto condição direta ao saber, a palavra denota objetividade ao contrário do que o filósofo condiciona enquanto poético, por isso para ele a palavra recai ao desencanto.

Para Lévinas a palavra, na sua função plena, não cumpre o papel de sedução e envolvimento poético, mas o de uma quebra do enfeitamento e do equívoco sempre possíveis e permanentes num mundo que se caracteriza pela *ausência de começo*. O próprio saber depende desse desenfeitamento. (FABRI, 1997, p. 97)

Desse modo, a potência da palavra ao garantir a orientação, ao garantir o saber, ao ser discurso e, por isso, presente na relação Mesmo – Outro, presentifica a socialidade. Ou seja, a palavra do outro permite a socialidade. Isso condiz com a noção de Lévinas de ser a manifestação do Rosto discurso, isto é, a proximidade deste é interação, pois “o discurso é relação original com o ser exterior.” (LÉVINAS, 1980, p. 53). Assim, o discurso, ação da palavra, deflagra a comunicação, a expressão, sendo essencial seu caráter objetivo, interpelativo e ainda de uso do vocativo. O falar ao outro demanda presença e demanda voz, em consonância, as personagens com suas presenças e suas vozes externalizam, a linguagem se exprime, há palavra e há ação. Contudo, para Lévinas apenas a linguagem está apta a exprimir, mesmo assim, o filósofo concebe a linguagem como ato, porque em sua concepção gestos e atos produzidos são linguagens que podem se converter em revelações.

Consequentemente, tais revelações como também o dito veiculado pela presença são produções de sentido, isto é, a atividade da palavra que segundo Lévinas permite esclarecer sinais

⁵⁶ “Ipsidade – é a unicidade do eu. A unicidade do eu traduz separação. A separação por excelência é solidão e fruição, o próprio isolamento. A unicidade do eu não consiste apenas em encontrar-se num exemplar único, mas em existir sem ter gênero, sem ser individuação de um conceito.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 6).

emitidos e equívocos referentes ao discurso do interlocutor. Todavia, é pontuado pelo filósofo também a capacidade da fala em operar a partir da mentira, do esquivo, da omissão, isso reitera a possibilidade de nossas vivências se constituírem atrás de máscaras, expressando uma disposição em encobrir nossas fraquezas, uma disposição em encobrir nossos olhares e, além disso, a disposição em falsear nossos dizeres. Nesse sentido, Lévinas defende não ser por meio da dissimulação da fala o alcance da evasão, pelo contrário, o falar dissimulado torna a evasão impossível. Portanto, “é neste sentido que a refutação se torna uma postura adequada, pois é preciso fazer uso do questionamento a fim de se desfazer a dissimulação.” (FABRI, 1997, p. 99). O ato de rebater/questionar pontuado por Fabri é necessário para desfazer a omissão da fala, mas ainda persistem aspectos dessa linguagem não revelados. Esclarecemos: o questionamento não é suficiente para extinguir a dissimulação.

Nesse sentido, o filósofo Lévinas esclarece ser apenas na “apresentação de outrem para o eu” (FABRI, 1997, p. 100) que ocorre a significação, por isso, “Reconhecemos a linguagem que só se produz no frente a frente; e na linguagem reconhecemos o ensino. O ensino é uma maneira para a verdade se produzir de forma que não seja obra minha, que eu não a possa manter a partir da minha interioridade” (LÉVINAS, 1980, p. 275). Com essas assertivas é possível depreendermos o predomínio do face a face para a revelação da fala, isto é, em Lévinas há a mobilidade entre a aparência e o verdadeiro que cessa com a proximidade de outrem. Além disso, a proximidade do outro cessa a dissimulação, pois “A presença do Outro é exigência de responsabilidade para além do saber e do fascínio do sagrado. Só o frente a frente é absolutamente direto e sem mediações.” (FABRI, 1997, p. 102). Portanto, os gestos e os atos do interlocutor, enquanto linguagem, revelam uma verdade para além do *em-si-mesmo*, ou seja, uma verdade para além da imposta pelo sujeito da Razão.

A presença direta do outro é a sinceridade, é uma luta de rosto descoberto, como acrescenta Lévinas, pois independente da máscara que por vezes possa surgir entre os interlocutores,

Através da máscara penetram os olhos, a indisfarçável linguagem dos olhos. O olho não reluz, fala. A alternativa da verdade e da mentira, da sinceridade e da dissimulação, é o privilégio de quem se mantém na relação de absoluta franqueza, na absoluta franqueza que não se pode esconder. (LÉVINAS, 1980, p. 53-54)

Tal afirmação sinaliza o encontro com o outro como deslocamento não possível de escape, não há escolha e como consequência não há esconderijo. Com isso, alcançamos uma síntese apresentada por Marcelo Fabri, na qual ele pontua a ética levinasiana enquanto discurso “em favor da vida” (1997, p. 103) e acrescenta o Dizer, conceito debatido pelo filósofo lituano, como

favorecimento à vida. Cabe, no entanto, questionarmos o contexto no qual o Dizer denota tal premissa. Assim, partimos da questão utilizada por Lévinas em *De outro modo que ser ou para além da essência* (2011) sobre o fato de não nos espantarmos mais com as implicações da proximidade/aproximação perante outro sujeito. Tendo em vista o fato de a proximidade ser, como já abordado no início do capítulo, sinônimo ao encontro eu-outro, a primordialidade do eu em responder ao outro ressalta seu aspecto de refém e devido a essa condição de capturado, segundo Lévinas (1967, p. 286), no mundo podem existir “piedade, compaixão, perdão e proximidade”. Agora, ao não nos espantarmos mais com as inferências da proximidade, tais dispositivos elencados por Lévinas são subestimados, isto é, não contemplamos a existência da piedade, da compaixão e do perdão. Por isso a necessidade em retomar a proximidade pelo Dizer, pois “é proximidade do um ao outro, compromisso da aproximação, um para o outro, a própria significância da significação.” (LÉVINAS, 2011, p. 27). Assim, tal definição do filósofo ao conceito de Dizer enquanto favorecimento à vida busca solucionar as implicações da proximidade/aproximação.

Quando Lévinas pontua a “significância da significação”, ele reitera o movimento de proximidade do Outro perante o Eu, sendo esta categoria o fundamento da estrutura do Dizer. Por esse viés, faz-se ainda importante pensarmos em concepções pontuadas pelo filósofo a respeito do Dizer/Dito⁵⁷, a fim de validarmos essas categorias nos diálogos das personagens a serem analisadas. No ato de fala, o Dito, evidenciam-se os nomes, os verbos, os temas, ou seja, eles aparecem; e na concepção do Dizer, esses são apresentados, evidenciados. O Dizer funciona como ação, como revelação, pois opera enquanto manifestação a partir do Dito. No entanto, é válido ressaltar, tal relação intrínseca entre Dito/Dizer constitui a permanência do eu em ambas as categorias. Contudo, Lévinas pondera no Dizer a revelação de traços da consciência desse sujeito. Nesse sentido, o sujeito revela, expressa, sua linguagem no frente a frente com o outro, todavia, tal dizer, como defendido por Paula Coelho em sua tese⁵⁸, não ocorre na qualidade de “forma de convencimento, ou transmissão de conteúdo” (2009, p. 79), mas ocorre o dizer para o outro, de forma gratuita. Com a finalidade de demarcar a responsabilidade advinda dessa concepção de Dizer e ressaltar sua característica passiva, pontuamos a seguinte defesa de Lévinas,

⁵⁷ Na introdução da obra *De outro modo que ser ou para lá da essência* (2011), apresenta-se a seguinte conceituação: “Aí foi possível testemunhar que a palavra Dita ou, o que é o mesmo, a ação praticada, aponta para um Dizer que não é um Dito primevo, mas que, justamente põe em causa o caráter definitivo e acabado do Dito, questionando-o, criticando-o, até pôr em evidência o seu cariz provisório e a necessidade de Dizer mais, num processo infinito em que o Dito jamais esgotará o Dizer e este jamais será Dito.” (LÉVINAS, 2011, p. 20).

⁵⁸ COELHO, Paula Alves Barbosa. A experiência da alteridade em Grotowski. 2009. Tese em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo.

Defender que a relação com o próximo, que incontestavelmente se realiza no Dizer, é uma responsabilidade por este próximo, que dizer é responder por outrem [...] e que está à mercê da liberdade e do destino [...] do outro homem. É entrever uma passividade extrema, uma passividade sem assunção, na relação com outrem e, paradoxalmente, no próprio dizer puro. O acto ‘de dizer’ teria sido, desde o início, aqui introduzido como a suprema passividade da exposição a Outrem, a qual é precisamente a responsabilidade pelas livres iniciativas do outro. Donde a ‘inversão’ da intencionalidade que conserva sempre, em face do facto consumado, suficiente presença de espírito para o assumir. (LÉVINAS, 2011, p. 68)

A citação anterior demarca a concepção de passividade do eu perante o outro no ato de dizer, assim, é viável lembrarmos que na estrutura Dito/Dizer o eu permanece. No caso, o sujeito é apenas contraposto à proximidade de outrem, e nessa exposição a partir do dizer vem à tona a subjetividade daquele. A subjetividade do eu se torna passiva no frente ao outro, mas não visa anulá-la. Contudo, a primazia desse encontro está na liberdade e nas iniciativas do outro. Portanto, essa passividade extrema pontuada por Lévinas denota certa intencionalidade do Eu, uma intencionalidade inserida em assumir a resposta perante o Outro.

A dicotomia Dito/Dizer veicula a proximidade, uma proximidade corpórea do outro frente ao eu, uma proximidade da linguagem que ao frisar o verbo e o tempo implica em socialidade, e assim, compõe-se a concentração de elementos da relação ética. Dessa forma, Lévinas afirma que o sentido ético na exposição a outrem se torna visível, semelhantemente, o ato de Dizer também o é, pois esse se aproxima do próximo e expressa a linguagem, os gestos e os atos, por isso, o filósofo acrescenta ainda a noção de comunicação, “o Dizer é certamente comunicação, enquanto condição de toda a comunicação, enquanto exposição” (LÉVINAS, 2011, p. 68-69). À vista disso, o movimento de aproximação deflagrado pela linguagem suscita a responsabilidade do eu, ação essa primordialmente de sentido ético.

Por conseguinte, é possível considerarmos a relevância do Dizer como também sua maleabilidade, pois, de acordo com o filósofo, o Dizer não é redutível ao “fenômeno da verdade”, assim como não o é à interpretação efetuada pelo Outro. Contrariamente, a comunicação viabilizada pelo Dizer “está na descoberta arriscada de si, na sinceridade, na ruptura da interioridade e no abandono de qualquer abrigo, na exposição ao traumatismo, na vulnerabilidade.” (LÉVINAS, 2011, p. 69). Nesse sentido, o caráter flexível do Dizer se contrapõe ao aspecto mais interpretativo do Dito, ou seja, esse é tematizado, enunciado, por aquele. O Dito, em suma, é significação, “o Dito continua a ser proposição – proposição feita ao próximo, ‘significação entregue’ a Outrem.” (LÉVINAS, 2011, p. 67). Todavia, apesar do aspecto servil e que mostra o nascimento do conhecimento do Dito, esse também não comporta comunicar o “de outro modo que ser” ou o “outro do ser”, revelando a dependência mútua entre Dito/Dizer.

Após essas considerações, torna-se válido concretizarmos, por meio da análise da dramaturgia de Grace Passô, elementos até então discutidos como a palavra e o discurso implicado em comunicação. Ressalvamos a preponderância e o trato desses dois conceitos nas obras de Passô, pois o uso da palavra, sendo esse um dos principais meios para expressão das personagens na escrita dramática de Passô, alcança aspecto, alcança relevância, isto é, não como meio em si mesma, mas enquanto fim. Discutiremos ainda tais noções no capítulo seguinte, todavia, é necessário confrontarmos alguns aspectos entre a perspectiva de Lévinas sobre a palavra, e o seu uso nas dramaturgias analisadas nesse trabalho.

No início desse tópico a respeito do Dito/Dizer, pontuamos que para Lévinas a palavra deve ser deslocada de seu aspecto poético para assim ser condição de saber, o que Marcelo Fabri se utiliza de termos como “desencanto” e “desenfeitamento” da palavra. Entretanto, a palavra para Passô assume seu caráter poético, defesa apresentada pela pesquisadora Adélia Nicolete que o denomina enquanto “saída poética” (2012b, p. 69) na dramaturgia da belo-horizontina. Assim, a relação entre a poética na palavra e sua possibilidade ou não em se constituir saber será debatida no terceiro capítulo. Porém, um aspecto já aproximativo está na abordagem do filósofo frente ao conceito de discurso, pois esse é entrevisto nas obras de Grace Passô. Nesse sentido, pontuamos a respeito dessa assunção brevemente, dado que se para o filósofo o discurso condiz com a comunicação, para a dramaturga o mesmo ocorre, já que como afirmado por Passô, suas peças teatrais consideram a importância do ouvir⁵⁹, resultando como consequência da evocação, da exigência, do Outro.

Assim sendo, retomamos questionamentos a serem discutidos posteriormente, como a ênfase na presença e na voz no falar ao Outro. Ou seja, como se presentificam e o que se escuta das personagens em *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*. Importante ressaltarmos ainda, para Lévinas o confronto com o Rosto já é discurso, portanto, é preciso pontuar como ocorre esse encontro entre as personagens e como se constitui sua reincidência ética.

⁵⁹ Afirmação extraída da entrevista realizada por José Miguel Wisnik na 17ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) em 2019.

Capítulo 3. Sobre uma dramaturgia de Grace Passô

Recorre-se para o capítulo final desse trabalho ao entrelaçamento entre a dramaturgia e a filosofia, especificamente, ao discurso de uma alteridade levinasiana presente nas obras de Grace Passô. Sendo a questão de conteúdo privilegiada, utilizar-nos-emos para o respaldo da forma, quando necessário, Cleise Furtado Mendes (2015); João Alberto Lima Sanches (2016); Jean-Pierre Ryngaert (1995; 1998); Jean-Pierre Sarrazac (2012); David Ball (2011); implicando nas personagens, seus gestos e suas falas.

3.1. Por Elise

“Mas respirar-se é conviver consigo mesmo, é fazer absoluta abstração do mundo exterior.” Maria Luiza Ramos (2011, p. 188)

Seguido ao título, *Raízes profundas*, a personagem Dona de Casa expõe para a plateia, como indicado na rubrica inicial do texto, suas raízes profundas, isto é, suas vivências. Contudo, percebemos que essa fala diz respeito mais aos outros, seus vizinhos, do que em relação às suas próprias experiências e angústias. Na verdade, o primeiro discurso dessa personagem demonstra o quanto Dona de Casa é posicionada como a personagem que conta, apresenta as demais personagens, ou melhor, insere o ambiente de vizinhança, contando os casos que permeiam as vivências dos moradores outros por meio do estabelecimento do face a face com a plateia. Enfatizamos assim, a partir de um recorte na fala da Dona de Casa, a relação entre as personagens demarcadas da seguinte forma,

Dona de Casa: [...] No entanto, a vida aqui é curta e nós poderemos mostrar só algumas dessas pessoas e dos encontros que já presenciei entre elas: encontros delicados. Bem, quanto a mim, muito prazer... (PASSÔ, 2012, p. 15)

Consideramos e evidenciamos no trecho anterior, o uso do termo encontro, e, nesse sentido, é factível retomarmos a conceituação abarcada por Lévinas. Para o filósofo esse evento do encontro resulta no caráter de exposição a outrem, o que permite nesse encontrar a face do outro se libertar de si. (LÉVINAS, 2004). Desse modo, a filosofia levinasiana repercute a viabilidade em desestabilizar o *em-si-mesmo* no confronto com o Outro, descrevendo “o modelo pelo qual Outrem me arranca da minha hipóstase, do aqui, do coração do ser ou do centro do mundo onde, privilegiado, e, neste sentido primordial, eu me coloco.” (LÉVINAS, 2004, p.123). A fala de Dona

de Casa é mínima perante a potência do encontro defendida pelo filósofo, mas já viável para questionarmos as potencialidades existentes entre os encontros das demais personagens. Confrontos esses suficientes para retirar o Eu de sua existência real, uma existência construída pelo próprio Eu e na qual ele se posiciona.

A *deixa* simulada por Dona de Casa a respeito de sua própria apresentação, ponderando o prazer de estar em contato com o outro, no caso, a plateia no primeiro momento, em estar contando ao outro, possibilita retomarmos um aspecto também discutido por Lévinas, a responsabilidade. Nesse quesito, Emmanuel Lévinas em *Ética e Infinito* (2007) afirma não ocorrer a ação de responsabilidade a partir apenas da percepção do Rosto de outrem e do ato de intencionalidade, tal ação ocorre já no que tange ao olhar, “Positivamente, diremos que, desde que o outro me olha, sou por ele responsável, sem mesmo ter de assumir responsabilidades a seu respeito; a sua responsabilidade *incumbe-me*. É uma responsabilidade que vai além do que faço.” (LÉVINAS, 2007, p. 80, grifo do autor). Essa responsabilidade alocada na personagem Dona de Casa, como ressaltaremos mais adiante, está direcionada a um público que a olha, mas também se direciona às personagens, para quem Dona da Casa olha e é olhada. Tal ambivalência permite refletirmos a responsabilidade, a relação ética,⁶⁰ do texto dramático *Por Elise* perante os espectadores como também permite instaurarmos/revermos essa relação ética entre as personagens. Nesse último aspecto, há dois âmbitos circunscrevendo esse convívio das personagens.

Assim, no primeiro momento, Dona de Casa assevera o cuidado perante o que se planta no mundo, fazendo referência à árvore de abacate por ela plantada, a qual no decorrer do texto teatral causa medo e espanto devido à queda dos frutos. Em consonância, ao pontuar cuidado com o que se planta, Dona de Casa não diz respeito apenas a ação de plantio, mas perpassa também pelo envolvimento, pelo encontro, com os demais sujeitos. Ao se apresentar, Dona de Casa discorre sobre ter medo após plantar o pé de abacate, ou melhor, após o crescimento desse e da queda dos frutos. Por isso a importância em saber o que se coloca no mundo, evitando processos de medo e dor.

Dona de Casa: Cuidado com o que se planta no mundo! Mas por aqui, como eu, existem outros moradores desprotegidos, mesmo com cães dentro de casa. Companheiros de muros: muros de tijolos, muros de pele. Sabe, “proteção” é mesmo bem importante. (PASSÔ, 2012b, p. 15)

⁶⁰ Em entrevista publicada no livro *Ética e Infinito*, Lévinas conceitua brevemente o imbricamento entre responsabilidade e ética. Ele diz, “A responsabilidade não é um simples atributo da subjetividade, como se esta existisse já em si mesma, antes da relação ética. A subjetividade não é um para si: ela é, mais uma vez, inicialmente para outro.” (LÉVINAS, 2007, p. 80).

Desse modo, Dona de Casa estabelece uma analogia entre a desproteção das casas e a falta de proteção dos demais moradores, porque a proximidade dos muros funcionaria enquanto proximidade das peles. Para Lévinas, o elemento pele advém do Rosto, aquele sem proteção, de aparecimento efêmero, abrupto, e que desconcerta. Por isso, Dona de Casa adverte, “Cuidado com aquilo que toca; com a capacidade que gente tem de se envolver com as coisas.” (2012, p. 16), pois em paralelo ao conceito levinasiano, como o surgimento do Rosto do outro é inapreensível, o cuidado perante o outro visa evitar envolvimento. Isso posto, o conselho da personagem pode ser lido como irônico, no sentido que a própria *Dona de Casa* toca e se deixa tocar pelas vivências das outras personagens.

Já em um segundo momento, a personagem Dona de Casa reitera certa responsabilidade perante o que foi plantado e já está no mundo. Em consonância, essa assevera ainda a importância da “proteção”, uma proteção exemplificada em seu ato de proteção ao pé de abacate, para assim obter uma “natureza mais doce” (2012b, p. 16). Tal compreensão/leitura da personagem Dona de Casa está posta em seus dizeres, dizeres esses que comunicam também sua ação, ora de vigília perante as situações plantadas no mundo, evitando/cuidando para que suas consequências não sejam dolorosas, ora de aceitação, percebendo que no processo de encontro com o outro, por vezes, não é possível se esquivar.

No entanto, para além dessa polaridade presente na personagem, o dizer não deixa de se presentificar no seguinte sentido, a personagem Dona de Casa conta uma narrativa, permeando todo o texto teatral, e agrupa as relações/diálogos com as demais personagens. Essa faceta denota certa complexidade da personagem como aquela que possibilita o encontro entre todas, já que o Dizer, na perspectiva levinasiana, é a aproximação, isto é, ocorre na temporalidade de aproximação do outro. Por esse viés, é no ato de proximidade ao outro que Dona de Casa reverbera seu conhecimento pelo local que vivencia. Todavia, ao nos determos nos seguintes trechos de sua fala, o Dizer de Dona de Casa expressa também certa passividade da personagem.

Dona de Casa: [...] Ainda a respeito de “proteção”, gostaria de dizer que os cães latem o que escutam nas casas de seus donos, de seus vizinhos. Dizem. [...] Dizem. Dizem que os cães ouvem muito melhor que nós. O coração, por exemplo, eles não escutam “tum tum tum!” como nós ouvimos, e sim “quem quem quem”. Dizem que é porque o coração é aquele que ouve uma voz desesperada loooonge, gritando “EU TE AMO! EU TE AMO!” [...] e “gente” é quem, também no desespero, manda essa voz se calar. Dizem. Mas dizem também por aqui que eu até sei de muita coisa. Mentira! (PASSÔ, 2012b, p. 16)

O fator passividade está atrelado à exposição da personagem, ou seja, exposta à proximidade do outro. Assim, em relação ao trecho anterior, é possível verificarmos que os dizeres contados por

Dona de Casa, suas vivências, passam pelo dizer do outro, passam pela proximidade do convívio, apropriando-se desses dizeres outros para incorporá-los às suas ações de fala. Tal uso desses dizeres funciona enquanto resposta que identifica o ser como único, pois, segundo Lévinas,

Não é a descoberta do ‘isto fala’ ou do ‘a língua fala’ que legitima esta passividade. É necessário mostrar no Dizer – enquanto aproximação – a de-posição ou a des-situação do sujeito que permanece, ainda assim, unicidade insubstituível e como subjetividade do sujeito. (LÉVINAS, 2011, p. 68)

A unicidade que aqui configuramos para a personagem é apenas devido ao seu caráter em permeiar o texto teatral como um todo. Ainda consideramos tal configuração da personagem devido ao reiterado discurso por Dona de Casa pronunciado, “cuidado com o que se planta”, funcionando como uma espécie de mantra cuja referência é possível deslocarmos para o filósofo Voltaire, quando a personagem Cândido⁶¹ fala da necessidade em cuidarmos do nosso jardim. Essa sentença marcada pela personagem de *Por Elise* deflagra o olhar ao outro, ou melhor, a importância em perceber o outro que se aproxima. Assim, Dona de Casa acrescenta, “Cuidado com o que toca; com a capacidade que gente tem de se envolver com as coisas. Não adianta fingir que não sente. Gente sente tudo, se envolve com tudo!” (PASSÔ, 2012b, p. 16). Devemos perceber nessa sua fala o direcionamento para não mais ao público, mas para as outras personagens. Portanto, a fala de apresentação do texto dramático finaliza com a personagem Dona de Casa sugerindo às personagens técnicas para não se envolverem com as histórias a serem ali contadas⁶².

Sendo assim, questionamos se as personagens acatam tal envolvimento com as histórias a serem contadas e quais as implicações resultantes nesses encontros com o outro. Importante ainda reiterarmos o uso da queda dos abacates como rompimento ao que David Ball (2011, p. 121) intitula como “padrões rotineiros”, pois essa situação determina um novo caminho para a personagem frente ao que era costume. Assim, a queda dos abacates resultaria como mudança na direção das personagens, já que após esse evento a personagem Dona de Casa instaura a necessidade em cuidar do que se planta, sendo uma situação “que passa a ser seguida pelo resto da peça” (BALL, 2011, p. 121).

⁶¹ Cândido, o otimista.

⁶² No livro *Estudos sobre teatro*, de Bertolt Brecht, o dramaturgo ao explicar a técnica de distanciamento a partir do âmbito das personagens enfatiza ser esse caráter necessário para uma concepção e compreensão histórica de sociedade. Contudo, enfatizamos esse aspecto do teatro épico, pois há nele também a possibilidade em estabelecer uma leitura crítica perante o que é dito, não limitando a personagem “a viver a frase como se fosse sua.” (BRECHT, 1978, p. 65). A marca utilizada no texto teatral *Por Elise*, enfatizando o distanciamento ator/personagem está restrita a apenas uma marca de rubrica, mas é considerável delimitarmos esse caráter na obra de Passô como potência a um diálogo crítico perante o público leitor/espectador, pois “o ator de um teatro assim, ao serviço de uma arte dramática não-aristotélica, deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento.” (BRECHT, 1978, p. 33).

Em consonância às implicações resultantes dos encontros das personagens, Dona de Casa retorna no texto em diálogo com a personagem Funcionário. Esse envolto em roupa coberta de espuma instaura a curiosidade em Dona de Casa no face a face com essa,

Dona de Casa: Sim. O que o senhor tem nos braços?

Funcionário: Uma proteção.

Dona de Casa: Sei...

Funcionário: Para o meu trabalho é necessário.

(PASSÔ, 2012b, p. 26)

Nesse sentido, é possível acrescentarmos a exposição das personagens nesse breve confronto, uma exposição passiva resultante em sensibilidade. Até porque quando a personagem Funcionário demonstra sua proteção, essa funciona como oposição ao que compreendemos sobre o ato de exposição. No caso, a proteção, o ato de proteger, seria encobrir a “pele”, a “ferida”, a “ofensa”. No entanto, para Lévinas a exposição transcende o aspecto da proteção, “Ter-sido-oferecido-sem-detenção, como se a sensibilidade fosse precisamente aquilo que toda a proteção e toda a ausência de proteção supõem já: a própria vulnerabilidade.” (LÉVINAS, 2011, p. 93). Isto é, independente de estabelecer uma proteção para sua pele, tal ato do Funcionário denota sua vulnerabilidade e, em consonância, sua sensibilidade, e para Lévinas, a sensibilidade está no contato. Retomamos assim ser o confronto entre as personagens a válvula para discussão de suas subjetividades, porém, essas não voltadas para o enclausuramento *em-si-mesmo*, mas pensando a abertura dessa subjetividade. Assim, é possível considerarmos a subjetividade como aspecto da sensibilidade, seja protegida, seja desprotegida,

A sensibilidade é afecção pelo não-fenômeno, um pôr em causa pela alteridade do outro, antes da intervenção da causa, antes do aparecer do outro; um pré-original não-repousar em si, inquietude do perseguido – onde ser? Como ser? -, isto é, torcedura nas dimensões angustiadas da dor, dimensões insuspeitadas do aquém; arrancamento a si. (LÉVINAS, 2011, p. 93)

Por esse viés, isto é, da importância e da necessidade⁶³ de nossas proteções, é possível traçarmos dois aspectos abordados nos estudos levinasianos: o primeiro diz respeito ao trabalho⁶⁴, no caso estrito das personagens Funcionário e Lixeiro, elas estão em deslocamento de trabalho, ou seja, da rotina que as movimentam a uma recompensa. Tal intenção a esse movimento “faz com que

⁶³ No artigo intitulado “Fenomenologia da corporeidade em Lévinas”, a autora Grzibowski explica o termo necessidade em Lévinas, “existe uma distância que separa o ser humano do mundo. ‘A distância que intercala entre o homem e o mundo da qual depende, constitui a essência da necessidade’. Faz com que o homem (como se de necessidades) se lance para alimentar-se e, ao fazê-lo, se satisfaça. Lévinas chama atenção para a ambiguidade das necessidades. Essa seria uma parte do ser, porque a outra sabe que tal libertação é incerteza e ameaça.” (RIBEIRO JR, 2018, p. 91).

⁶⁴ O trabalho é um conceito discutido na obra *Totalidade e infinito* (1980). Lévinas debate esse termo enquanto energia, o trabalho interfere e molda os elementos do trabalho no mundo. Para o filósofo, “O trabalho na sua intenção primeira é a aquisição, o movimento para si.” (1980, p. 142).

se abra para a alteridade do mundo e para os outros seres. A necessidade indica uma intencionalidade sentida pelo corpo, e essa mostra que ele está no mundo, é independente, mas dependente.” (RIBEIRO JR, 2018, p. 91). Já no artigo intitulado “Fenomenologia da corporeidade em Lévinas”, a autora Silvestre Grzibowski acrescenta ser a necessidade importante, “mas também a vida não se resume apenas a um ser de necessidades vivendo delas e para elas, satisfazendo-as, embora, num primeiro momento, vivamos assim.” (2018, p. 91). As citações anteriores privilegiam o caráter da recompensa, que atrelamos como a satisfação resultante ao nos protegermos, pois em relação ao trabalho do Funcionário, esse exige que ele esteja literalmente protegido contra ataques caninos, ou seja, uma proteção que salva.

Além disso, há um segundo aspecto também discutido em Lévinas a respeito do Rosto, especificamente, a respeito do rosto enquanto máscara. O filósofo na obra *Ética e infinito* (2007, p. 69-70) explica esse vínculo,

Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um acto de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar.

Assim, para além de uma proteção estrita, como a proteção da própria pele, estabelece-se a proteção do encontro, isto é, no confronto entre os sujeitos não há uma compreensão do Outro, segundo Lévinas, no encontro o que dele nos chega é um Rosto. O Rosto despido encara e pode-se notar a pele, sua pobreza e falhas, por isso, disfarça-se por vezes em máscara, encobrindo do rosto o que para o eu é falho. Nessa perspectiva, não se evidencia ou se discute quais seriam, após a exposição do Rosto de Funcionário, as ações e os discursos que essa personagem camufla. Notabilizamos não ser essa a ênfase do texto, todavia, acrescentamos tal abordagem devido ao peso da palavra “proteção” em um contexto de encontro entre dois corpos e, até mesmo, devido à continuação da cena entre as duas personagens.

Cai um abacate na cabeça do Funcionário, ele não sente.

Dona de Casa: Cuidado!!!

Funcionário: O que foi? (PASSÔ, 2012b, p. 27)

Em resumo, se em um primeiro instante parece retomar a necessidade de proteção em sua literalidade, é viável também estipularmos que para além dessa necessidade, visando satisfação, há também o instante no qual deflagra as violências interpostas em nossas faces, ações que ferem, mas, em paralelo à personagem Funcionário, não são sentidas, essas ações são camufladas.

Dona de Casa: (assusta-se! Preocupa-se!) O senhor está bem?
Funcionário: Estou. (PASSÔ, 2012b, p. 27)

Nesse diálogo entre as personagens Dona de Casa e Funcionário é perceptível o resultado da proteção utilizada pela segunda personagem, isto é, o aparato para não se machucar frente ao que espanca foi suficiente para não sentir. Sendo esse não sentir demasiadamente assustador para a personagem Dona de Casa, tanto que como alegado na rubrica se torna necessário para essa o esconderijo, no caso, sair de cena. O retorno ao diálogo de Dona de Casa, agora com a personagem Lixeiro, também se propõe na rubrica, essa estrutura delimitando até mesmo o cansaço da personagem e, por isso, sua pausa e, na sequência, o diálogo. Interessante, então, notarmos a eficiente condução realizada pelo elemento rubrica no texto de Passô, pois no primeiro instante do texto a Dona de Casa adverte sobre a necessidade de proteção, sobre o risco em ser afetado, ou seja, segundo a personagem não se deve envolver tanto. Contudo, há surpresa dessa personagem quando de fato se depara com a proteção, pois como não sentir? Enfatizamos anteriormente e ainda acentuaremos no primeiro momento desse capítulo, o caráter de elo de responsabilidade da personagem Dona de Casa perante as demais. Ou seja, uma contradição da personagem considerada tanto em suas ações quanto nas rubricas.

Dessa estética narrativa reiterada na dramaturgia de Passô pelos títulos e didascálias potentes para compreensão das personagens e encadeamento das situações dramáticas do texto, recaímos no que Sanches (2016) intitula *procedimentos dramaturgicos de desvios épicos*. A tese de Sanches considera tal processo épico brechtiano⁶⁵ em uso na dramaturgia contemporânea. No entanto, ressalva tal utilização a partir de novas estratégias e necessidades do texto teatral no século XXI, isto é, enquanto ideia de desvio como postulado por Sarrazac (2012). Com isso, o procedimento narrativo das rubricas em *Por Elise* encaminha o encontro entre Dona de Casa e Lixeiro entremeado pelos gritos dos demais Colegas desse, um encontro resultante da busca do Lixeiro pela vizinhança para conhecer a personagem Valico. Ocorre, entretanto, a relutância de Dona de Casa em esclarecer sobre tal sujeito ao outro, apesar da exposição sobre o caso da morte de Valico na passagem narrativa proferida por Dona de Casa no início do texto, demonstrando assim o

⁶⁵ Retomamos esse caráter a partir da obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, de Jean-Pierre Sarrazac, retirado do verbete “Épico/epicização”, o qual define: “Num teatro epicizado, mais narrativo, são introduzidas descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a *fábula* que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola. Todavia, a ação não é expulsa do teatro brechtiano. A narração joga contra e com ela. Acontecimentos e pontos de vista sobre os acontecimentos dialogam. [...] Os títulos dos quadros, próximos dos títulos dos capítulos dos romances picarescos, as rubricas narrativas ou descritivas contribuem para isso... o épico seria então apenas uma interpretação do dramático, da necessária mediação do observador diante da coisa que ele observa.” (SARRAZAC, 2013, *online*, grifo do autor).

caráter *em-si-mesmo* da personagem mesmo sob inquirições feitas pelo Lixeiro. Tal atitude é dialogável com o seguinte preceito apontado por William Desmond (2000, p. 283) a respeito do “eu ocidental totalizador”. O autor pontua: “concentrado no ‘eu’ como um vazio insaciável de apetite calculador, pressentindo o outro como uma ameaça sempre possível a sua própria autonomia afirmada em alta voz.” Interessante ressaltar ainda a alteração da resposta operada pela personagem Dona de Casa após desfazer o aparecimento do Lixeiro outro como uma ameaça. Portanto, para além de responder, Dona de Casa reforça as informações requeridas pelo Lixeiro, pois percebe a importância da situação como também reage ao ato de apelo e exigência daquele.

Dona de Casa: (*respondendo aos gritos, em instinto maternal*) Espera! Ele não pode ir agora! Também não é assim. Também não é qualquer hora que se tem pernas! (*para Lixeiro*) Escuta, ele pediu para dizer algumas coisas a você.

Lixeiro: O quê?

Dona de Casa: (*fala o que há anos memoriza*) Ele disse: “PRESTE ATENÇÃO. MEU FILHO VEM ME VER. ELE DEVE ESTAR GRANDE. PEÇA PERDÃO A ELE.”

Lixeiro: Só isso?

Dona de Casa: Sim... (*lembra-se!*) Não! Ele ainda disse por último: “PERGUNTE SE ELE RECEBE O DINHEIRO QUE EU LHE MANDO PARA AS AULAS DE FUTEBOL.”

Lixeiro: ...

Dona de Casa: Recebe?

Lixeiro: Não. Eu faço Karatê.

Dona de Casa: Karatê?

Lixeiro: É. Karatê. Só isso?

Dona de Casa: (*mente!*) Não. Ele disse: “DIGA A ELE QUE EU O AMO.”

Lixeiro: Disse mesmo?

Dona de Casa: Disse. (PASSÔ, 2012b, p. 39-40)

A reação de Dona de Casa perante a consternação de Lixeiro após saber da morte de Valico, no caso, seu pai, denota termo discutido por Lévinas, a vulnerabilidade. Conceito esse também utilizado por Desmond (2000) em perspectiva semelhante àquele. Desmond, no entanto, evidencia a partir do prisma do olhar e não do Rosto. Sendo assim, desse confronto entre as duas personagens, podemos acrescentar a seguinte leitura estabelecida por William Desmond, “No encontro que retribui nosso olhar, a autoconsciência nasce, pois essa retribuição do olhar é conhecida: o outro olhar é reconhecido como a presença de um outro eu autoconsciente.” (2000, p. 292-293). Destacamos o despertar da autoconsciência, assim como, o reconhecimento da presença do outro, pois em paralelo, a personagem Dona de Casa estabelece consciência do que suas palavras, se bem empregadas e direcionadas à vontade de seu interlocutor, podem contribuir para autoconsciência do Lixeiro. Nesse sentido, o embate com o rosto do outro, com o olhar do outro, ressalta a vulnerabilidade do Eu, “o olhar do outro faz despertar toda a minha vulnerabilidade.” (DESMOND, 2000, p. 293). Semelhantemente, há uma passagem em Lévinas que intensifica esse caráter do eu, o filósofo define, “O Eu, dos pés à cabeça, até à medula dos ossos, é vulnerabilidade.” (1993, p. 100).

Para o filósofo lituano, esse aspecto deflagra a sensibilidade visível, isto é, a abertura do rosto, exposição da pele, “na ferida e na ofensa, para além de tudo aquilo que se pode mostrar” (1993, p. 99). Vulnerabilidade é a proximidade do outro, resultando no que Lévinas configura ser a sensibilidade o sofrimento pelo sofrimento do outro, situação desencadeada no final do diálogo entre as duas personagens.

É viável retomarmos algumas perspectivas elaboradas por Lévinas a respeito da ética do infinito, pois essa se aproxima da configuração utilizada por Dona de Casa. Ou seja, ao se deparar com o infinito do outro, o que para Lévinas ocorre a partir do encontro com o Rosto, portanto, ao se deparar com o Rosto do Lixeiro há abertura, há exposição, há vulnerabilidade. Ocorre, assim, uma das principais asserções discutida em Lévinas, o transbordamento do eu, já que como considerado pelo filósofo, o Eu está na busca da não morte, em se manter na razão, mas no encontro há a perda desse controle racional, funcionando enquanto movimento ao Outro.

O rosto representa a percepção do outro, a forma sob a qual o outro advém ao eu; [...] e, consigo, traz todas as questões-precises por ela exigidas, como a proximidade, a responsabilidade e a ordem. Nesse face-a-face com o outro, somente assim, nos inserimos na substância ética. (HADDOCK-LOBO, 2006, p. 118)

A ética considerada, defendida, por Lévinas deve ser compreendida como “a anterioridade da ética do outro em relação à ontologia” (HADDOCK-LOBO, 2006, p. 118), compreendida como a ética primeira, isso significa reconduzir o pensamento de um *em-si-mesmo* para um *outramente-que-ser*. Em suma, Lévinas propõe descentralizar o ser e postular o ente, uma responsabilidade perante “àqueles que sofrem”, perante “às diferenças disseminadas” (HADDOCK-LOBO, 2006, p. 160-161). Por esse viés, devido à aparição abrupta do Outro frente ao Eu, Desmond considera a existência de três formas em responder a alteridade. Destacamos a terceira tendo em vista a consonância a um ideal ético, nela o autor pontua sobre a “atenção-plena ética” e acrescenta a título de esclarecimento,

Na natureza do caso, o ser ético está sempre ligado ao agir concreto: um modo de ser em que tentamos fazer o bem concreto. Assim, a sabedoria prática enquanto intermediada não pode ser uma racionalidade rígida abstrata. Ela brota de uma mente concreta originadora. O seu princípio tem de ser uma abertura para o outro e para o desconhecido, mas também um olhar atento antes de qualquer salto. (DESMOND, 2000, p. 310)

Evidencia-se dessa citação os aspectos: atenção e racionalidade, e caso ponderemos estritamente esses termos pelo viés levinasiano⁶⁶ as leituras divergem. Todavia, o uso desse trecho

⁶⁶ Na obra *De outro modo que ser ou para lá da essência* (2011), Lévinas postula no capítulo seis, sobre proximidade, que se há consciência entre os entes, a proximidade já se perdeu. Isto é, não há um processo de reconhecimento, de

de Desmond nos proporciona repensarmos a dimensão em estar atento, em se presentificar, ao aparecimento do Outro. Em continuidade ao viés apresentado no trecho anterior, Desmond defende uma abertura ao outro, contudo, crivada pela sabedoria e pela atenção. Ou seja, há um pensamento concreto na realização do bem perante o outro. Essa “atenção-plena” ao outro está posta nos retornos de Dona de Casa às interpelações promovidas pelo Lixeiro. Nesse encontro das personagens, Dona de Casa responde ao aparecimento do Lixeiro, responde às solicitações desse, averiguando seu caráter vulnerável⁶⁷ na proximidade do outro. Porém, demonstra também seu caráter racional, isto é, ao responder às inquirições da personagem Lixeiro de acordo com a sua crença sobre o que seria a resposta adequada, sobre o que a personagem Lixeiro gostaria/ seria bom ouvir.

O trecho de encontro e de diálogo entre as personagens Dona de Casa e Lixeiro acaba por desestruturar o que se depreende enquanto hábito na obra *Por Elise*. Ora, desde o início do texto dramático, a personagem Dona de Casa reitera a necessidade das personagens se protegerem de toda e qualquer paixão, não se envolverem, mas a resposta, a ação, efetivada por essa personagem avança pelo debate da responsabilidade frente a outrem proposto por Lévinas. Contudo, tal hábito das personagens visado inicialmente ainda se interpõe em metáforas como a vestimenta da personagem Funcionário. No encontro entre Funcionário e a Mulher, essa última personagem questiona se não seria proteção demais e qual a razão de toda essa cobertura, funcionando enquanto defesa, ao que Funcionário responde: “eu não me envolvo, só isso.” (PASSÔ, 2012b, p. 44). Tal resposta frisa o que já vem sendo pautado nessa análise, e acrescentamos ainda o seguinte contexto, a personagem Funcionário executa na dramaturgia a função de recolher o cão doente pertencente à personagem Mulher. Esse cão, personagem bicho, percorre a dramaturgia, percorre as ações, percorre os discursos proferidos pelas demais personagens os repetindo. Assim, naquela que parece ser a última aparição do Cão, sua fala ressalta o aspecto Rosto do outro, ou seja, de aparição abrupta e desconcertante, a personagem Cão late,

Cão: É POR ISSO QUE EU PEÇO: CUIDADO COM O QUE PLANTA NO MUNDO. CUIDADO COM O QUE TOCA; COM A CAPACIDADE QUE GENTE TEM DE SE ENVOLVER COM AS COISAS. NÃO ADIANTA FINGIR QUE NÃO SENTE. GENTE

racionalidade, frente ao outro, há o agir em responsabilidade, há uma resposta a quem interpela o eu. Nessa obra citada, Lévinas (2011, p. 105) coloca a seguinte questão: “não será necessário tomar consciência dessa intimação?” A proximidade não precisaria da ontologia e da representação? A resposta de Lévinas para essas proposições é que a proximidade é um ato de urgência, referindo-se ao fato de que cada aparição vem ao seu tempo.

⁶⁷ É preciso recordar que a “abertura” da sensibilidade para Lévinas, o outro pelo qual eu sofro, não é apenas o caráter “excitante”. O filósofo, nesse sentido, ressalta que “a vulnerabilidade é mais (ou menos) que a passividade que recebe forma ou choque. Ela é aptidão – que todo ser em sua ‘altivez natural’ teria vergonha de confessar – a ‘ser batido’, a ‘receber bofetadas’.” (LÉVINAS, 1993, p. 100).

SENTE TUDO. SE ENVOLVE COM TUDO! TUDO. (PASSÔ, 2012b, p. 44, maiúsculas da autora)

Como já explanado no capítulo anterior, o Rosto para Lévinas é o inapreensível, o incapturável, pois para o exercício da responsabilidade como defendido pelo filósofo não deve ocorrer o momento de uma racionalização frente ao outro. O que deve sim ocorrer é a resposta imediata aos apelos desse outro, e isso pode ser lido no processo de replicação do Funcionário frente ao Cão, como indicado na rubrica, “Mas sua técnica falha e por alguns instantes ele se envolve profundamente com Cão: toca e brinca com o bicho como se fossem velhos amigos. Depois disso, leva-o para matá-lo.” (PASSÔ, 2012b, p. 45). O instante de confronto e de resposta entre Funcionário e Cão é breve, pois no instante seguinte, no instante de racionalização diante do outro, há um encobrimento do caráter nu desse rosto outro, um encobrimento de sua fragilidade, o que obscurece a possibilidade do Eu ser aquele que “se desfaz da sua condição de ser” (LÉVINAS, 2007, p. 83). Isso é evocado, porquanto contrário ao que conceitua Lévinas sobre ser a expressão “Tu não matarás”⁶⁸ a primeira palavra do rosto, a personagem Funcionário mata o cão, isto é, não responde aos seus apelos de outro, mas decide por eliminá-lo daquele contexto. Portanto, há uma ação dúbia da personagem Funcionário frente ao diferentemente Outro, ora apontando uma responsabilidade levinasiana, ora apontando para uma permanência no *em-si-mesmo*.

Há na dramaturgia de *Por Elise* (2012b) em paralelo com *Amores Surdos* e, até mesmo, com *Vaga Carne*, como retomaremos posteriormente, certas recorrências de termos e usos. Destacamos para discussão as ênfases nos aspectos: bicho, respiração e hábito. Como reiterado no percurso de análise do texto teatral *Por Elise*, as personagens reverberam inicialmente a concepção do pensar em si, a concepção do não envolvimento. Tal demarcação se presentifica na fala inicial da personagem Dona de Casa, ressoando nos discursos das demais, e na “Cerimônia das Palmas”, cujo entoar ecoa “Cadê meu jardim.” (2012b, p. 33). A repetição do pronome possessivo incita o que lemos nesse trabalho enquanto hábito das personagens em cuidar do Si, afinal como esclarece Dona de Casa “a vida não é assim tão imprevisível” (2012b, p. 17). Portanto, ao privilegiar o Eu, ao manter-se nele, desconsiderando os encontros com o outro, sabe-se o que ocorrerá, pois o comando está no eu, logo, não haverá perda do domínio, do controle, perante o fortuito, o inesperado, o Outro. Assim, tal hábito das personagens prossegue até a incidência do processo de falha dessa

⁶⁸ O uso dessa expressão é defendido na obra *Ética e infinito* (2007), na qual Lévinas responde sobre a “elevação”, a “altura”, do outro do seguinte modo: “O ‘Tu não matarás’ é a primeira palavra do rosto. Ora, é uma ordem. Há no aparecer do rosto um mandamento, como se algum senhor me falasse. Apesar de tudo, ao mesmo tempo o rosto de outrem está nu; é o pobre por quem posso tudo e a quem tudo devo. E eu, que sou eu, mas enquanto ‘primeira pessoa’, sou aquele que encontra processos para responder ao apelo.” (LÉVINAS, 2007, p. 72).

proposição, acentuada por meio das ações/aproximações e discursos proferidos pelas personagens, já consideradas e discutidas nesse estudo, como também no rompante de “lirismo”⁶⁹ sofrido pela personagem Funcionário.

É lícito acrescentarmos um paralelo com a teoria do texto teatral a partir de David Ball (2011), quando esse autor debate a respeito do “fator único” nas dramaturgias. Na defesa de Ball está a inscrição de personagens para além de um único dia, isto é, sua defesa está pela trajetória dessas personagens. Nesse sentido, destacamos,

Os dramaturgos raramente criam pessoas que apenas vivem um dia a mais em sua vida. Em geral (mas não sempre), logo no início da peça surge alguma coisa que está fora dos padrões rotineiros e que determina um novo caminho, diverso do costumeiro, uma mudança de direção dos eventos, que passa a ser seguida pelo resto da peça. (BALL, 2011, p. 17)

A partir da citação anterior pretendemos enfatizar o uso do termo “coisa que está fora dos padrões rotineiros” e não dar subsídio para defesa do teórico ao que tange o uso de determinadas ações para especificarem um espaço temporal. Sendo assim, compreendemos em *Por Elise* serem as quedas repentinas de abacates e a aparição do Cão que late palavras situações de quebra da rotina, quebra do hábito instaurado. No seguinte sentido, enquanto o latir canino “funciona como operador da humanidade” (VIEIRA, 2018, p.69), a queda dos abacates, expressão efêmera diante das quais as personagens não conseguem encarar, por vezes, fugindo, tenciona também a queda da personagem Funcionário.⁷⁰ Assim, as duas situações atuam como “mudança de direção” da dramaturgia, instaurando, já defendido nesse capítulo, o encontro levinasiano entre as personagens.

A queda da personagem Funcionário no chão é demarcada na rubrica como “ataque do coração”, sendo esse momento de efusão dos estigmas e questões carregadas por ele e não resolvidas. Em um de seus discursos a personagem apela,

Funcionário: QUEM ME AJUDA? CADÊ DEUS? CADÊ DEUS? E SE EU CHEGAR NO JAPÃO E DEUS NÃO ESTIVER LÁ? E SE EU CHEGAR NO JAPÃO E ELE NÃO ESTIVER LÁ? OH MEU DEUS, EU NÃO RESPIRO! E DEUS, RESPIRA? MAS DEUS RESPIRA POR DEUS? QUEM? QUEM? E QUEM É DEUS? QUEM É DEUS? QUEM? QUEM? QUEM? (PASSÔ, 2012b, p. 46, maiúsculas da autora)

Frente ao pedido de ajuda, frente ao pedido de resposta, a personagem Lixeiro atende ao chamado do outro, afinal “a vida não é assim tão previsível” (PASSÔ, 2012b, p. 46), e situações para além

⁶⁹ A cena do “Ataque de lirismo” (p. 46) da personagem Funcionário ocorre após breve diálogo com Dona de Casa e na sequência da queda de um abacate.

⁷⁰ Na tese “Dramaturgias de desvio” (2016), Sanches estipula os aspectos “abacates que caem do teto imprevisivelmente” e a presença do Cão como estruturas surrealistas. A análise do autor faz alusão à perspectiva de Gil Vicente Tavares (2011) sobre ser o conceito da “herança surrealista” os “procedimentos dramaturgicos de caráter fantástico, onírico, não-realista e/ou inverossímil.” (SANCHES, 2016, p. 186).

das estipuladas podem romper a rotina, o hábito. As situações podem ocorrer perante o rosto “pobre e nu” da personagem que solicita um movimento do eu.

O deslocamento do eu, no caso, o Lixeiro, em direção ao outro, ao Funcionário, não é suficientemente executado, pois ao salvar a vida desse, as perguntas por ele proferidas não são respondidas. Enquanto reflexos às não respostas, instaura-se a exaustão entre as personagens, não há mais possibilidade em respirar, não há mais quem respire pelo Outro, não há mais quem respire pelo Eu. Por esse viés, reacendemos mais um aspecto de recorrência nas três dramaturgias de Passô estudadas nesse trabalho, a respiração. Na rubrica que fecha a primeira parte do texto é demarcada a seguinte ação, “A encenação está precisando respirar. Todos estão aflitos e atônitos com a violência divina dos homens. Quem respira por eles? Todos passam a executar o Tai Chi Chuan. Vamos respirar um pouco.” (PASSÔ, 2012b, p. 48). O destaque para uso da respiração é no sentido de analisar o processo do sensível⁷¹, assim como o caráter humano das personagens.

Sendo assim, há um processo de esgotamento das personagens perante as violências, perante os processos de se manter *em-si*. Respirar pode ser lido como expressão do sensível, isto é, mesmo que se incute a necessidade em “cuidar de si”, termo retomado no diálogo entre as personagens Dona de Casa e Mulher, a proximidade entre as personagens de *Por Elise* revela o que Lévinas pontua como “a carícia do sensível” (1967, p. 278). Portanto, buscamos apresentar nesse percurso de leitura da obra dramática de Passô como as aproximações e os encontros entre as personagens viabilizam ações e discursos em prol de um outro. A necessidade de respirar se atualiza enquanto sensibilidade, “a partir do rosto e da pele humanos, se estende a ternura; o conhecimento volta à proximidade, ao sensível puro.” (LÉVINAS, 1967, p. 278-279). Ou seja, o contato reitera a informação da responsabilidade.

Em paralelo, acrescentamos o discurso proferido “feito cão” pela personagem Mulher, no entendimento já considerado nesse capítulo de a personagem Cão funcionar como “operador de humanidade”. Assim, a seguinte fala da personagem Mulher, dirigida à Dona de Casa, reitera também a noção de responsabilidade,

Mulher: (como Cão!) EU ESTOU FALANDO QUE VOCÊ FALA, FALA, FALA, FALA E SE ENVOLVE DO MESMO JEITO. EU ESTOU FALANDO DE GENTE. DE MIM,

⁷¹ Na obra *Descobrir a existência com Husserl e Heidegger* (1967, p. 277), Lévinas explica a relação do sensível com a linguagem entrevista na proximidade. Para o filósofo “o sensível deve interpretar-se a título primordial como tacto. Também aí o evento não reside na abertura sobre a quiddidade palpável do ser tocado; se bem que também aí o contato possa transformar-se em palpação. A “tese dóxica” subsiste para transformar o evento do contato em informação, em saber recolhido na superfície delicada ou rugosa das coisas e para fazer deslizar assim o sensível para um discurso tematizante, identificante, universal.”

DE VOCÊ. VOCÊ TEM SUAS GALINHAS, NÃO TEM? (PASSÔ, 2012b, p. 52, maiúsculas da autora)

Como explicado no capítulo anterior, o confronto entre eu e o outro é abrupto, não há um processo de consciência perante o outro para assim se estabelecer a responsabilidade, sendo possível especificar a proposição no seguinte trecho, “A alteridade do próximo é este vão do não-lugar onde, rosto, já se ausenta sem promessa de retorno e de ressurreição.” (LÉVINAS, 1993, p. 16). Portanto, a fala da personagem Mulher deflagra ser a personagem Dona de Casa falha ao propor o não envolvimento, mas se envolver, isto é, no encontro com o Rosto do outro estabelecer a resposta a ele. Da pergunta pronunciada pela Mulher e não respondida advém o Rosto que se esvai, exigindo-lhe a resposta. Nesse caso, é possível até estipularmos o âmbito de envolvimento com o demasiadamente outro vivido por Dona de Casa a partir do diálogo final entre as duas. A seguinte fala/denúncia da personagem Mulher demarca o que foi camuflado por Dona de Casa,

Mulher: Dá nome a elas, depois dá apelidos. E quando vê, você não consegue mais matar as galinhas. Você não consegue deixar de se envolver. Você não consegue deixar de se envolver com nada! Você não consegue deixar de se envolver nem com suas galinhas! (PASSÔ, 2012b, p. 52)

Ao nos encaminharmos para as últimas propostas de análise de *Por Elise* estipuladas a esse estudo, demarcamos ainda que a “Cerimônia das Palmas” apresentada pelo Funcionário é desfeita, não existe. O fato de ser uma prática inventada nos fez ajustar uma proximidade com a epígrafe utilizada no início desse capítulo, pois “respirar-se” é voltar-se para si, e isso é abstrair o externo, dispensar do diferente, logo, não é importante, como esclarece a personagem Funcionário.

A dramaturgia de *Por Elise* não condiciona um discurso completamente voltado ao outro, no sentido levinasiano, mas apresenta brechas para tal discussão. Assim, após a personagem Mulher decretar em sua fala que todos irão “se envolver” (p. 55), ela reverbera a potência do eu na frase seguinte. O retorno ao eu estipulado na questão “quem respira por mim?” (PASSÔ, 2012b, p. 55) não condiz com o pensar de Lévinas, pois para ele, “é apesar de mim que o Outro me concerne.” (LÉVINAS, 1993, p. 88), isto é, não cabe um pensar em si mesmo quando o outro me confronta.

Assim, por mais que as questões ecoadas pela personagem Mulher não se vinculam ao pensar levinasiano, a forma pela repetição da indagação e das frases desperta interesse até mesmo pelo fato desse formato ser utilizado também em *Amores Surdos* e *Vaga Carne*. Ecoar “correndo em direção ao mar!” (PASSÔ, 2012b, p. 55) estipula o desvio lírico (MENDES, 2015; SANCHES, 2016) no que tange ao uso da “presença de repetição” e das “emissões que parecem surgir aleatoriamente”, rompendo com os diálogos do cotidiano. Nesse sentido, é viável acrescentarmos a

afirmação empregada pela dramaturga Grace Passô⁷² sobre o uso de sua escrita para o fato de ouvir, isto é, o exercício da escuta, a fim de lembrarmos que estamos vivos.

A ação de ouvir possui relevância na dramaturgia de Passô, sendo a última cena de *Por Elise* o ressurgimento da personagem Cão, com seu aspecto de Rosto, para latir para plateia, para pedir que determinada conduta seja feita: não se envolver, “FAÇA ISSO POR MIM” (PASSÔ, 2012b, p. 57). Mas o fim da peça era mentira, como indicado pela rubrica, “Não era o fim. Deus é recomeço” (PASSÔ, 2012b, p. 59), em paralelo, acrescentamos Lévinas, “Pois não há fim, não há termo. O Desejo do absolutamente Outro não virá, como uma necessidade, a se extinguir numa felicidade.” (LÉVINAS, 1993, p. 67). Com essa aproximação, reiteramos o caráter cíclico das ações em *Por Elise*, não evidenciando soluções aos conflitos interpostos, mas considerando as últimas palavras do texto dramático enquanto continuações, reverberações, aos ainda possíveis encontros.

3.2. Amores Surdos

“Como a comunidade mais elementar a partir da qual alguém é conhecido pelos outros e vem a conhecer, mais ainda, a ser ele mesmo, a família é a matriz primeira originária da alteridade social da qual surge a personabilidade concreta.” William Desmond (2000, p. 339)

Para Emmanuel Lévinas, o outro não surge para sanar/suprir as faltas, as necessidades do eu, pelo contrário, aquele escava novas fomes (1980; 1993). Sendo assim, quando Lévinas postula que o desejo do Outro não ocorrerá enquanto necessidade, ele ressalta não ser o confronto com o outro resultante em felicidade, isto é, essa pode ocorrer, mas não é o objetivo, a busca primeva. Nessa acepção, é necessário considerarmos a modificação instaurada nessa segunda dramaturgia a ser analisada, pois se no texto anterior, as personagens vivenciam uma mesma vizinhança, já em *Amores Surdos* (2012a), as personagens estão inseridas sob um mesmo teto. Portanto, ocorre ler a alteridade entre as personagens de uma família, perante a qual o outro não incide inesperadamente, mas está em convivência.

Já consideramos nesse trabalho o caráter assimétrico entre o eu e o outro, como também especificamos não ser a fim de suprir as necessidades do eu que surge o outro. Por esse viés, instauramos primeiramente o atributo da família de vizinhos conhecidos como “eruditos” perante a família de *Amores Surdos*. Válido ressaltar que a “família de acadêmicos” (PASSÔ, 2012a, p. 42) não possui ação e discurso retratados para além da carta inicial lida pelas personagens da

⁷² PASSÔ, Grace. Grace Passô: entrevista [jul. 2019] Entrevistador: José Miguel Wisnik. Paraty: FLIP, 2019. Entrevista concedida à Festa Literária Internacional de Paraty.

dramaturgia textual: Mãe, Joaquim, Samuel, Júnior, Grazielle e Pequeno, e das descrições feitas pelas personagens sobre os tais vizinhos barulhentos. No entanto, a intenção com a carta enviada é alertar sobre o fato de as famílias estarem “na mesma situação”, ou seja, o discurso escrito visa estabelecer simetria entre as famílias, obliterando suas diferenças, por meio de falas como, "Sabeis o quanto o dia a dia encerra os nossos sentidos, desenha nossas almas no hábito e, portanto, o quanto a vida cá nessas quatro paredes não é doce, branda ou suave." (PASSÔ, 2012a, p. 17). Perante tal discurso, destacamos ainda a questão do hábito, também considerado em *Por Elise*, e a referência sartreana a peça teatral *O inferno são os outros* (1950), na qual circunscritas a um ambiente fechado, as personagens são obrigadas a convivência com o inesperadamente outro.

Contudo, não é por meio da igualdade que se percebe o outro, tal como sinalizado por Lévinas e Derrida (RODRIGUES, 2013), mas é na dissimetria que há a alteridade absoluta. Sendo assim, é preciso perceber o outro como diferente a si mesmo para assim desenvolver a abertura ética. Portanto, o fato de cada família vivenciar, conviver, ambas entre quatro paredes, e consentir sobre os hábitos e densidades desse viver, há a diferença perante esses dois grupos. Diferença ora pronunciada pelas personagens como aqueles vizinhos “muitos eruditos”, ora viabilizada pela correlação entre os vizinhos que não param de brigar e a família em face da qual o silêncio imperou enquanto modo de lidar com as ditas “quatro paredes”.

Fato é que o não dizer, o não responder, torna-se hábito entre as personagens de *Amores Surdos*, mas também há na dramaturgia momentos de fôlego frente aos quais as personagens da família demonstram “um sim ao outro” (RODRIGUES, 2013), uma resposta responsável. Nesses momentos, são nos dadas evasões para refletirmos a respeito de uma potência ética entre as personagens da dramaturgia, pois, a respeito da resposta afirmativa, “mesmo como resposta a um outro singular, o sim pode ser uma indicação de que promessas precisam ser repetidas.” (RODRIGUES, 2013, p. 123). Tal repetição se coloca nas falas das personagens que funcionam enquanto eco⁷³, assim como está posto na fala inicial da personagem Joaquim. Nela, enquanto sonâmbulo, a personagem discursa duas vezes sobre o cotidiano familiar e sobre o fato de todas as histórias já terem sido contadas,

Joaquim está sonâmbulo e fala com a plateia.

Joaquim: Boa noite. Obrigado por terem vindo. Desculpem começar assim, cortando o sonho de vocês, mas para que tanto suspense? Todas as histórias do mundo já foram

⁷³ Como exemplo desse aspecto de uma fala ecoada, demarcamos o seguinte diálogo realizado com todas as personagens em um mesmo ambiente: “Samuel: Sim, eu estou indo. (para Mãe) A senhora quer que eu traga os pequis? Mãe: Quero sim, Samuel! Você pode trazer? Samuel: Posso. Bença, mãe. [...] Grazielle: Ah, Samuel, já que você vai na rua, você podia aproveitar pra comprar os pequis, não? (PASSÔ, 2012a, p. 39-40).

contadas. Essa é só mais uma história de uma família comum, que toma café, em que um briga com o outro, em que um adoce, enfim: com nossos problemas cotidianos. (PASSÔ, 2012a, p.18)

No aspecto do sonambulismo, Joaquim adverte sobre como a dramaturgia transcorrerá, explicitando os hábitos familiares de brigas e adoecimentos. No entanto, no encadear das situações dramáticas, nos momentos de fôlego, de respiração, constroem-se encontros entre as personagens, sendo a fala de Joaquim “indicação de que promessas precisam ser repetidas”. Portanto, apesar dos problemas familiares encobrirem possíveis soluções para as personagens, há na dramaturgia textual constantes resgates sobre a construção de possíveis novos finais para além do que seria o habitual, mesmo que todas as histórias já tenham sido contadas.

O uso da personagem Joaquim ora sonâmbula, ora não, pode ser lido como jogo de sonho⁷⁴ (SANCHES, 2016), o que privilegia constituirmos nossa análise frente à potência de um dizer “desenvolvido sobre o meio, a realidade” (SARRAZAC, 2013, *online*). Ou seja, na fala sonâmbula da personagem Joaquim, já despreendida de um princípio da verossimilhança, há uma inter-relação entre os espaços restritos às personagens no drama e o diálogo estabelecido com os leitores. Portanto, é como se a personagem questionasse/interpelasse/reivindicasse ao leitor/público atenção ao que será dito, às ações, no decorrer da dramaturgia. Reiteramos, a forma em desvio lírico (SANCHES, 2016), jogo de sonho, funciona como confronto perante os dizeres e as ações das demais personagens, ou melhor, a fala de Joaquim ressalta o cotidiano familiar. Porém, o que essa vivência pode fomentar a partir dos encontros suscitados entre as personagens, isto é, quais novos finais para além do habitual podem surgir e como esses serão encarados.

Assim como em *Por Elise*, a dramaturgia de *Amores Surdos* abarca ainda processos de totalidade entrevistas nas concepções das personagens. Podemos demarcar esse decurso na personagem Joaquim, pois essa após sua apresentação sonâmbula tem seus atos explicados defensivamente já que ele faz “as coisas enquanto dorme”, como descrito a seguir, “**Mãe:** O que a alma pede. Sem se preocupar se é certo ou se não é certo. É só o que ele deseja e pronto. Ele faz as coisas sem responsabilidade.” (PASSÔ, 2012a, p. 22). Demarcamos o trecho anterior principalmente devido ao uso do termo “responsabilidade”, nele se elucida apenas o querer da personagem sem externar preocupação perante o outro, agindo em prol das certezas do Eu.

⁷⁴ Tendo como base a noção de desvio (SARRAZAC, 2012), João Sanches articula o jogo de sonho como um tópico do monodrama, “a noção jogo de sonho pode servir, assim, para diferenciar monodramas que fogem aos princípios de unidade, totalidade, verossimilhança, causalidade de maneira mais explícita.” (2016, p. 184). Já em Sarrazac (2013, *online*), o conceito para jogo de sonho aponta em paralelo com a interpretação de Sanches o caráter híbrido desse gênero, assim como sua capacidade em dar acesso “à visão do protagonista, e até à do autor”.

Em paralelo a esse atributo ainda voltado ao eu, a dramaturgia de *Amores Surdos* abrange a personagem Samuel no que tange a sua dificuldade em avançar para além do espaço interno da casa, isto é, para essa personagem a dificuldade está em encarar o externo. Portanto, ao se manter restrito ao espaço da casa, ao adiar deparar-se com o externo, a personagem não confronta o outro diferente de si, logo, não responde às responsabilidades e aos deslocamentos que o confronto ao outro repercute. Tal ato é antevisto enquanto uma adversidade, pois de acordo com Lévinas (1993, p. 105), “Ninguém pode permanecer em si: a humanidade do homem, a subjetividade, é uma responsabilidade pelos outros, uma vulnerabilidade extrema”. Nesse sentido, repensar as ações e os dizeres dessas duas personagens, Joaquim e Samuel, qualifica o aspecto do *em-si-mesmo* da dramaturgia que opera na construção de sentido do título *Amores Surdos*, isto é, há convivências, mas o encontro em seu sentido levinasiano é por vezes relegado.

Contudo, como já estipulado nesse estudo, em *Amores Surdos* é possível entrevermos brechas perante as quais o encontro com o infinito do Outro é a premissa para as construções de convivências distintas das até então habituais, ou seja, do hábito ao não ouvir. Por esse viés, acrescentamos ainda certa dificuldade de comunicação entre as personagens como no diálogo entre a Mãe e o Pequeno,

Pequeno: (para Mãe) Por que quando Joaquim está dormindo a senhora trata ele com carinho?

Mãe: Eu tenho que colocar você na natação. (PASSÔ, 2012a, p. 32)

Nesse breve diálogo interrompido reverbera uma comunicação remendada entre as personagens, isto é, aparece em seus discursos diálogos interpostos e perguntas não respondidas, ressaltando a concepção de linguagem fragmentada na dramaturgia contemporânea, como defendido por Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo* (1998). Porém, a pergunta sem resposta não funciona apenas para uma leitura da forma da dramaturgia textual, no caso, a fala da Mãe evidencia, como também retoma, uma resposta ao problema apresentado por Pequeno desde o princípio da obra a respeito de sua dificuldade em respirar. Por essa nuance é possível retomarmos *Por Elise*, já que nessa dramaturgia a respiração é evidenciada enquanto elemento para um retorno ao eu, um afastamento ao outro. Contudo, já em *Amores Surdos*, a respiração ou a falta dela denota na personagem Pequeno a apresentação do Rosto. Ou seja, o não respirar adequadamente demonstra em Pequeno uma falha nele quanto ao pensar *em-si-mesmo*, assim como, é o dispositivo à responsabilidade das demais personagens da família frente à dificuldade respiratória de Pequeno. Portanto, ao retomarmos que o Rosto para Lévinas advém do Outro, demarcamos o seguinte trecho,

Mas o Outro, absolutamente Outro – Outrem - não limita a liberdade do Mesmo. Chamando-a à responsabilidade, implanta-a e justifica-a. A relação com o outro enquanto rosto cura da alergia, é desejo, ensinamento recebido e oposição pacífica do discurso. (LÉVINAS, 1980, p. 176)

Sendo assim, é possível ensejarmos uma leitura segundo a qual os ataques respiratórios da personagem Pequeno funcionariam enquanto o Rosto que interpela e a quem as personagens Mãe, Grazielle, Samuel e Joaquim respondem. Desta maneira, o caráter *em-si-mesmo* situado anteriormente de Joaquim, o medo frente ao externo de Samuel, as comunicações entrecortadas, são elementos atenuados quando ocorre, ou melhor, nas ocorrências de interpelações feitas por Pequeno. Demonstrando assim, como posto na citação prévia, um chamado à responsabilidade do Eu, relação essa que acarreta em cura, ensinamento, e, como já situado nesse estudo, em transbordamento do eu de Si.

Ainda em referência à última citação de Lévinas, destacamos que o outro não surge para demarcar a liberdade do eu, isto é, frente à fala do outro não há uma perda da liberdade. Ela é, pelo contrário, implementada, chamada à responsabilidade. No entanto, é viável sinalizarmos que a responsabilidade enquanto processo subjetivo é também recusável pelo eu. Lévinas em *Humanismo do outro homem* (1993) defende que o sujeito tecido de responsabilidades não é uma construção, isso é próprio de sua subjetividade, “Trata-se da subjetividade do sujeito à qual remetem assunção e recusa de responsabilidades” (LÉVINAS, 1993, p. 105). Com essa citação, visamos enfatizar que o processo de encontro e de alteridade discutido em Lévinas não se propõe como engessamento de conceitos e ações. Portanto, as personagens transpõem os âmbitos de recusa e de aceite na resposta ao Outro.

Tal delimitação é suficiente para justificar um percurso das personagens para além de constantemente responderem aos ensejos do outro. Todavia, o processo de resposta frente à face do outro em *Amores Surdos* se intensifica à medida que a dramaturgia se aproxima da conclusão, isso ocorre principalmente devido à progressiva “crise asmática” da personagem Pequeno. Como exemplo, demarcamos o final de um diálogo entre a personagem Samuel e Júnior, conversa essa também interrompida e fragilizada, pois se estabelece por meio do aparelho telefônico, aproximando distâncias continentais. Ao fim do diálogo, a personagem Mãe encerra a ligação com a seguinte constatação, “**Mãe:** (ao telefone) Júnior, nós estamos bem! Nós estamos bem! Nós estamos bem!” (PASSÔ, 2012a, p. 30). A afirmação repetida pela personagem denota desconhecimento frente aos percalços estabelecidos na relação familiar, mas é abertura à exposição e à vulnerabilidade de Pequeno, quando a Mãe o vê no chão.

Mãe: Respira...não para de respirar, meu filho. Isso vai passar...é culpa deste tempo. Respira...ô meu amor, puxa o ar com calma, com calma... isso. Não prende e solta devagar...isso...

Ele chia

Mãe: Não se preocupa, eu tô aqui. Respira! (PASSÔ, 2012a, p. 31)

A última ordem da Mãe expressa na citação anterior é que a personagem Pequeno respire. Como já correlacionado nesse capítulo, a ação de respirar pode ser lida como uma abstração ao outro, ato que Pequeno não realiza de forma eficaz, portanto, constituindo-se enquanto personagem mais exposta e acessível ao diferentemente outro. Exemplo disso é que após permanecer em silêncio perante os discursos pronunciados pela Mãe, Pequeno retorna questionando a respeito dos atos de Joaquim. Ou seja, a personagem caçula interpela a respeito de uma personagem que ambienta um dizer em Si, uma personagem sem responsabilidades. Interessante é perceber o seguinte, nesse momento Joaquim está acordado, não mais sonâmbulo, está atento, não mais não responsável. Isso deflagra em Pequeno questionar a razão da Mãe apenas ser caridosa com Joaquim quando esse está em estado de sonâmbulo, fala já exposta anteriormente, mas que ressalta um pensar estipulado por Lévinas a respeito da linguagem como aspecto de absoluta diferença entre o Eu e o Outro, como expresso a seguir, “A linguagem define-se talvez como o próprio poder de quebrar a continuidade do ser ou da história” (LÉVINAS, 1980, p. 174). A partir dessa assertiva podemos explicar a potência das breves falas da personagem Pequeno em desconstruir ou até mesmo evidenciar discursos voltados ao Eu, como ocorre ao interpelar a mãe e como ocorre ao perceber um Joaquim não mais sonâmbulo.

Ainda no que tange à citação de Lévinas, o filósofo afirma ser a linguagem como aquela possível de romper a continuidade da história, isto é, romper com um pensamento ocidental voltado ao sujeito, visando assim por meio da linguagem a construção de relações éticas. Além disso, é viável estipularmos as respostas decorridas do encontro, por exemplo, entre Mãe e Pequeno, como a quebra da permanência habitual entre a família ao silêncio. Há respostas, há dizeres. Há respostas no discurso ecoado da personagem Mãe frente ao filho Samuel: “**Mãe:** (percebe que Samuel está com medo) Você é forte, você é forte, Samuel.” (PASSÔ, 2012a, p. 34), aquele com dificuldade em exteriorizar o encontro com o outro. Tais respostas funcionando enquanto responsabilidade perante os chamados, as interpelações, funcionando enquanto auxílio à personagem Samuel, para essa desenvolver o confronto com o outro. Samuel até o final da dramaturgia não consegue desprender-se da porta de casa, demarcando uma personagem em constante retorno ao *em-si*, tal como evidenciado na seguinte rubrica,

Samuel fica inerte. É um membro da família sem talento para lidar com as situações da vida. Tem dificuldades de portar-se diante do “outro”, e, assim, “expressar-se”, para ele, não é fácil. Para ele. Que nasceu com dez meses de gravidez e com o auxílio de um fórceps, foi difícil sair do ventre. (PASSÔ, 2012a, p. 34-35)

A precisa descrição da personagem é válida ao acentuar o termo “diante do outro” e ao construir a imagem do esforço para a personagem Samuel em lidar com o externo e, conseqüentemente, com o outro. Uma dificuldade já exposta da personagem que se prolonga até o final da dramaturgia.

Para além desse caráter do conteúdo, outro aspecto que também se prolonga no texto teatral e é válido de destaque, já em relação à forma, é o uso de rubricas longas na dramaturgia de Passô. Não apenas evidenciamos o tamanho, mas evidenciamos a eficácia desses trechos na obra de Passô na qualidade de narrativas. Nesse sentido, tais rubricas favoreceriam “o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confessionário menos ou mais impudico.” (RYNGAERT, 1998, p. 89). Nesse trecho o pesquisador Ryngaert defende uma perspectiva dos monólogos na dramaturgia contemporânea, mas nos valem de tal trecho devido à correspondência com os efeitos advindos da rubrica na dramaturgia de Passô, isto é, uma rubrica que não qualifica apenas o aspecto físico das personagens e suas ações no presente, mas rememora vivências passadas. Ousamos até mesmo a analisar o uso da rubrica nessa dramaturgia em uma perspectiva lírica, com um predomínio da “função poética” (MENDES, 2015). Ou seja, ao trazer para esse trecho narrativo elementos da subjetividade, do percurso para se instaurar uma personagem com impasses em “lidar com as situações da vida”.

Em continuidade ao caráter do conteúdo eu-outro, a personagem Grazielle, assim como a personagem Mãe, também instaura respostas de atenção ao outro, respostas advindas em um percurso lírico ao considerarmos suas interlocuções com as demais personagens serem majoritariamente cantadas.⁷⁵ Por ser uma personagem que se utiliza constantemente de *headphones*, denota-se, primeiramente, o contexto da não escuta. Porém, o uso desse instrumento implica na polaridade de percepções de Grazielle, pois ao mesmo tempo em que a personagem não escuta as

⁷⁵ Em artigo intitulado “A ação do lírico na dramaturgia contemporânea” (2015), Cleise Furtado Mendes projeta algumas características da constituição do lírico no texto dramático. Nesse sentido, a pesquisadora pondera, “Na diversidade dessa produção, é possível observar como traço comum o efeito dos procedimentos líricos nas transformações ocorridas e ainda em curso na reconfiguração da forma dramática, mediante experimentos híbridos, abertos a diferentes modos de estruturação narrativa e gêneros de discurso, num transbordamento polifônico que ainda não cessou de causar surpresa aos leitores/espectadores.” (2015, p. 12). Tais constatações são perceptíveis no percurso de análise de *Amores Surdos*, pois como evidenciamos, mesmo com marcações de uma estrutura narrativa, há marcações de desvios líricos, enfatizadas na linguagem poética de Grace Passô.

interpelações imediatas de Pequeno, Samuel e Joaquim, o não escutar favorece apreensões do estado de, em termos levinasianos, não responsabilidade perante o outro, perante os membros da família. Ou seja, pelos dizeres/cantados de Grazielle é entrevisto o problema que se propaga pelos “cantos e fissuras” dessa relação familiar. Como esclarecimento, a personagem Grazielle diante da contrariedade de Samuel em enfrentar o âmbito externo da casa narra por meio da música a situação, “**Grazielle:** (que continua repetindo a canção) “O homem parado pensa em si/ Pensa em si/ Pensa em si/ Quer pisar no mundo/ Ser outro, no fundo/ Mas não sai de si/ Não sai de si.” (PASSÔ, 2012a, p. 35). Dois elementos são válidos de destaque em relação ao trecho anterior, “ser outro” e “sair de si”, pois ambos repercutem a noção de transcendência defendida por Lévinas.

No entanto, ao que tange o aspecto do “ser outro”, Lévinas faz uma defesa a respeito do “pensamento do desigual”, da “alteridade absoluta” (LÉVINAS, 2014), ou seja, não alega uma substituição do eu frente ao outro. Pelo contrário, alega que na incumbência do sujeito de se aproximar do outro está a subjetividade, a unicidade, desse e não a assunção ao lugar do outro. Já em relação ao sair de si, para além do transbordamento do eu estipulado nesse estudo, Lévinas considera ainda ser na “alteridade absoluta” e “pela proximidade” que se estabelece um “autêntico diálogo”. Por esse viés, explicamos a razão de proximidade entre a saída do eu de si com a potência do diálogo para Lévinas: para o filósofo há uma contraposição entre o diálogo da imanência⁷⁶ e o diálogo da transcendência⁷⁷, sendo sua defesa pelo segundo. Nesse sentido, quando a personagem Grazielle canta que a personagem Samuel não consegue sair de si, isso denota a não ocorrência de proximidade dessa última personagem frente ao outro, isto é, ela se mantém em sua totalidade, não constituindo uma sociabilidade, pois essa é deflagrada na ampla alteridade.

Ainda pela perspectiva da linguagem e do diálogo, na situação dramática intitulada “Não estás me ouvindo?”, recuperamos a polaridade auditiva de Grazielle e o aspecto do “hábito” familiar. Para isso, demarcamos o seguinte diálogo,

Pequeno: Foi você que desligou?

Grazielle: “...passando, passando...”

Pequeno: Foi você que desligou?

Grazielle: “...E nem percebo o animal gigante entre nós...” (PASSÔ, 2012a, p.36)

Como já afirmado, Grazielle não responde às interpelações imediatas apresentadas pelo Pequeno, mas responde aos silenciamentos das demais personagens metaforizados na figura do

⁷⁶ No livro *Violência do rosto* (2014, p. 10) há uma breve explicação sobre: “diálogo platônico da alma consigo mesma, que chega até a incluir o idealismo no qual a linguagem está subordinada ao pensamento.”

⁷⁷ No livro *Violência do rosto* (2014, p. 11) há uma breve explicação sobre: “que inversamente faz da linguagem a base constitutiva da relação inter-humana como sociabilidade originária.”

“animal gigante”. Assim, a constituição de um “autêntico diálogo” pode ser entrevista na interação entre Grazielle e Pequeno por manter uma alteridade entre as duas personagens. Porém, esse diálogo possui mais relevância ao assumir uma alteridade ampla entre Grazielle e as demais personagens, considerando as suas respostas cantadas como uma aproximação do seu Dizer ao silêncio de Pequeno, da Mãe, de Joaquim e de Samuel. A personagem que poderia representar o não ouvir é, pelo contrário, a personagem ouvinte das interpelações advindas pelas faces das demais personagens. E, portanto, em seu Dizer transparece o resultado dos acúmulos de silêncios da família. Tal simbiose entre diálogo e diferença é defendida no seguinte trecho de Lévinas (2014, p. 11-12), “É o diálogo, portanto, que implica – como fundamento o ético e, ao mesmo tempo, o caminho para a transcendência – o dizer silencioso do rosto de outros e a ideia de infinito transbordando dos limites do pensamento.” Portanto, em paralelo à asserção levinasiana, podemos ressaltar o diálogo entre Grazielle e Pequeno como pressuposto, como exigência, ao aparecimento do Rosto silencioso das demais personagens.

Após darmos mais ênfase ao percurso do diálogo nas personagens, suscitamos o caráter do hábito entre essas. Assim, no subtítulo empregado “Não estás me ouvindo?”, temos seu uso enquanto eco da frase pronunciada por uma das integrantes da família vizinha, a qual durante suas discussões utiliza da música clássica para abafá-las, mas também repercute, e damos mais ênfase nesse sentido, o silêncio que impera por hábito entre Mãe, Joaquim, Samuel, Grazielle e Pequeno. Logo, se há o questionamento quanto ao ouvir é porque ora não há o dizer, ora esse dizer é negligenciado, isto é, as personagens se mantêm no Dito, em suas totalidades, portanto, não ocorrem respostas, mas ocorrem silêncios, “Nós aqui temos o hábito de colocar uma música para suportar a rotina, preencher o silêncio com competência e ajudar a expressar nossos sentimentos. Com música tudo é mais fácil.” (PASSÔ, 2012a, p. 20). Essa fala de Joaquim ainda no início da dramaturgia ressalta o hábito entre os familiares de conviver com o silêncio, não denotando uma tentativa em preenchê-lo com respostas às alteridades dos próximos. Todavia, há ainda, como já defendidas nessa análise de *Amores Surdos*, as possíveis brechas para um dizer respondido. Portanto, ao realocar a fala da personagem vizinha para um dos subtítulos, é possível estabelecermos a seguinte leitura: o questionamento quanto ao ser ouvido é pronunciado enquanto esgotamento da família como um todo ao silêncio, o que resulta nas respostas, na responsabilidade, de Grazielle anunciando o “animal gigante” entre eles.

Com isso, consideramos haver o confronto, o contato, face a face com o Rosto do outro entre as personagens de *Amores Surdos*, o que nos permite estabelecer a defesa de brechas entre os

silêncios para instaurações de responsabilidades entre o Eu e o Outro, ou melhor, entre os diversos “eus” e “outros” intercambiáveis nessa dramaturgia. Como na interpelação apresentada por Pequeno e respondida por Grazielle, “**Grazielle:** Porque sim... Esse é o nosso hábito, não é? Anda, faz logo! Senão a música vai começar e o teu piano não vai estar feito!” (PASSÔ, 2012a, p. 39). Em contraposição, a família vizinha não instaura brechas de responsabilidade entre si, tal como exposto no trecho anterior, pois a música que atenua a briga entre eles retorna constantemente. Todavia, como a ênfase de análise não deve recair nos vizinhos “formados na faculdade”, apenas destacamos o fato da não responsabilidade também entre a dita família acadêmica e as personagens Mãe, Grazi, Joaquim, Samuel e Pequeno. Há como demarcado no falar dessas personagens uma alteridade absoluta perante a família vizinha, diferença marcada na erudição daqueles, porém não há proximidade entre as duas famílias, há pelo contrário mais afastamento, o que resulta como já defendido nesse estudo em um não diálogo favorável, não eficaz, para a transcendência do Eu frente ao Outro. Portanto, essa relação não denota caráter de responsabilidade, nem ao menos no que se refere aos seus dizeres, quanto a isso, esclarecemos: a personagem Pequeno escuta e reproduz diante da discussão entre Mãe e Joaquim o Dizer da vizinha, “**Pequeno:** (as crianças repetem o que ouvem) ‘Não estás me ouvindo? Não estás me ouvindo? Por que ninguém me escuta nesse recinto?’” (PASSÔ, 2012a, p. 43). Essa reprodução de Pequeno denota mais uma vez a fragilidade desse convívio familiar, possibilitando pensarmos a indagação prévia não apenas como sentença pronunciada pela personagem Pequeno, mas como um Dizer atrelado às demais personagens, como um Dizer que permeia as ações e falas delas.

É possível ainda pensarmos esse dizer permeando as personagens no trato estabelecido com a personagem Júnior, convém lembrar que essa personagem não se manifesta em discurso próprio, mas por meio da reprodução ao telefone de outrem. Nessa acepção, as ligações entre os familiares e Júnior são por vezes entrecortadas e não atendidas. Além disso, nas últimas chamadas de Júnior, está marcado o não ouvir, isto é, as interpelações dessa personagem não são atendidas. Como exemplificação, destacamos o seguinte trecho,

Grazielle: [...] Está... suas coisas estão do mesmo jeito. Por que está com essa voz? Como? Voltar? Você não pode fazer isso, Júnior, por que ‘voltar’?...o quê? Você está sentindo frio? Alô! [...]
A ligação cai. Grazielle volta a escutar seu headphone. O tempo passa. E com ele os dias comuns. (PASSÔ, 2012a, p. 46-47)

Os questionamentos presentes na fala de Grazielle demonstram o não alcance dessa personagem perante o interpelar de Júnior, perante suas solicitações enquanto outro a serem

atendidas. Outrossim, na rubrica, para além da simbiose entre a materialidade cênica e uma poética específica (RAMOS, 2001) de Passô, é entrevistado ainda a contraposição entre inquirir e colocar os headphones, demarcando também como a fala “Não estás me ouvindo?” ressoa em todas as personagens.

É igualmente na eficiência da rubrica escrita por Passô que se inicia uma progressão dramática. Podemos compreender o uso desse termo no seguinte sentido, se até então a dramaturgia de *Amores Surdos* não havia denotado o conflito a ser superado, logo, analisada enquanto “situação dramática” (SANCHES, 2016), quando a rubrica deflagra a “marca de lama na roupa de Joaquim” (PASSÔ, 2012a, p. 50) é razão para o ataque asmático de Pequeno. Essa ação funciona como rompimento ao estado passivo das personagens, denotando uma progressão na crise entre Mãe, Grazielle, Joaquim e Pequeno frente ao que está prestes a ser descoberto.

Em discurso simultâneo à ação de não respirar do caçula, Joaquim vivencia a última conversa com Júnior. Contudo, assim como a fala anterior de Grazielle, essa de Joaquim também não demonstra ser suficiente como resposta para as ações exigidas por Júnior enquanto outro: “**Joaquim:** [...] mas por que está com essa voz? Júnior! Você está chorando? Calma, o que você tem? O que foi? Aconteceu alguma coisa? Aconteceu? Júnior!” (PASSÔ, 2012a, p. 50). Não é suficiente porque tal como enunciado logo no início da dramaturgia, Júnior comete suicídio, o que denota, portanto, a não responsabilidade frente ao apelo do Rosto do outro.

Nessa confluência crescente de respostas não dadas, do não respirar de Pequeno e das manchas de lama em Mãe, em Grazielle e em Joaquim, as personagens alcançam a informação, antes apenas prenunciada pelo cantar de Grazielle, pronunciada por Pequeno: “**Pequeno:** Tem um hipopótamo dentro dessa casa!” (PASSÔ, 2012a, p. 55). O anúncio que poderia causar consternação entre as personagens apenas eleva os inúmeros questionamentos perante o caçula da família. Porém, são questionamentos feitos em um crescente em decorrência, principalmente, de o Pequeno notificar a presença “há muito tempo” do hipopótamo em casa, do animal estar habituado e perante o fato de assistir “televisão com a gente todos os dias” (p. 57). Em paralelo a esse confronto ao dizer de Pequeno, Lévinas pontua em *Totalidade e Infinito* (1980) ser a certificação, a atestação, de si possível apenas como rosto, como palavra. Sendo assim, ao pronunciar a existência do hipopótamo, Pequeno certifica o seu rosto como Outro, isto é, como o começo da inteligibilidade para a família, favorecendo para essa por meio do seu dizer a percepção do que se escondia pelas frestas da casa. Lévinas (1980) ressalta o outro enquanto primeiro ensinamento, leitura que podemos transpor para *Amores Surdos* na perspectiva de ser a fala e a ação de Pequeno dispositivos para o desconcerto da

família, isto é, o desconcerto da racionalidade em *si-mesmo*, pois agora é necessário a essa família repensar suas falas e seus gestos, configurando o ensinamento frente ao Rosto do outro. Como justificativa para esse raciocínio, acrescentamos a seguinte passagem de Lévinas, “O Outro não é para a razão um escândalo que a põe em movimento dialético, mas o primeiro ensino racional, a condição de todo o ensino.” (1980, p. 182).

Importante salientarmos ser o uso do termo “a razão” uma substituição ao que significa o Eu para Lévinas. Em correlação, o outro, Pequeno, não é motivo de escândalo ao eu, no caso, aos diversos Eus que constituem a família em *Amores Surdos*, mas é condição ao ensino. O uso do termo escândalo em Lévinas é interessante, pois facilita analisarmos as reações pouco tumultuadas das personagens Mãe, Grazielle e Joaquim frente ao que foi anunciado pela personagem Pequeno. No entanto, tal dizer não deixou de suscitar conflitos e descrenças às personagens. No acúmulo de inquéritos ao Pequeno sobressaem também embates entre os Eus, pois seria cômodo aos personagens estipular ao próximo o sentimento de culpa, antes de assumir a responsabilidade ao ocorrido para si. Tal circunstância pode ser percebida, no seguinte diálogo,

Joaquim: A senhora não está vendo essa sujeira?

Mãe: E você, não viu um 'hipopótamo' no quarto do seu irmão?

Joaquim: Eu não vi. E também nosso pai não viu. Grazielle não viu. A senhora não viu. (PASSÔ, 2012a, p. 58-59)

Ninguém viu, ninguém ouviu, as sutilezas dos silenciamentos e das não respostas acumuladas nas vivências da família. O que resultou nas personagens de *Amores Surdos* a aflição em uma “família coberta de lama”. Por esse viés, é visível a assunção do sentimento de culpa em contraposição ao desenvolvimento da responsabilidade ao outro. Até mesmo Lévinas (1980) explica esse processo, já que para o filósofo há perda de liberdade, há perda da tranquilidade, do eu frente à fala do outro que lhe choca. Com isso, há o sentimento de culpa, pontuado não devido à resistência do outro, mas como arbitrária mesmo, elevando-se à responsabilidade.

Portanto, na busca por uma solução ao que foi inserido entre a família, credita-se um transpor da culpa para a responsabilidade, isto é, como a família olha o outro bicho que engoliu o pai da família, olha o Outro em sua proximidade para resolução do espaço ocupado pelo hipopótamo. É necessária uma resposta e há o desenvolvimento de uma resposta ao outro. A personagem Samuel chama do externo da casa, mas há algo que prepondera em relação a atendê-lo e clama resposta urgente, clama o Rosto. Todavia, na especificidade do encontro nessa dramaturgia, o Rosto clama enquanto abertura para o Eu ver, ouvir, responder àquele Outro que está sob o mesmo teto. Ou seja, o encontro funciona enquanto “abertura à humanidade”, mas podemos inferir

uma abertura minimamente necessária, pois são sujeitos vivenciando o mesmo território. Por esse viés, a personagem Mãe acrescenta a seguinte resposta, “**Mãe:** Não abra agora, Joaquim, eu preciso de um minuto para me organizar. Samuel, só um pouco, nós vamos abrir essa porta pra você entrar. Nós vamos abrir essa porta!” (PASSÔ, 2012a, p. 61). Assim, o que pode denotar não resposta à interpelação da personagem Samuel, é pelo contrário a tentativa em apresentar a resposta a todos os outros enquanto família.

Ademais, há outros aspectos que podemos demarcar do trecho anterior, como fato da personagem Samuel se manter atrelado à porta da casa, isto é, não houve para ele real confronto com o diferentemente outro, no sentido de confronto para além do cômodo familiar. A personagem poderia representar em *Amores Surdos*, o que Lévinas (1980, p. 191) pontua como “responsabilidade em face de um rosto que me olha como absolutamente estranho”. Contudo, a personagem não atinge esse patamar de face a face com o Rosto do outro, e acrescentamos enquanto defesa e explicação a esse comportamento o posicionamento do sociólogo Zygmunt Bauman. Ao explicar sobre as consequências da globalização nesse início de século XXI, Bauman (1999, p. 55) postula que “a uniformidade alimenta a conformidade”. Ou seja, o caráter uniforme do parentesco entre as personagens resulta na conformidade de Samuel em permanecer no espaço/na convivência conhecido/a. E ainda o sociólogo acrescenta,

Numa localidade homogênea é extremamente difícil adquirir as qualidades de caráter e habilidades necessárias para lidar com a diferença humana e situações de incerteza; e na ausência dessas habilidades e qualidades é fácil temer o outro, simplesmente por ser outro – talvez bizarro e diferente, mas primeiro e sobretudo não familiar, não imediatamente compreensível, não inteiramente sondado, imprevisível. (BAUMAN, 1999, p. 55)

Não ocorre desenvolvimento de qualidades e habilidades para “assumir sua responsabilidade” (BAUMAN, 1999, p. 54) ao outro. A personagem Samuel busca retorno ao interior, mas esse ato é postergado devido às ações decorrentes de Joaquim ao propor “matar esse bicho” (PASSÔ, 2012a, p. 61). No entanto, acrescentamos, o filósofo Lévinas ao considerar o Rosto como enunciador da expressão ‘tu não matarás’ (2004; 2007) esclarece ser a face o que expõe essa ordem, seu dizer concerne ao rosto humano (VIEIRA, 2018). Nesse sentido, o bicho não evocaria o dizer ‘tu não matarás’ tal como o Rosto humano que interpela o eu. É possível considerar, porém, uma leitura apresentada na tese de Frederico Vieira (2018)⁷⁸, nela o pesquisador retoma um artigo de Lévinas intitulado “Difícil Libertad: Ensayos sobre el Judaísmo” (2004), no qual o filósofo

⁷⁸ Tese intitulada, “Pensar a imagem outramente: à escuta ética do rosto e a política *por vir*”. Defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/UFMG.

elucida o aparecimento de um cão no campo nazista para trabalhos forçados onde esteve preso. Dentre as conclusões estabelecidas no artigo, a que ampara nossa leitura é a do animal funcionando como operador de humanidade⁷⁹. A face do animal não se constitui enquanto rosto no sentido levinasiano, mas enquanto potência/possibilidade de devolver às personagens o rosto. Em paralelo, a presença do bicho hipopótamo em *Amores Surdos* não funciona como rosto, mas funciona enquanto metáfora dos conflitos silenciados da família, das interpelações feitas e não atendidas, acumulando-se pela falta do encontro espontâneo com a face do outro. Assim, a presença do animal é reconhecida pela personagem Mãe e não deve ser exterminada, funcionando como o confronto a ser resolvido, como possível restituição do hábito voltado à responsabilidade a outrem.

Mãe: NINGUÉM VAI MATÁ-LO. ESSA É A NOSSA REALIDADE. TEM COISAS QUE NÃO SE MATA! TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. ESSA É NOSSA REALIDADE. NÃO SE ARRANCA A COLUNA POR CAUSA DE DOR NAS COSTAS. O GRANDE BICHO VAI CONTINUAR AQUI, NESSA CAS, DENTRO DE NÓS. DENTRO DE NÓS. NINGUÉM VAI MATÁ-LO. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS! (PASSÔ, 2012a, p. 62-63, maiúsculas da autora)

A última fala da personagem Mãe retoma uma estrutura já demarcada em *Por Elise*, a presença da repetição (MENDES, 2015). Esse uso denota a insistência da personagem ou até mesmo o ecoar funciona no processo dela em crer no seu próprio dizer, pois sua defesa está em viver com aquilo que os confronta, perceber esse confronto enquanto realidade da família. O que estava acumulado nas fissuras da família se revelou, agora é preciso deparar-se com o outro e responsabilizar-se por, ou melhor, em consonância com o dizer de Pequeno, responder ao chamado do outro, pois isso é importante. Essa fala final de Pequeno direcionada ao público dialoga com o pensar de Lévinas (1980, p. 190) quando esse reflete sobre o rosto disposto ora no âmbito público, ora no âmbito privado, o filósofo considera, “Tudo o que se passa aqui ‘entre nós’ diz respeito a toda gente”. Assim, quando a personagem Pequeno direciona seu dizer ao leitor/público demonstra uma expansão da fábula, isto é, a resposta suscitada na relação entre eu-outro das personagens não pode ficar “entre nós”. Tais respostas suscitadas pela responsabilidade cabem a toda gente.

⁷⁹ O trecho retirado da tese esclarece o uso da expressão, “Ocorre que surge nesse campo um cão errante nomeado Bobby, estrangeiro por excelência, sem origem distinta, que passa a acompanhar diariamente os prisioneiros em seus trabalhos forçados. Tendo um nome, mas não sendo de lugar algum – diferentemente do cão de Odisseu – Bobby era o ente que atestava ainda alguma condição humana, embora esmagada, daqueles para quem latia, abanava o rabo. O cão foi qualificado por Lévinas como “último kantiano da Alemanha nazista” [...]. Mas por que kantiano para Lévinas? Embora desprovido de *logos*, o comportamento canino remete à amizade e à empatia em vista do outro, indiciando a reciprocidade das obrigações morais imperativas que, reguladas pelas leis, devemos cumprir diante de outros entes.” (VIEIRA, 2018, p. 69).

3.3. Vaga Carne

“[...] à procura de pedaços, de pequenas peças, colhendo fragmentos, escutando com ouvido atento as pequenas vozes do chamado do outro, na esperança de encontrar uma pequena fenda, de acender uma fásca, uma centelha.” Carla Rodrigues (2013, p. 188)

No último texto teatral a ser analisado nesse estudo, podemos delimitar, semelhante ao já exposto no primeiro capítulo, a minimização das personagens de *Vaga Carne* em relação às personagens de *Por Elise* e *Amores Surdos*. No caso, localizamos uma Voz que orienta os discursos e as ações e localizamos como espaço “um corpo de uma mulher” (2018, p. 13). Tal estrutura desestabiliza o que até o momento investigávamos a partir da constituição e da relação entre o grupo de pessoas, isto é, os encontros e os confrontos com o Rosto permeavam diferentes personagens como também ocorriam em espaços diversos. Contudo, em *Vaga Carne* o confronto acontece a partir da Voz perante o corpo da mulher, e ainda, em apenas um espaço: o próprio corpo habitado. Nesse ambiente restrito e anterior à interpelação do Corpo à Voz, existe uma espécie de *voz em off*, na qual a personagem Voz conta a respeito de suas vivências prévias. Ou seja, o espaço primeiro do drama é apenas o breu. Quando a voz invade e passa a habitar o corpo, como indicado na rubrica: “É de lá que agora a voz fala” (PASSÔ, 2018, p. 18), a dramaturgia ganha corpo, gestos e dizeres.

E nesse sentido, questionamos as possibilidades de leitura a respeito do título da obra: primeiro, o corpo de mulher, o corpo de mulher negra, vago. Ou seja, o corpo desocupado, esvaziado, inabitado, portanto, possível de ser habitado. O que em Grace Passô, lemos não como um habitar de mútua concordância, mas como uma invasão, uma intromissão, a esse corpo. Uma segunda perspectiva não trata o termo ‘vaga’ como adjetivo, mas como um verbo. Isto é, a carne que vaga, a carne a vagar, a carne vagando. Este Corpo de mulher é uma matéria que representa o perambular, expondo uma ideia de errância, e ainda, expondo uma ideia de efemeridade, um corpo que se presentifica e logo se esvai, impossibilitando o processo de determinação desse corpo, portanto, um Corpo de mulher indeterminado, ou melhor, indeterminável.

Retomamos então a partir desse corpo indeterminável e pelo qual a voz pronuncia que há uma polaridade primeira. Ou seja, a Voz expõe seu Dito, em um primeiro momento, o Corpo é visto, posteriormente. Assim, como indicado e já debatido nessa pesquisa, é necessária uma resposta dessa Voz frente ao Corpo que lhe interpelou. Portanto, nessa análise partiremos do seguinte pressuposto: a Voz que expõe gestos e discursos da totalidade se expõe a partir do que

Carla Rodrigues (2013, p. 117) distingue como “zona econômica do mesmo”, a Voz instaura o eu; já o Corpo reflete o que para Lévinas é o “totalmente outro” (RODRIGUES, 2013, p. 118). A fim de adentrarmos nessa perspectiva, destacamos o seguinte trecho presente no início da dramaturgia,

Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes. Que existem. Vorazes. Pelas matérias. E vez ou outra, quando percebes, em qualquer espaço, qualquer expressão que parece maior que a imagem do que vê, talvez esteja diante de mim e nem saibas. (PASSÔ, 2018, p. 16, negrito da autora)

No fragmento anterior é verificável uma apresentação a respeito da constituição da Voz, assim como, a capacidade dessa voz em adentrar diferentes corpos, sejam eles de bicho, sejam eles de gente. Outro elemento ainda é interessante, a valorização dessa Voz, ela se atribui enquanto expressão maior, enquanto aspecto onipresente, isto é, pelo fato de estar e não ser percebida. Por meio desses elementos prévios ao encontro com o corpo, afirmamos o aspecto de totalidade do eu presente na Voz. Semelhantemente, afirmamos ser essa uma estrutura a ser mantida para além do encontro com o corpo de mulher. Isso se valida na defesa de duas perspectivas: primeiro, nas páginas iniciais da dramaturgia de Passô, há apenas a fala da Voz, ela diz o que consiste, pertence, ao seu próprio eu. Após defrontar-se com o Corpo outro, lido aqui enquanto Rosto, a personagem Voz dirige suas respostas a ele, porém, como reivindicado por Lévinas (2007), o rosto é irreduzível, não se encaixa em parâmetros prévios, não necessita de contextos, sendo o rosto “sentido só para ele” (p. 70). Portanto, há um contínuo em *Vaga Carne* das respostas ao outro que consterna ao eu, isto é, no decorrer da dramaturgia a personagem Voz permanece em constante confronto ao que lhe é exposto pelo Corpo, mas, lembremos, o outro na perspectiva de Lévinas é inapreensível. Por isso, mantém-se o discurso da Voz, a quem cabe apenas responder e não falar por. Já o segundo aspecto na defesa dessa abordagem está atrelado à forma. Enquanto monólogo (RYNGAERT, 2008; SARRAZAC, 2013), a Voz destaca apenas suas experiências. Em decorrência da falta de discurso proveniente do Corpo de mulher, a Voz em “fluxo verbal” denota não estar “disposto a ouvir, compreender” (SARRAZAC, 2013, *online*) aquele outro corpo.

A estrutura monológica na qual “o sujeito falante se esforça para, ao vivo, analisar sua existência, com frequência em período de crise” (RYNGAERT, 2008, p. 90) é propícia para pensarmos a potência que a personagem expõe no decorrer da dramaturgia. Principalmente, quando estipulamos uma dramaturgia escrita por uma mulher e, no caso específico de *Vaga Carne* uma mulher-atriz-diretora negra, cujo espaço, o discurso, perpassa pelo corpo de uma mulher

personagem, demarcando as violências nele sofridas. Ou seja, a potência está em durante todo o texto teatral a única voz a ser ouvida, o único corpo a ser visto, ser de uma mulher. Portanto, o discurso monológico em *Vaga Carne* contribui para permanecermos atrelados ao dizer empreendido pela Voz que permeia uma totalidade e alcança uma responsabilidade, restringindo em sua fala esse percurso ao gênero feminino.

A Voz perpassa o corpo de uma mulher, portanto, o discurso pronunciado é gendrado. Todavia, essa fala não provém do próprio corpo de mulher, demarcando suas existências, provém daquela que o atravessa, daquela que não alcança o outro. Um dizer, por conseguinte, pronunciado pela Voz e despertado na crise, isto é, em paralelo a citação anterior de Ryngaert, a personagem Voz denota em suas falas “períodos de crise”, os quais ocorrem apenas após passar a habitar o corpo outro. Anterior a isso, seu discurso é ameno, propondo diálogo e demonstrando compreender ser o outro inapreensível. Como exemplo, destacamos o seguinte trecho,

Companheiros, eu não sou um bicho. Portanto, não posso falar por vocês. Respeito vossas existências, não tenho a prepotência de entendê-los, caros coitados que são, mas vamos tentar dialogar. Vamos. De diferente para diferente. Aprendi como os seres humanos falam, como escutam, que é preciso falar com certeza, assim como estou falando neste momento, para ser ouvida por vocês. (PASSÔ, 2018, p. 17, negrito da autora)

O discurso proveniente da crise ocorre então devido a essa constante ação da Voz em “habitar matérias”, mas tal ação recorrente obtém relevância quando a matéria a ser invadida é inusual, primeva, incompreensível, para a Voz. Contudo, como exposto no trecho anterior, a Voz demonstra saber a respeito da impossibilidade em compreender, em entender, o outro. Semelhantemente, para Lévinas, a impossibilidade está em assimilar, em conhecer, logo, “o conhecimento mais audacioso e distante não nos põe em comunhão com o verdadeiramente outro; não substitui a socialidade; é ainda e sempre uma solidão.” (LÉVINAS, 2007, p. 46). Portanto, para o filósofo o conhecer, o pretender conhecer, não viabiliza o encontro com o outro, o Outro se mantém enquanto vestígio, ou seja, aquele que antes de chegar já foi embora. Por esse aspecto não se torna equivocado mantermos a defesa e até mesmo ressaltarmos a importância da Voz a instaurar movimento e dizeres ao Corpo. Ou seja, é instaurado um silêncio ao corpo quando a voz passa a habitá-lo, voz e matéria permanecem distintas na dramaturgia, não há, portanto, aspecto de substituição entre elas. Assim, não é instaurado um *falar por*, como demonstraremos ainda nesse capítulo, permeia-se tentativas de *falar com*. Até mesmo essa tentativa ao diálogo está demarcada no fragmento anterior, por isso tal defesa: ao perceber o outro inalcançável, a voz não fala pelo

corpo, **“Não! Eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui.”** (PASSÔ, 2018, p. 23, negrito da autora).

Assim, é entrevisto também em *Vaga Carne* a oscilação já discutida em *Por Elise e Amores Surdos* entre um discurso voltado ao Eu, o processo de transbordamento no confronto ao Outro e ações de responsabilidade por. Diferentemente, porém, é ser a Voz, em *Vaga Carne*, a única a percorrer os três âmbitos, a ser apenas ela a dizer. Enquanto “O corpo continua sem ação” (PASSÔ, 2018, p. 18) como sugere a rubrica, “enquanto tenta erguer o braço”, enquanto esse corpo balança a cabeça, ou seja, o corpo apresenta movimentos, e a voz prossegue na fala obstinada, **“Quem é você, mulher? O pato, a mostarda, as estalactites, a hélice do avião eu entendi imediatamente quando entrei, mas você...”** (p. 19, negrito da autora). É interessante acrescentarmos sob essa perspectiva de personagens enquanto “falantes compulsivos” (CAVALCANTI, 2006) uma aproximação com as dramaturgias de Beckett, pois de acordo com o estudo de Isabel Cavalcanti sobre o teatro de Samuel Beckett, “seus monólogos consistem em construções de linguagem que expressam uma fragmentação, uma divisão, uma instabilidade do sujeito que fala.” (p. 60). Essa instabilidade é configurada pela pesquisadora sob duas perspectivas, “a fragmentação da figura da personagem” e “a fragmentação do sujeito via linguagem”. Ambas são correspondentes em *Vaga Carne*, pois o discurso da Voz ora se fragmenta na confirmação de sua subjetividade, ora consterna ao outro. Além disso, a fragmentação da figura está no fato da personagem ser apenas uma voz que adentra diferentes matérias. Sendo assim, estreitamos brevemente tal aproximação às dramaturgias beckettianas: *A última gravação de Krapp* e *Eu não*⁸⁰.

Em *A última gravação de Krapp*, há a introdução em Beckett “da divisão do sujeito em duas instâncias separadas – corpo e voz” (CAVALCANTI, 2006, p. 60), denotando uma cisão “entre o ‘eu’ que expressa e o ‘mim’ que ele deve exprimir” (p. 61). Há nessa dramaturgia a constituição de um sujeito pela ação de gravar sua fala no momento presente, “o que será escutado no futuro” (p. 66), e escutar “o que foi gravado no passado” (p. 66). Já no texto *Eu Não*, incide-se uma boca no breu “que profere as palavras em ritmo alucinado” (p. 74) e no lado oposto do palco à boca, insere-

⁸⁰ A aproximação empreendida entre a dramaturgia de Samuel Beckett e de Grace Passô se justifica devido às instâncias de fragmentação da figura da personagem. Além disso, configura também um aspecto de defesa ao uso do termo “personagem” para designar a Voz em *Vaga Carne*. Já que semelhante termo é utilizado para designar os corpos que projetam vozes em Beckett, como exemplificado na obra de Isabel Cavalcanti, *Eu que não estou aí onde estou*, a partir das dramaturgias: *A última gravação de Krapp*, *Aquela Vez* e *Eu Não*. Em relação aos dois primeiros textos teatrais, Cavalcanti (2006, p. 72) apresenta a seguinte conclusão “[...] em Beckett a totalidade do divórcio entre o ‘Eu’ que fala e o que ‘escuta’ é tal que o ouvinte nem mesmo pode estar certo se é ele, de fato, quem está falando.” No que diz respeito ao *Eu Não*, a conclusão da autora ao texto apresenta-se da seguinte forma: “Pode-se, assim, entender BOCA e OUVINTE como duas instâncias de uma mesma personagem. Uma personagem dividida em fala (BOCA) e escuta (OUVINTE).” (2006, p. 86). Compreendemos assim as duas esferas distintas presentes em *Vaga Carne* e o uso de uma personagem enquanto voz, isto é, a ênfase dada nessa dramaturgia ao dizer.

se “um volume imóvel”, cujos movimentos se restringem ao “erguimento e abaixamento dos braços” (p. 86) nos instantes aos quais a boca se recusa a pronunciar a palavra “eu”. A minimização de tais gestos provenientes do “volume imóvel” denota a recusa gradativa desse em “apropriar-se da voz”, permanecendo duas instâncias de um mesmo sujeito. Ao ressaltarmos brevemente esses dois textos teatrais, visamos destacar a semelhança entre Beckett e Passô, no que diz respeito às instâncias de corpo e de voz cindidas, no que diz respeito à ênfase dada à linguagem, no que diz respeito a uma dramaturgia expressa a partir de um ambiente unitário. Ou seja, uma dramaturgia construída pelo dizer de uma única matéria, de um único corpo. Além disso, esses aspectos de semelhança à escrita teatral de Beckett, considerado um dos expoentes do teatro do absurdo, facilitam uma localização de *Vaga Carne* dentro dessa perspectiva do absurdo também.

Nesse sentido, amparamo-nos novamente na tese do professor João Sanches (2016), pois ao contrário de elementos oníricos e surrealistas como defendidos em *Por Elise* e *Amores Surdos*, em *Vaga Carne* resalta-se elementos que denotam o confinamento e também a incapacidade de comunicação. Características essas expressas e entrevistas por Sanches na dramaturgia também de Grace Passô, *Marcha para Zenturo*. No entanto, devido ao fato de *Vaga Carne* apontar uma Voz habitando um corpo, ou melhor, sempre confinada em alguma matéria, ademais, uma Voz proferindo palavras, questionamentos, razões, insultos, como um único discurso sem obter uma contrapartida, possibilita a defesa da dramaturgia de *Vaga Carne* com elementos do teatro do absurdo⁸¹.

Com isso posto, é possível e necessário, retomarmos a perspectiva de Lévinas para discussão dessa abordagem do absurdo em *Vaga Carne*, até porque o contexto de desenvolvimento do teatro do absurdo, início do século XX, é entremeado por guerras e por regimes totalitários. Período histórico que viabilizou uma descrença no sujeito moderno emancipado pela razão, período esse também de estabelecimento de uma crítica de Lévinas ao *logos* representado nesse sujeito da modernidade, detentor do saber, inviabilizando a aparição e o dizer de outros corpos. Por isso, perante esse outro no qual a Voz está confinada, esse corpo não alcançável, escapável, a ele são destinadas palavras ditas pela Voz. Tais discursos visam preencher esse espaço entre o Eu e o Outro, racionalizar o incompreensível, porque esse corpo nunca é visto, nunca é abarcado, em sua

⁸¹ Martin Esslin (1968, p. 21-22, grifos do autor) pontua a seguinte definição para o Teatro do Absurdo, “o Teatro do Absurdo [depende] da fantasia e da realidade dos sonhos; também ignora axiomas tradicionais tais como a unidade e consistência básica de cada personagem ou da necessidade de enredo. [...] O Teatro do Absurdo [...] tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas de próprio palco. O elemento da linguagem ainda desempenha papel importante nessa concepção, mas o que *acontece* no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as *palavras* ditas pelas personagens.”

totalidade. O trecho transcrito a seguir denota no dizer da Voz o desnorteamento frente ao não saber, isto é, ao não conseguir explicar, totalizar, o espaço no qual está inserida, a Voz tenta manter suas crenças, seus conhecimentos, ao proferir as afirmações, **“Perdida. Agora já não sei onde estou... Existem imagens, são imagens, mas parecem de carne e osso. Estão aqui dentro...Onde? Juro que estavam aqui. Onde estão, elas estavam aqui... aqui embaixo?”** (PASSÔ, 2018, p. 20, negrito da autora). Percebemos nessa fala da Voz a manutenção do eu, pois as imagens antes compreensíveis se desfizeram, modificaram-se, já não pertencem ao âmbito do reconhecível à Voz. No entanto, as afirmações projetadas visam presentificar, testemunhar, o que se verificava enquanto verdades ao Eu, no caso, à Voz. Porém, tais atitudes são falíveis, pois como já explicado no capítulo anterior, uma vida “verdadeiramente humana” (LÉVINAS, 2007) deve ser sobre o despertar para o outro, perder as ilusões do Eu.

Nesse processo de desestabilização da razão de ser, a Voz se depara com uma “bala alojada” no Corpo. A bala é uma matéria nomeada como “estrangeira” para o Corpo, assim como, o Corpo de mulher também é o estrangeiro, o demasiadamente outro, para a Voz. Todavia, o estrangeiro na perspectiva do filósofo Lévinas é quem,

Passa e produz desarranjos no conjunto pacificado das coisas da terra e do céu. Ele, esse outro, radicalmente outro que me faz um chamamento à ética, à expulsão da infecção entranhada na nossa visão de mundo, etnocêntrica e capitalista. Esses corpos e rostos tão necessários quanto indizíveis. (VIEIRA, 2018, p. 165)

Sendo assim, o projétil alojado no corpo não pode ser lido como “estrangeiro”, pois não funciona como “chamamento à ética”, funciona pelo contrário como aspecto de violência. Ou seja, a matéria bala, esse objeto de metal desprendido de uma arma, representa em *Vaga Carne* a característica de um Eu dominador e não aberto para o outro. Na dramaturgia de Passô não se designa a origem do projétil, ele é descrito apenas como “alojado” e não mais explosivo. Contudo, é suficiente para estipularmos uma leitura desse projétil disparado por um Eu que não respondeu de forma ética ao Corpo, mas sim se manteve em sua “razão” de exclusão e extermínio. Ação contrária à filosofia de Lévinas e a qual o filósofo estabelece sua crítica, isto é, seu pensamento é contrário, visa distanciar-se, a uma restrição ao eu em sua totalidade, em sua razão, afastar-se desse eu enclausurado do em *si-mesmo*. Portanto, não podemos esquecer que o “ponto de partida absoluto” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014) em Lévinas é a ética, “a emergência na responsabilidade” (p. 43). Além disso, é viável ponderarmos, o raciocínio filosófico de Lévinas visa atingir também uma prática, como explicado por Haddock-Lobo (2006, p. 160-161),

Por isso, este novo saber deve, a todo custo, afastar-se de qualquer restrição ao mero gozo teórico ou enclausuramento formal, e responder ao apelo humano que o mundo a ele endereça. Como também, para-além de um pragmatismo filosófico, assumir para si uma práxis que admita que a violência disseminada lhe concerne e que seu empreendimento urge em assumir a vontade de enfraquecer o quanto ainda há de violento neste mundo.

O encontro com o outro não deve resultar em violência, é “responsabilidade irrevogável, irreversível e irrecusável” (LÉVINAS, 1993, p. 85). Assim, se o projétil não denota o estrangeiro, não se instaura como responsabilidade, instaura-se como, e aqui ampliamos a leitura, a ótica de um Brasil sob a lógica da guerra. Um país em tensão, encolerizado, na política “do custe o que custar”, que violenta os corpos estrangeiros, jovens, mulheres e negros, e cuja “a impunidade protege os potentes, os favorecidos e, portanto, prejudica os cidadãos de mais modestos recursos e meios de ação” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 38). Assim, após a elucidação do conceito de violência em Lévinas, pontuamos o trecho da dramaturgia de Passô,

[...]O que faz aqui, projétil? Foguetinho triste que não consegue mais explodir! Está morando agora em outro planeta, é? Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher, quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você a mulher?
(PASSÔ, 2018, p. 20, negrito da autora)

No fragmento anterior, além de exemplificarmos o projétil enquanto Eu, nós também entrevemos a possível fuga da Voz desse Corpo, isto é, ao perceber o ato de violência, a Voz habitante do Corpo o abandona.⁸² Ou seja, mantendo-se restrita, enclausurada, ao eu, não demonstrando amparo ao outro. Destacaremos, na sequência, outro trecho de *Vaga Carne* possível de articular com o que foi discutido brevemente a respeito da violência no Brasil. Permeada por um discurso no qual o Dito e os questionamentos preponderam, a Voz posiciona,

Delicioso, isso é delicioso. Já nem sei mais como é o corpo desta mulher por fora. Quem é ela? Faz o quê? Está aqui, agora, por quê? Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí? Ela fuma? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? Por exemplo... entrei um dia numa caixa de som que dizia que este país é justo, ela concorda?
(PASSÔ, 2018, p. 21, negrito da autora)

Da questão da violência já discutida, destacamos o termo “justiça”, pronunciado no fragmento anterior, a fim de demarcamos o discurso contemporâneo ao Brasil do século XXI na dramaturgia de Passô. No entanto, como o último questionamento da personagem Voz não é respondido, assim como, os demais não o são, nossa ênfase de análise recai sobre a permanência no Dito dessa fala da Voz. Como já considerado no capítulo anterior, os conceitos Dito/Dizer são

⁸² Na obra *Introdução à Lévinas*, Martins e Lepargneur explicam pela perspectiva do filósofo lituano que a “superação da violência se dá somente com o Eu colocando-se a serviço do Outro.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 9).

categorias que permanecem atreladas ao Eu. Contudo, a categoria Dito é enunciado, significação pronta, entregue, isto é, ao ser proferida a outrem não acrescenta, não assimila, a passagem, a significação do rosto do outro ao seu discurso, mantendo-se tematizado, um discurso não flexível. Assim, as questões proferidas pela Voz em *Vaga Carne*, sendo produzidas a partir do confronto com o outro, visam preencher proposições e dúvidas apenas do Eu, ou seja, não demonstram abertura ao outro. Questiona-se se há justiça àquele corpo, contudo, seriam as próprias respostas da Voz justas? Além disso, é viável retomarmos que o ato de questionar, a fim de “conhecer” outrem, não legitima o pensamento levinasiano, pois seria uma forma de adequar o outro ao eu, “há no conhecimento, ao fim e ao cabo, uma impossibilidade de sair de si.” (LÉVINAS, 2007, p. 45). Portanto, do fragmento anterior de *Vaga Carne* depreendemos ainda um *estar-em-si* da Voz.

Interessante é retomarmos o caráter do Dizer para Lévinas já explicitado no capítulo anterior. O Dizer enquanto “ruptura da interioridade”, no Dizer está a aproximação ao Outro. Sendo assim, quando a Voz acrescenta em seu discurso, **“Ei, mulher, você quer falar alguma coisa? Fala! você quer fazer um discurso? Faça! Quer que eu fale por você? eu falo!”** (PASSÔ, 2018, p. 21, negrito da autora) denota-se uma intencionalidade de abertura a esse outro. Há nessa repetição do verbo falar o comprometimento, o despojamento, da Voz perante o Corpo, isto é, após a sucessão de Ditos violentos, essa fala pronunciada pela Voz deflagra reconhecimento ao absolutamente outro enquanto potência a se pronunciar também. Para Lévinas, o Dizer é “expressão da exposição” (LÉVINAS, 2011, p. 70), assim, nessa expressão do Eu há paciência e há dor. O Eu se apresenta passivo na aproximação do Outro, contudo, tal passividade não elimina o caráter de sofrimento presente no despojar-se de si ao confrontar o outro. Ou seja, há dor no processo de ruptura do eu ao perceber que dizer não cabe apenas a ele, mas cabe também ao outro.

Como já pontuado, o Dizer da Voz circunscreve no vocativo, seu direcionamento à mulher, o que nos remete a um dos aspectos elucidados por Lévinas como as “figuras privilegiadas da alteridade” (RODRIGUES, 2013). No caso, esse Corpo outro de mulher que interpela a Voz demarca a abordagem do feminino,⁸³ pois como explicado por Rodrigues (2013, p. 98), “o feminino aparece como a própria diferença, como o elemento que resiste a pertencer à ordem do mesmo. O feminino faz emergir a alteridade, permanecendo mistério e absolutamente outro.” Nesse sentido, a leitura empreendida é o corpo feminino como resistência à totalidade do eu. O corpo de mulher

⁸³ Na obra *Duas palavras para o feminino* (2013), Carla Rodrigues explica o conceito de feminino na perspectiva de Lévinas, ao qual, expomos brevemente: o feminino não está restrito à noção empírica de mulher, mas como um atributo contido em ambos, no homem e na mulher.

surge e desse encontro Corpo/Voz é possível o desprendimento, o transbordar, do eu em direção ao outro.

Todavia, *Vaga Carne* elucida relações paradoxais, antagônicas, e tais nos fazem perceber enquanto leitores as inoperâncias, as atrocidades, os egoísmos dos sujeitos encrustados em suas próprias razões, em seus próprios desejos. O que queremos ressaltar com a afirmação: a dificuldade de o sujeito desatar-se do ser.⁸⁴ Assim, no próximo trecho transcrito, a Voz retorna ao seu caráter ontológico. Por isso, pensamos essa constante nuance enquanto paradoxal⁸⁵, não se fecha, não se conclui, uma relação/uma resposta de alteridade entre a Voz e o Corpo. Esse Corpo de mulher é impensável, é inapreensível, justificando a abordagem da Voz, ora de abertura ao Corpo, ora de não “saída para além do ser” (RIBEIRO, 2017, p. 74). Deste modo, delimitamos,

Para o público. **E, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!**

A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali. (PASSÔ, 2018, p. 22, negrito da autora)

O trecho extraído da dramaturgia demonstra um retorno da Voz ao discurso atrelado ao Si, às suas próprias vontades, não considerando o outro. Nesse caso, não considerando o Corpo ocupado em seu confronto, em sua aproximação. Enquanto detentora da razão, a Voz incita o levante de conceitos para definir tal Corpo, em outras palavras, a personagem Voz não apenas conserva sua distinção como também visa impor seus paradigmas perante aquele corpo habitado. A personagem Voz incute a ideia do Corpo vazio, de um corpo em branco e assim possível de ser marcado, delimitado, com os preceitos do Eu. No uso das expressões “coitada” e “nada a dizer”, o Eu da Voz grita e, conseqüentemente, restringe aproximação do Outro corpo. Nesse sentido, podemos depreender que na situação de confronto entre a Voz e o Corpo há uma permanência do eu, devido à condição do sujeito em ordenar e impor suas crenças. Porém, no decorrer do monólogo o flagrante silêncio, a não ação, do Corpo de mulher e, além disso, o feminino como alteridade

⁸⁴ “Se por um lado o pensador [Lévinas] destaca que o indivíduo tem necessidades, vive-as e elas fazem parte dele, por outro, e principalmente agora, a partir do desejo, percebe que elas também o fecham, o encurralam em si mesmo, o aprisionam. Como afirma, na necessidade posso morder o real e satisfazer-me e ainda não perceber a existência do outro e assimilá-lo ao mesmo. Esse modo de pensar é próprio da ontologia, pois o sujeito está preso, e permanece atado ao ser.” (RIBEIRO JÚNIOR, 2018, p. 95).

⁸⁵ “Somente um pensamento que tenha como ‘objeto’ o impensável (ou o não objeto), diferença absoluta, poderia ser um pensamento adequado, por não se adequar a Outrem. Ele seria apropriado por não adequar Outrem. Assim, uma recusa à Doxa e uma acolhida do para-doxo [sic] têm sentido. Paradoxo como possibilidade do pensamento, pois se, contrariamente, o pensamento de adequasse à Doxa, ele trabalharia a generalidade do conceito, procuraria o comum em meio à diferença, buscaria o todo.” (RIBEIRO, 2017, p. 74).

privilegiada desestabilizam a Voz, como acentuaremos a seguir, pois o que antes era percebido como combate entre diferentes, em um segundo momento torna-se desejo.

Antes de explicitarmos esse aspecto do desejo, é pertinente estabelecermos algumas questões a respeito da palavra e a respeito do corpo. Quando retomamos a ideia do sujeito moderno cartesiano, no qual a razão, o intelecto, predomina; o corpo é relegado nessa concepção de pensamento, em favorecimento da mente. O corpo é inserido a uma segunda instância, “considerado uma dimensão menos importante do ser humano” (RIBEIRO JÚNIOR, 2018, p. 92)⁸⁶. A partir dessa retomada ao Eu criticado na filosofia de Lévinas, acrescentamos o trecho de *Vaga Carne* no qual esse pensamento da matéria enquanto um peso, um incômodo, pode ser lido,

Anda, deixa de ser boba. Dá trabalho demais te mover, carne, eu vou me cansar, é exaustivo.

Nada acontece.

Isso é um absurdo, onde está meu direito de ir e vir ? Você não vai dormir porque eu vou ficar berrando aqui. (PASSÔ, 2018, p. 22, negrito da autora)

O corpo é difícil de locomover nessa perspectiva do eu, seu movimento exaure, pois para a Voz o necessário está na racionalização de seu próprio habitar e o desabitado do corpo. Em contraposição, é acrescentada a palavra “berrar” como condição caso a Voz não consiga sair dele. Porém, o nada ocorrer resulta no jorrar de palavras ofensivas dirigidas ao corpo: “**Idiota! Babaca! Otária!**” (p. 22, negrito da autora), e aqui em uma perspectiva levinasiana “se precisa de palavras” (SAYÃO, 2018, p. 183). Ou seja, para o filósofo Lévinas, a linguagem instaura, permite lembrarmos, nossa condição humana. Todavia, essa palavra, esse dizer, deve ser uma resposta, um impulso ético, “absurdamente responsável” (SAYÃO, 2018, p. 183), o que não entrevemos nessa última fala demarcada da Voz. Nesse sentido, a possível leveza da palavra⁸⁷ é desabilitada pela Voz em prol de corroborar seus Ditos. Em paralelo, o Corpo de mulher também é desabilitado, visto como carne “insuportável”, como peso.

⁸⁶ “A tradição filosófica continua seguindo o ideal cartesiano até hoje. Por um lado, é bom, porque dentro do conhecimento científico matemático busca-se a certeza, e essa é dada pela lógica matemática. Por outro, ao priorizar o conhecimento teórico e intelectual, excluiu o corpo subjetivo, os sentimentos, as afecções e as paixões, com isso dividindo o indivíduo e o conhecimento: de um lado, a ideia própria de todo o intelectualismo, que seria a parte superior, e, de outro, a afetividade, a corporeidade que seria em geral o conhecimento inferior e, sendo inferior, não pode pertencer à pura essência do pensamento. A parte superior do indivíduo e do conhecimento encontra-se na racionalidade.” (GRZIBOWSKI, 2018, p. 92).

⁸⁷ No capítulo intitulado “Lévinas e o sentido do amor: questões de uma palavra ética” (SAYÃO, 2018), o autor Sandro Cozza Sayão considera, “Lévinas usaria a palavra em sua positividade máxima. [...] Às expensas do sentido corrente, Lévinas afirmará a modalidade de um modo de pensar alternativo, a força de uma palavra convertida, que se configura a partir da desnucleação do sujeito transcendental, sem restabelecer a ordem da representação e o sempre presente risco de síntese e simultaneidade.” (p. 182).

No entanto, posteriormente, esse cenário se inverte, a leveza da palavra, a responsabilidade no dizer, entreve-se no silêncio da Voz: **“escuta essa frase com todos os sons:”** (PASSÔ, 2018, p. 23, negrito da autora), mas nada é dito, há páginas em branco. E há nesse instante a desestabilização do Eu. O corpo, assim como a palavra, tem sua relevância na filosofia de Lévinas. Para o filósofo, portanto, o corpo não é produzido por um pensamento, mas se constitui no movimento, há no corpo uma dependência pela exterioridade. Assim, as páginas em branco de *Vaga Carne* podem ser lidas como a presença dos dizeres do Corpo à Voz, como também o mover do Corpo em direção à Voz⁸⁸, por isso, lê-se a desestabilização da Voz, seu transbordar-se.

Após o silêncio das páginas, após o vazio das páginas em branco, como a representar o corpo em movimento, que sempre se esvai, o inapreensível, o incapturável, o irrestrito ao pensamento racional, a Voz pondera: **“[...] é esse sangue, eu devo estar cheia de sangue, eu fui contagiada, eu só posso ter sido contagiada. Não, ‘esquecer’, não, eu prefiro me acabar do que ter isso, esse vazio...”** (p. 33, negrito da autora). No trecho anterior, entrevemos a relevância do corpo: na abertura da Voz ao Corpo, isto é, em não se manter no vazio, no contagiar-se de sangue do corpo. A fim de melhor explicitarmos a importância da corporeidade na filosofia levinasiana, acrescentamos o trecho do professor Sayão, até mesmo devido à proximidade de sua leitura com o predomínio de vocabulários referentes ao corpo utilizados em *Vaga Carne*.

Corpo como carne e sangue, que não remete a estruturas transcendentais idealizáveis, capazes de sustentar as relações e toda e qualquer percepção, mas um corpo disponível enquanto corporeidade inseparável da própria atividade criadora. A partir disso, fala não de um projeto ou de um sujeito que serve a um determinado impulso da história ou de qualquer absoluto, mas de um sujeito encarnado, exposto e afetável. Por isso a exaltação de categorias como rosto, olhar, pele, ferida que, por si mesmos, expressam uma exata possibilidade de afecção que enunciam que pelo corpo se mergulha no mundo, se está exposto e disponível, mesmo que ainda separado em relação a ele. (SAYÃO, 2018, p. 187)

No desenvolvimento do corpo a partir do pensamento levinasiano abordado por Sayão, entendemos as materialidades desse enquanto disponibilidades para não perpetuar relações e estruturas demarcadas por um ideal histórico, mas para trazer à tona a possibilidade da materialidade encarnada em se expor, em se afetar. Desse modo, ao colocar em seu discurso as matérias como os olhos, os braços, o sangue dessa mulher que a voz habita, a Voz expressa sua

⁸⁸ O mover do Corpo em direção à Voz implica na categoria de Infinito abarcada por este. E essa leitura a partir das páginas em branco de *Vaga Carne* pode ser apreendida pelo seguinte trecho: “A relação com o Infinito não é um conhecimento, mas uma aproximação, proximidade com aquilo que se significa sem revelar, que desaparece, mas não para se dissimular. Infinito, ele não pode prestar-se ao presente onde esse jogo de claridade e de obscuridade se joga. [...] Ele [o infinito] solicita através de um rosto, termo da minha generosidade e do meu sacrifício.” (LÉVINAS, 1967, p. 263).

aproximação ao Corpo, assim como, a relação desse Corpo no mundo, e isso, em diálogo com a filosofia levinasiana,

é de extrema relevância, pois Lévinas traz para a discussão o corpo que foi esquecido pela tradição e examina o motivo pelo qual a filosofia esqueceu-se de discutir tal questão, além disso, trata o porquê de a sociedade enfatizar e estabelecer somente um tipo, um modelo de corpo. O percurso de Lévinas é mostrar um ser humano completo, ou seja, concreto, um ser de necessidades, faminto, sedento, que busca viver todas as dimensões dadas nas relações sociais com o outro, que não é imaginado, idealizado pela racionalidade, mas outro enquanto ser humano em sua integridade. (GRZIBOWSKI, 2018, p. 88-89)

Ademais, em *Humanismo do outro homem* (1993) há a defesa da não permanência em si e, a partir das análises até então empreendidas sobre os dizeres da Voz, isto é, a linguagem como figura da alteridade, é considerável demarcarmos o encontro efetivo entre a Voz e o Corpo. Ou seja, minimamente, a Voz não se restringe apenas às suas singularidades, mas verifica, abre-se, a diferença do Corpo. O corpo outro instaura novas fomes ao eu, o que deflagra a miséria da existência una, da existência restrita ao eu, implicando no desejo ao outro⁸⁹. Semelhantemente, ao pensamento de Lévinas sobre o “Desejo do outro” como “movimento fundamental” (1993), Desmond (2000, p. 331) defende que “Nenhum sujeito finito pode ser completamente definido em si mesmo, nem tão auto-suficiente a ponto de derivar as fontes de seu ser a partir de si mesmo.”

Desse modo, ao aproximarmos Lévinas à citação de Desmond, designamos a percepção da Voz em sua não suficiência, percepção do limite de seu discurso “definido em si mesmo”, portanto, a Voz se direciona ao outro, ao Corpo. Movimento ao infinito não em vista de suprir suas necessidades, mas enquanto movimento fundamental de socialidade. A Voz abre-se às novas instaurações advindas do outro, quando enuncia: “**E olha, esse silêncio que eu fiz agora foi pra que sentisse falta de mim.**” (PASSÔ, 2018, p. 45, negrito da autora). Nessa perspectiva, o Corpo indica novas fomes, novas responsabilidades, à Voz, ao ponto de implicar um sentido de falta a essa. Ou seja, “a responsabilidade fazendo-se infinita quanto mais o sujeito responde” (RIBEIRO, 2017, p. 83).

O Desejo ao Outro, assim como, a vulnerabilidade do Eu, evidencia-se também pelo aspecto não circunscrito da Voz em um espaço⁹⁰, isto é, uma Voz vulnerável ao encontro, vulnerável perante o outro ao qual está sujeita, com o qual se depara. Portanto, após exigir a dispensa do outro

⁸⁹ “Desejo do Outro como necessidade daquele que não tem mais necessidades, que se reconhece na necessidade de um Outro que é Outrem, que não é meu inimigo (como em Hobbes e Hegel), nem meu ‘complemento’, como o é ainda na República de Platão, que é constituída porque faltaria alguma coisa à subsistência de cada indivíduo. O Desejo do Outro – a socialidade – nasce num ser que não carece de nada ou, mais exatamente, nasce para além de tudo o que lhe pode faltar ou satisfazê-lo.” (LÉVINAS, 1993, p. 48-49).

⁹⁰ No sentido de possibilidade da vontade dessa Voz em habitar diferentes matérias.

de sua face, **“Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.”** (p. 22, negrito da autora), a fim de manter a totalidade do Eu, a personagem Voz percebe a impossibilidade de essa dissociação ocorrer, pois sua estrutura inicial foi desajustada na aproximação do outro, logo, não há retorno ao Eu.

Para o corpo que habita. **Ei, mulher, você sente falta de mim?**
 Para o público. **E vocês aí, que só ficam espiando, esperando, sentiram falta de mim?**
Merda, eu estou sentindo falta, merda. O que é isso? Merda, isso é a carência, que merda. (PASSÔ, 2018, p. 46, negrito da autora)

A ação de desestabilizar, transbordar do *em-si* para o outro, fragmenta o eu totalitário da Voz ao ponto dela perceber não ser possível uma vivência restrita ao Eu, mas ser necessária uma vivência com o próximo. Por isso, a personagem Voz começa a inquirir sobre “o que é isso” e no que consiste essa falta, já que esse encontro primevo com o corpo de mulher apresentou caráter de ineditismo para a Voz. Tal fato dialoga com a perspectiva de Lévinas, pois para ele o encontro com o outro é imediato, no sentido de impossibilitar estabelecer reflexão perante aquele que interpela o eu.

O corpo, o outro, como já delimitado nesse estudo é o inapreensível, quem antes de chegar já foi embora, não reservando, portanto, espaço de tempo para sua apreensão pela Voz. Em continuidade a esse pensamento, o caráter da resposta ao outro deve ser imediato ao confrontar seu rosto. Por esse raciocínio, não cabe ao eu se expressar em decorrência ao encontro face a face. Ou seja, não cabe ao eu considerar seu sentimento após responsabilidade perante o outro, pois seria um retorno à sua totalidade. Contudo, é interessante percebermos a resposta pronunciada pela Voz após abertura ao encontro com o Corpo: **“Eu devo te agradecer, carne, sua máquina me ensina.”** (p. 46, negrito da autora). Esse dizer se caracteriza, ou melhor, pode ser lido como prenúncio de uma resposta ética como defendida por Lévinas. Nesse fragmento de *Vaga Carne*, há uma resposta ao desajuste sofrido pelo eu, percebendo esse rompimento de si como ensinamento.

Após esse prenúncio é possível alcançarmos um dos conceitos mais caros ao filósofo Lévinas, agora lido no dizer da personagem Voz: a responsabilidade perante o outro, resultante do encontro face a face,

Explode, deseja definir alguma verdade. **Que se eu levanto a mão, eu sou responsável, se eu balanço a mão, eu sou responsável, se eu grito, eu sou responsável, se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir o seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença, que lhe peça licença!** (PASSÔ, 2018, p. 49, negrito da autora)

É inevitável não discorrermos brevemente a respeito da relação paradoxal presente no trecho anterior. Contradições, já discutidas nesse capítulo, que percorrem os dizeres e as gestualidades da Voz e do Corpo, fazem-se presentes ao final da dramaturgia de *Vaga Carne* no paralelo entre “definir alguma verdade” e “ser responsável”. Na primeira expressão derivada da rubrica há o aspecto da razão, constituir uma verdade, performance atribuída ao Eu; na segunda expressão, está demarcado o processo de encontro, abertura, da Voz ao Corpo. Retomar esse intercâmbio de respostas ora éticas, ora não, visa deflagrar o outro como inalcançável. Há o encontro face a face, e o outro se esvai. No entanto, como um dos últimos discursos da Voz, podemos defender que a responsabilidade se mantém. A matéria corpo foi ensino sobre responsabilidade. E a linguagem pronunciada pela Voz reverberou tal resposta ética. Ao final da dramaturgia de *Vaga Carne*, a pergunta dirigida ao público/leitor é se tais palavras ditas serão esquecidas.

Assim, a repetição do pronome demonstrativo em simbologia às palavras que podem ser esquecidas remete ao final, em repetição de termos, também dos textos de *Por Elise* e *Amores Surdos*. Mas ainda não é o fim, após o breu, o corpo de mulher é visto, o corpo visto é de mulher negra, e ao iniciar seu dizer, o corpo se esvai. Não é mais possível ouvi-lo, logo, não é mais possível responder a ele. O que pode ser respondido perante o corpo de mulher negra? Não está posto na dramaturgia, ao menos não até o próximo encontro. Não pertencendo a nós prever, pois, como defendido por Lévinas, o absolutamente outro não é totalizável. Com o corpo da mulher negra fica a incompletude, o discurso reverbera, e a dramaturgia continua aberta às novas reflexões.

Considerações finais

É possível que o viés para a pesquisa entre a estética e o caráter filosófico na dramaturgia operasse a partir de teorias outras, retomando a perspectiva aristotélica, a personagem moral de Hegel, ou até mesmo pensar a filosofia imbricada ao acontecimento teatral. Porém, dentre diferentes nuances teóricas que saltaram à percepção nesse percurso de dois anos de pesquisa, desempenhamos a insistência em pensar e em analisar a dramaturgia de Grace Passô pelo viés da alteridade levinasiana.

Desempenhamos a insistência também ao esboçarmos um parâmetro que retoma as dramaturgias escritas por autoras brasileiras em paralelo aos seus respectivos contextos sócio-históricos. Nesse sentido, foi possível entrever o uso do enredo e das personagens na dramaturgia de Maria Ribeiro, Maria Jacintha, Leilah Assunção, Consuelo de Castro em diálogo com seus respectivos contextos de produção. Como destaque, as dramaturgas de 69 ao revelarem em suas obras a subjetividade das personagens, a necessidade de evidenciar o sujeito, no caso específico das obras retratadas, evidenciarem os novos espaços e lutas das mulheres. Além disso, tal percurso histórico colaborou para enxergarmos o caráter de tradição que se constrói. A dramaturgia contemporânea de Grace Passô possui aspectos visualizados ora aproximativos, ora divergentes, aos textos abordados no primeiro capítulo dessa pesquisa, o que condicionou estipular suas dramaturgas precedentes.

Assim, foi possível deprendermos semelhanças entre as dramaturgias quanto ao aspecto do feminino, pois nas personagens de Passô, como a Mãe e a Dona de Casa, há nelas a relevância em concatenar as cenas. Dona de Casa, por exemplo, conta a história das demais personagens, atrelando os seus conflitos. Já em *Vaga Carne*, o discurso proferido assevera e questiona as violências, as desigualdades, sofridas perante um corpo de mulher. Todavia, frisamos também distanciamentos em suas estruturas, principalmente, em comparação com as dramaturgias alocadas no final da década de 60. Em *Por Elise e Amores Surdos*, é nos apresentado uma quantidade maior de personagens, seus dizeres são mais concisos como também mais interrompidos. Além disso, defendemos uma escrita em Passô mais poética, isto é, permeada por dizeres metafóricos: “tem coisa que espanca, mas espanca doce.” (PASSÔ, 2012b, p. 16) e “É para o pires que a xícara sempre retorna, em repouso.” (PASSÔ, 2012a, p. 64). Já com relação à *Vaga Carne*, destacamos o aspecto divergente pelo caráter monológico do texto, pois dentre os textos delimitados no capítulo inicial não há obra com a estrutura textual em monólogo. Contudo, Andrade (2005, p. 129) pontua exemplos e defende o uso dessa estrutura, com o seguinte raciocínio, “uma das razões porque tantas dramaturgas optaram pela

forma do monólogo: o monólogo como *gestus* marca um locus de luta pela subjetividade feminina, na medida em que encena o drama do corpo gendrado e de seus significantes plurívocos”. Andrade (2005) até mesmo exemplifica com textos de Isis Baião e de Leilah Assunção que se utilizam do monólogo, mas retomamos o destaque ao texto *Vaga Carne*, pois nele verifica-se o efeito quanto ao uso dessa estrutura para explorar/problematizar as experiências do corpo feminino. Como já discutido no capítulo final, a existência de única voz potencializa o dizer, visto que não há sobreposição de falas. Portanto, abarca os “significantes plurívocos” a partir de única perspectiva.

Pontuamos esse aspecto estrutural em relação apenas às obras citadas no primeiro capítulo dessa pesquisa. O percurso histórico não foi suficientemente abrangente e não objetivava por. Há sempre o que nos escapa. Contudo, averiguamos na concepção histórica um paralelo com a defesa de Vincenzo (1992, p. 296): a história viva do teatro escrita por mulheres, essa ainda em movimento e em construção, já que a “revolução maior está em pleno curso”. Por isto, desvinculamo-nos da pretensão em totalizar autoras e suas obras, mas consideramos a relevância do capítulo inicial como retomada a caminhos ainda perscrutáveis.

Por esse viés, de uma história da dramaturgia em contínuo movimento, ponderamos a análise das obras de autoras importantes para a dramaturgia brasileira e ainda anteriores à Grace Passô enquanto aspecto de responsabilidade por. Assim, já retomando as exposições teóricas do segundo capítulo dessa pesquisa, restringimos o seguinte dizer de Gérard Bensussan (2009, p. 39), “A responsabilidade se anula se a ela se assigna um fim e se ela se acaba num ato.” Como exposto e explicado no capítulo “Sobre a necessidade do encontro levinasiano”, a responsabilidade irrompe no impensável, como uma espécie de captura ao aparecer do outro. Todavia, devemos lembrar, a resposta ética não é uma obediência, ela é defendida por Lévinas como uma condição humana. Portanto, assinar o fim da responsabilidade ética seria romper com a possibilidade de infinito advinda do outro. E ainda, a máxima explicitada por Bensussan expõe essa impossibilidade. Nesse sentido, visamos aproximar a responsabilidade ética defendida por Lévinas com a responsabilidade em retomar dramaturgas precedentes à Grace Passô, pois ambos os encontros devem visar uma continuidade e não um fim. Até porque, Lévinas é taxativo ao defender o infinito como uma não derrota no ato humano, o que condicionamos à análise realizada no capítulo inicial. As dramaturgias dos séculos XIX e XX nos capturaram, portanto, apresentamos uma resposta ética a elas, a fim de não cessar a responsabilidade pela história da dramaturgia brasileira, ou melhor, a fim de não restringirmos à totalidade do agora, no caso, a obra de Grace Passô, findando assim com o ato do encontro.

O termo encontro deflagra o conceito levinasiano do face a face, todavia, expandimos para as concepções de encontro entre o eu e o outro no âmbito cênico e no âmbito da dramaturgia. Em relação ao primeiro âmbito, apenas aludimos brevemente no segundo capítulo dessa pesquisa devido ao fato de nos confrontarmos com a obra *Próximo ato: questões de teatralidade contemporânea*, na qual há artigos de Óscar Cornago, Gunther Heeg e Sérgio de Carvalho que entrelaçam a perspectiva ética de Lévinas, e a desumanização, com a teatralidade. De fato, tais escritos corroboraram, ou melhor, fortaleceram a empreitada aproximativa da alteridade levinasiana para leitura das obras de Passô. Apesar da ênfase daqueles na perspectiva da cena, as relações no ato teatral de encontro com o outro, o confronto atores-plateia, a reiteração enquanto fenômeno social e sua postura ética, e ainda, o acréscimo dessa ação enquanto ato de responsabilidade, afirmaram a possibilidade de tal aproximação em nosso estudo.

Tendo em vista o objetivo “Compreender o conceito de alteridade segundo Emmanuel Lévinas em diálogo com as personagens de Grace Passô”, decidimos no percurso da pesquisa pela restrição em três categorias: encontro, Rosto e Dito/Dizer. Os dois últimos termos são conceitos debatidos pelo filósofo Lévinas, principalmente, em obras como *Totalidade e Infinito* (1980) e *De outro modo que ser ou para lá da essência* (2011); já em relação ao termo “encontro”, não trabalhado enquanto conceito pelo filósofo, resolvemos operá-lo, a fim de retomar as ideias debatidas pelo filósofo a respeito do face a face e do confronto entre eu e outro.

Por esse viés, no tópico “O encontro em Emmanuel Lévinas” foi possível articularmos uma perspectiva cênica, voltada para representação, com a perspectiva da dramaturgia textual. Isso sobreveio devido à recorrência quanto à expressão das cênicas como *a arte do encontro*. Nesse sentido, já em aproximação com a teoria de Lévinas, ressalvamos que o encontro de fato ocorre no deslocamento da totalidade frente ao outro, isto é, sair de um pensamento restrito ao eu e estar para o outro. Tal paralelo inicial do cênico ao texto visou auxiliar na compreensão sobre como esse caráter do encontro entre sujeitos se faz viável no encontro entre as personagens. Ou seja, nesse tópico explicamos conceitos acerca do Ser e do Outro em confronto, perpassando na crítica de Lévinas a respeito do autocentrismo do eu, o que ele postula como “o mal do ser”, sendo o critério de evasão a proposta de saída para o encontro com o outro.

Tais encaminhamentos teóricos nos fizeram perceber a eficácia aproximativa entre a abordagem filosófica de Lévinas e as obras *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, de Passô. Haja vista que,

Para Lévinas a filosofia contemporânea insiste na razão, vinculado ao homem que se exprime na cultura, esquecendo-se dessa outra dimensão, a direção para outrem que além de interlocutor e sem o qual nada teria sentido em nossas vidas. Daí a necessidade de se pensar o valor da alteridade para a sociedade contemporânea. (COSTA; CAETANO, 2014, p. 204)

Ou seja, nas três dramaturgias analisadas de Grace Passô nessa pesquisa é perceptível na relação entre as personagens como o diferentemente outro aparece e desloca categorias fixadas no eu, o que repercute em gestos e discursos de cuidado, de escuta e de responsabilidade. Portanto, tal leitura referente às três dramaturgias de Passô colaborou para pensarmos não apenas o caráter estético da dramaturgia textual, mas também seu caráter ético. Como preconizado por Costa e Caetano, há relevância no conceito de alteridade para a sociedade contemporânea. E como estipulado em nossa pesquisa, há relevância em pensarmos a alteridade na dramaturgia contemporânea.

Outro critério expressivo para articularmos a alteridade nas personagens de Passô foi o Rosto. Nesse tópico de conceitos filosóficos, buscamos também articulá-los com a dramaturgia textual, pensando principalmente o atributo ético presentificado no conceito levinasiano de Rosto. Assim, explicamos a condição dual do rosto por operar expressões ora concretas, ora abstratas, o que possibilitou depreendermos a face das personagens que se olham e se comunicam. Por outro lado, foi plausível também reiterar o aspecto abstrato, principalmente, ao que tange a relação da personagem Voz com o espaço Corpo, em *Vaga Carne*. Além disso, de um modo mais amplo, repercutimos nas obras de Passô a característica fugaz do Rosto, aquele que é inapreensível. E nesse âmbito se insere o atributo ético, porque, como já discorrido, a responsabilidade ao outro se abre no confronto com o rosto. Tal responsabilidade ética pôde ser lida como reiteração do “sentido do humano”, que Sarrazac (2017, p. 3) brevemente retoma “como a vocação de todo grande teatro, desde Aristóteles”.

A última abordagem conceitual está atrelada ao aspecto da linguagem, como já defendido no capítulo de análise, essa categoria foi relevante na expressão das personagens de Passô. Mesmo que Lévinas opte pelo uso da linguagem de forma objetiva, sem cadências conotativas, em nossa leitura frisamos o uso poético, o uso metafórico, nos dizeres das personagens de *Por Elise, Amores Surdos* e *Vaga Carne*. Atribuição defendida em nossa pesquisa como recorrente na escrita da dramaturga Grace Passô. Contudo, para além desse âmbito a favor da linguagem poética ou não, um caráter aproximativo da perspectiva de Lévinas à dramaturgia de Passô está na consideração do primeiro à linguagem como uma das figuras privilegiadas da alteridade. Nesse sentido, extrapolamos o conceito do Dito/Dizer nos confrontos, nos avizinhamentos, entre as personagens, pois é no

encontro entre elas que a linguagem poética de Passô se presentifica. E ainda, no face a face das personagens conseguimos entrever a desconstrução de Ditos em Dizeres, isto é, as personagens em caráter de exposição, a condição para a comunicação entre elas.

A comunicação entre as personagens das três dramaturgias analisadas nesse trabalho deflagra uma linguagem de sentido ético também, pois nos dizeres das personagens depreendemos responsabilidades. Foi notável nessa pesquisa o processo cambiante dos dizeres e dos atos de responsabilidade perante o outro, já que as respostas éticas ao Outro foram avistadas em gradação. Ou seja, em *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, constatamos momentos de prevalência do Eu, o que demarcou, por exemplo, a relação surda entre as personagens de *Amores Surdos*, mas tais momentos são intercalados com o aspecto do encontro, no qual a prevalência está na abertura ao outro. É preciso recordar que a ação do encontro não está para a percepção, para a compreensão, desse outro que confronta o eu, mas está para o ato de se deparar com o diferentemente outro e a ele responder. Como entrevisto nas ações da personagem Dona de Casa em diálogo com a personagem Mulher, no qual essas implicam a impossibilidade em se manterem circunscritas apenas no “cuidar de si”. Já em *Vaga Carne* defendemos o desmonte da totalidade de um eu nas articulações de sua resposta ao corpo de mulher negra.

A partir dessa segmentação em “encontro”, “Rosto” e “Dito/Dizer”, procuramos esclarecer a concepção de alteridade para Lévinas, enfatizando principalmente aspectos do face a face e da linguagem, pois são elementos reiterados na dramaturgia. Ademais, especificamente nas dramaturgias estudadas de Grace Passô tais aspectos obtiveram destaque devido aos atributos de responsabilidade pelo outro, como demarcados no terceiro capítulo. Acrescentamos ainda que a segmentação do último capítulo nos fez perceber uma situação de avanço, não em feição de melhora, mas no seguinte sentido: se em *Por Elise*, as personagens estão mais incrustadas em si, ocasionando em períodos entre elas de confronto face a face no entendimento levinasiano, em *Vaga Carne* há um dilaceramento desse eu em constante resposta ao outro corpo. Tanto que o caráter efêmero do rosto do outro se tornou mais perceptível. Ou seja, o rosto como não apreensível, como incapturável, o qual a todo o momento se esvai de tal maneira que a negritude do corpo é delimitada no dizer da Voz apenas ao final da dramaturgia. Já em relação ao texto *Amores Surdos*, a personagem Mãe finaliza a dramaturgia com um discurso significativo se consideramos o processo de desatenção percorrido entre as demais personagens. Em seu dizer, a Mãe assume a disposição de resposta ética frente à situação exposta, o confronto é com o bicho outro, mas também com os seus

filhos outros, pois como já debatido há uma estrutura de ações e de falas das personagens que denotam o não ouvir entre elas, funcionando, portanto, a resposta da Mãe como um contraponto.

A abertura de fato ao confronto com o outro foi defendida enquanto ocorrência por períodos nas três dramaturgias. Nelas reconhecemos uma alternância das personagens entre se manter na totalidade do ser e na abertura ao encontro com o outro, resultando em resposta ética. Como posto no parágrafo anterior, as três dramaturgias, na ordem de análise, funcionariam enquanto um crescente para entrevermos o aspecto da alteridade nas personagens. Ou seja, sendo *Vaga Carne* a dramaturgia na qual o confronto com o diferentemente outro, com o incompreensível, com o não conhecido, acontece desde os instantes iniciais do texto. Diferentemente, em *Por Elise e Amores Surdos* o caráter outro está implicado nos sujeitos já em convivência. Todavia, nesses dois textos, foi ressaltado o ressurgimento do outro perante a passividade do eu em se abrir para as necessidades daquele.

Apesar dessas nuances, assumimos nas três dramaturgias de Passô a alteridade que não tem por início o eu, mas o deparar-se com o outro. Assim, para o primeiro garante-se a expressão da passividade, enquanto que para o segundo garante-se a expressão do que é diferente ao eu, aquele que o desestabiliza de suas garantias. Para a defesa desse aspecto, assim como, para a retomada do conceito de responsabilidade, destacamos o seguinte trecho,

A passividade pura [do eu] que precede a liberdade é responsabilidade. Mas a responsabilidade que não deve nada à minha liberdade é minha responsabilidade pela liberdade dos outros. Lá onde eu teria podido permanecer como espectador, eu sou responsável, em outros termos, tomo a palavra. Nada mais é teatro, o drama não é mais jogo. Tudo é grave. (LÉVINAS, 1993, p. 85, grifo nosso)

No trecho anterior, Lévinas reiterou o caráter contínuo da responsabilidade pelo outro, já entrevisto e defendido nessa pesquisa. Portanto, ressaltamos ainda outro aspecto demarcado pelo filósofo, a aproximação com os caracteres cênicos. O filósofo se utiliza da figura do espectador para demarcar a possibilidade desse em agir, em gerar resposta ao outro, espectador apto em “tomar a palavra”. Relação interessante para pensarmos na mobilidade do espectador que se desloca da cena para além do espaço teatral, isto é, quais palavras o espectador coloca em ação após o que vê em cena. O filósofo acaba por negar a ideia de teatro, ressaltando a gravidade do ato de responsabilidade pelo outro. Ou seja, defendendo uma responsabilidade não restrita ao jogo do drama. Apesar desse percurso para defesa do ponto de vista de Lévinas, não negamos a construção teatral, o drama, mas estipulamos a possibilidade das três dramaturgias de Passô como textos que possam favorecer a mobilidade do leitor/espectador.

Acrescentamos ainda, a nossa conclusão frente ao estudo de *Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne* não visou especular a repercussão, a mobilização, frente à leitura das três dramaturgias. Contudo, é possível apresentarmos uma leitura a partir de três termos recorrentes nas obras de Passô, são eles: bicho, respiração/silêncio e hábitos. Bicho cão, bicho hipopótamo, bicho público; a respiração do Tai Chi Chuan, a respiração do Pequeno, as páginas em branco; o hábito da permanência no em si mesmo desestruturado pela aproximação do outro. Esses elementos funcionando enquanto respaldo para pensarmos a filosofia ética veiculada por Lévinas, na qual é defendida uma abertura ao outro, na qual é defendida também uma filosofia da corporeidade. Nesse sentido, foi possível entrevermos as materialidades e os corpos enumerados anteriormente como um vestígio, a “passagem daquele que deixou o sinal”, exemplificado por Lévinas como um sinal de quem nos bate à porta sem ainda sabermos quem é: “esse toque de campainha estridente desfez-se em significações. A ruptura do meu universo era uma nova significação que lhe advinha” (LÉVINAS, 1967, p. 251). Bicho, respiração, hábito, os corpos das personagens e seus dizeres como sinal, como vestígio que se esvai, de abertura ao outro, de resposta ética.

Pelo fato dessas corporeidades permearem as dramaturgias *Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne*, arriscamos considerar a leitura dos textos teatrais de Passô enquanto vestígio de um rosto, no sentido das obras serem aquelas que nos afastam de nós mesmos ao nos conduzir pela alteridade.

Referências bibliográficas

- 26 POETAS HOJE. Organização de Heloisa Buarque de Hollanda. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2007. 272p.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNIRIO: CAPES, 2006. 141 p.
- _____. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet/UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/CAPES, 2005.
- ASSUNÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. São Paulo, Ed. Símbolo, 1977. 287 p.
- Atlas da violência. Desenvolvido por Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2019. Apresenta dados da violência e da criminalidade no Brasil, projeto em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- BAKUNIN, Michael Alexandrovich. *Textos anarquistas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2002. 190 p.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 134 p.
- BARTOLETTI, Susan Campbell; HORTA, Beatriz. *Juventude hitlerista: a história dos meninos e meninas nazistas e a dos que resistiram*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2006. 183 p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 145 p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. 119 p.
- BENSUSSAN, Gérard. *Ética e experiência: a política em Levinas*. Tradução Ozanan Vicente Carrara. Passo Fundo: IFIBE, 2009. 116 p.
- BONAMIGO, Gilmar F. Primeira aproximação à obra de Emmanuel Lévinas. *Síntese- Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, n. 102, v. 32, p. 77-104, 2005. Disponível em: <<https://faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/issue/view/288>> Acesso em: 07 jan. 2020.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 210 p.
- BRITO, Nayara Macedo B. de. *Formas de ser um, de ser só*. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea. Orientador: Clóvis Dias Massa. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BUSATTO, Cléo. Um olhar sobre o feminino na dramaturgia brasileira do início do século XX. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 223-245, jul./dez. 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/issue/view/311>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

CÂMARA, Isabel. *As moças*. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/joana-luiza/as-moas-pronto>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 27-36, 1984. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-08/>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

CAPALBO, Creusa. Husserl: da gênese passiva e ativa à redução. In: SOUZA, R. T. de; OLIVEIRA, N. F. de (Orgs.). *Fenomenologia hoje: existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 13-24.

CASTRO, Consuelo de. À flor da pele. In: _____. *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989. p. 121-183.

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett: (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. 111 p.

CAVALHEIRI, Alceu. *Entre o mesmo e o outro: a ambiguidade do conceito de renovação*. Orientador: Marcelo Fabri. 2018. 134 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. *Língua e Literatura*, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/79276597-A-literatura-feminina-no-brasil-contemporaneo.html>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

COELHO, Paula Alves B. *A experiência da alteridade em Grotowski*. Orientador: Luiz Fernando Ramos. 2009. 183 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COSTA, Juliano Xavier da S.; CAETANO, Renato F. A concepção de alteridade em Lévinas: Caminhos para uma Formação mais Humana no Mundo Contemporâneo. *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé*, Rondônia, v.3 n. 2, p. 195-210, Mai. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/issue/view/226>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

CINTRA, Benedito Eliseu Leite. *Pensar com Emmanuel Levinas*. São Paulo: Paulus, 2009. 118 p.

Dados públicos sobre violência homofóbica no Brasil: 28 anos de combate ao preconceito. Desenvolvido pela Diretoria de Análise de Políticas Públicas – FGV, 2019. Apresenta dados referentes às denúncias de violências sofridas pela população LGBT no Brasil. Disponível em: <<http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-28-anos-de-combate-ao-preconceito/>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* 8. ed. São Paulo, SP: Centauro, 2003. 174 p.

DESMOND, William. *A filosofia e seus outros: modos do ser e do pensar*. São Paulo: Loyola, 2000. 547 p.

FABRI, Marcelo. *Desencantando a ontologia: subjetividade e sentido ético em Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. 218 p.

FANINI, Michele Asmar. A dramaturgia inédita de Júlia Lopes de Almeida. In: XI International Congress of the Brazilian Studies Association, 2012, University of Illinois, Campus Urbana-Champaign. *Anai...* Illinois. Brasa XI, 2012.

_____. *Fardos e fardões: mulheres na academia brasileira de letras (1897-2003)*. Orientadora: Maria Arminda do Nascimento Arruda. 2009. 387 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 71, p. 95-114, dez. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10898>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY. *Poço de cima*, com Grace Passô. Entrevista realizada por José Miguel Wisnik. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fMXgFR9CpNw>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

GOMEZ, Silvia. *Mantenha fora do alcance do bebê*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015. 50 p. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2014/05/MANTENHA_FORA_DO_ALCANCE_DO_BEBE.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2020.

GRZIBOWSKI, Silvestre. A fenomenologia da corporeidade em Lévinas. In: RIBEIRO JÚNIOR, N. [et al.]. *Amor e justiça em Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 87-97.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Da existência ao infinito: ensaios sobre Emmanuel Lévinas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2006. 165 p.

_____; MUNIZ, Fernando...[et al.] organização de Rafael Haddock-Lobo. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. 350 p.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. 101p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc.; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista*. São Paulo: Iluminuras, 2002. 93 p.

LÉVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Tradução de Paul Albert Simon, Lígia Maria de Castro Simon. Campinas, SP: Papyrus, 1998. 119 p.

LEVINAS, Emmanuel. *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Tradução de José Luis Pérez e Lavínia Leal Pereira. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 25-41, 66-79, 90-113.

_____. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto (coord.). Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2004. 299 p. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/24167459/levinas-e-entre-nos-ensaios-sobre-a-alteridade>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

_____. *Ética e infinito*. Tradução de João Gama. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2007. 102 p.

_____. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 109 p.

_____. O vestígio do outro. In: _____. *Descobrendo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1967. p. 227- 288.

_____. *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1980. 287 p.

_____. *Violência do rosto*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014. 43 p.

MACHADO, Ana Margarida B. *O problema do Genocídio Alemão a partir de Hannah Arendt*. Orientador: José Miguel Stadler Dias Costa. 2015. 93 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2015.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004. 326 p.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. A escrita de Júlia Lopes de Almeida: crônica. *Interdisciplinar*, Sergipe, ano X, v. 23, p. 91-102, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/issue/view/369>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

MARTINS, Joel; BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. *Estudos sobre existencialismo, fenomenologia e educação*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006. 112 p.

MARTINS, Rogério Jolins; LEPARGNEUR, François Hubert. *Introdução a Lévinas: pensar a ética no século XXI*. São Paulo: Paulus, 2014. 68 p.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista aSPAs*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 6-15, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/7862>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

MICHALSKI, Yan; PEIXOTO, Fernando. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 409 p.

MORAES, Maria Lygia Q. Feminismo e política: dos anos 60 aos nossos dias. *Revista estudos de sociologia*, Araraquara, v. 17, n. 32, p. 107-121, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.flcar.unesp.br/estudos/issue/view/432/showToc>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

MORENO, Fernanda da Silva. *Consuelo de Castro e a representação do feminino em sua dramaturgia*. Orientadora: Maria Tereza Amodeo. 2013. 90 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ORSINI, Maria Stella. Maria Angélica Ribeiro: uma dramaturgia singular no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 29, p.75-82, 1988. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/5565>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

PACE, Eliana. *Leilah Assumpção: a consciência da mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 168 p.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 226 p.

PASSÔ, Grace. *Amores Surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012a. 85 p.

_____. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b. 77 p.

_____. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018. 62 p.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. 219 p.

_____. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. 323 p.

PELEGRINI, Sandra C. A. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros - um destaque a produção de Leilah Assunção. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 87-102, 2001. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/294>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

PELIZZOLI, Marcelo L. Da fenomenologia à “metafenomenologia” e “meta-ontologia” – aportes para uma crítica a Husserl e Heidegger desde Levinas. In: SOUZA, R. T. de; OLIVEIRA, N. F. de (Orgs.). *Fenomenologia hoje: existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 279-298.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1988. 149 p.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1942. 388p.

PRÓXIMO ATO - ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEATRO CONTEMPORÂNEO 5., 2008 \ São Paulo.; SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana. *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. 148 p.

RAMOS, Luiz F. A rubrica como literatura da teatralidade. *Sala Preta*, v. 1, p. 9-22, 25 set. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57001>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed., rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 251 p.

RIBEIRO JÚNIOR... [et al.] (Orgs.). *Amor e justiça em Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2018. 256 p.

RIBEIRO JÚNIOR, João. *Introdução à fenomenologia*. Campinas, SP: Edicamp, 2003. 84 p.

RIBEIRO, Leonardo M. *A noção de justiça para além da ética de Emmanuel Lévinas, em Autrement qu'être*. Orientadora: Ester Vaisman. 2017. 212 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RODRIGUES, Carla. *Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade: sobre ética e política em Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Nau, 2013. 220 p.

RODRIGUES, Marise. O gosto da vida: estréia e interdição. In: GOMES, A. L.; MACIEL, D. A. V. (Org.). *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: EDUFAL, 2008. p. 183-200.

_____. *Ressonâncias & memórias: Maria Jacintha, dramaturgia brasileira do século XX história de uma pesquisa*. Orientadora: Lúcia Helena Vianna. 2006. 182 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 252 p.

_____; NEVES, Paulo; STAHEL, Mônica. *Introdução a análise do teatro*. São Paulo: M. Fontes, 1996. 192p.

SANCHES, João Alberto L. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. Orientadora: Cleise Mendes. 2016. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes = (Huis Clos): peça em um ato*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1950. 75 p.

_____; HEIDEGGER, Martin. *O existencialismo e um humanismo; A imaginação; Questão de método*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. 500 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); CATHERINE N. [et al.]; *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac&Naify, 1ª edição eletrônica, 2013. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/354925362/Lexico-Do-Drama-Moderno-e-Contemporaneo-Jean-Pierre-Sarrazac>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

_____; Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017. cap. I, p. 1-39.

_____; SAADI, Fátima; TEATRO DO PEQUENO GESTO. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro de Pequeno Gesto, 2013. 152 p.

SAYÃO, Sandro C. Lévinas e o sentido do amor: Questões de uma palavra ética. In: RIBEIRO JÚNIOR, N. [et al.]. *Amor e justiça em Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 177-188.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPSIS – Revista do NIESC*, Goiás, v. 6, p. 7-19, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/issue/archive/6>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. 249 p.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis, SC: Mulheres, 1996. 56 p.

SOUZA, Ricardo Timm de. Levinas: arte entre as sombras da realidade e a temporalidade do real. In: HADDOCK-LOBO, Rafael; MUNIZ, Fernando...[et al.] organização de Rafael Haddock-Lobo. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 245-265.

_____. *Sentido e alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. 238 p.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify edições, 2001. 185 p.

TEATRO Brasileiro de Comédia (TBC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>>. Acesso em: 19 de nov. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VIEIRA, Frederico. *Pensar a imagem outramente: à escuta ética do rosto e a política por vir*. Orientadora: Ângela Cristina Salgueiro Marques. 2018. 323 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VINCENZO, Elza Cunha Vincenzo de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. 296 p.

WILLIAMS, Raymond; BISCHOF, Betina. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. 268 p.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 512 p.