

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

**CASAS DRAMATÚRGICAS**  
Material criativo para ensino de dramaturgia

Belo Horizonte  
2021

Adélia Aparecida da Silva Carvalho

## **CASAS DRAMATÚRGICAS**

Material criativo para ensino de dramaturgia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Marina Marcondes Machado.

Belo Horizonte

2021

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.07  
C331c  
2021  
Carvalho, A. A. S., 1976-  
Casas dramáticas [manuscrito] : material criativo para ensino de  
dramaturgia / Adélia Aparecida da Silva Carvalho. – 2021.  
235 p. : il.

Orientadora: Marina Marcondes Machado.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Teatro (Literatura) – Redação – Teses. 2. Teatro (Literatura) –  
Técnica – Teses. 3. Teatro – Estudo e ensino – Teses. 4. Redação de  
cartas – Teses. 5. Escritores negros – Teses. 6. Memória na arte –  
Teses. I. Machado, Marina Marcondes II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Doutorado da aluna **ADÉLIA APARECIDA DA SILVA CARVALHO** - Número de Registro - **2018664071**.

Título: “ **Casas Dramatúrgicas: Material criativo para ensino de dramaturgia**”

Profa. Dra. Marina Marcondes Machado – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo – Titular – UFMG

Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre - Titular - UFMG

Profa. Dra. Raquel Castro de Souza – Titular – UFOP

Profa. Dra. Juliana Alves Mota Drummond – Titular – UFSJ

Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Alves Mota Drummond, Usuário Externo**, em 22/12/2021, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Marcondes Machado, Professora do Magistério Superior**, em 22/12/2021, às 17:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 22/12/2021, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, Usuário Externo**, em 23/12/2021, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carvalho de Figueiredo, Professor do Magistério Superior**, em 23/12/2021, às 14:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador, Coordenador(a)**, em 05/01/2022, às 08:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1165103** e o código CRC **1E2D7B91**.

Referência: Processo nº 23072.265352/2021-01

SEI nº 1165103

A Francisco e Miguel, por convidarem a minha  
menina para dançar.

À Ana Jardim, pelas vezes que pisei em seus  
pés, por ainda não saber que podia dançar.

## AGRADECIMENTOS

A Deus pela saúde minha, dos meus familiares e amigos e pela vida tão visivelmente frágil, em tempos como esse.

À minha orientadora professora Marina Marcondes Machado pela generosidade, incentivo e por me inspirar a criar e produzir conhecimento de forma desafiadora.

Aos professores Marcos Alexandre e Ricardo Carvalho de Figueiredo pela avaliação e contribuição tão preciosas na qualificação e por estarem mais uma vez presentes na avaliação final.

Às professoras que aceitaram compor minha banca de avaliação Juliana Mota, Raquel Castro, Denise Pedron e Letícia Andrade.

Aos colegas do Agacho: Charles Valadares, Francisco Falabella, Lucas Emanuel, Marcos Coletta, Rodrigo Antero e Violeta Penna pelas leituras, discussões e trocas de experiências e inquietações.

Aos amigos artistas com os quais dividi o palco no Grupo Alma, Cia. Teatral As Medeias e Grupo Teatral Encena.

Aos professores do Colegiado de Teatro da UNIFAP, pelo companheirismo e trocas de experiências.

Aos meus alunos, de hoje e de antes, pelo encontro que ensina sobre meu ofício, cada vez que entro em sala de aula.

À professora Welessandra Aparecida Benfica pela conversa tão rica sobre as cartas.

Ao querido Wilson Oliveira, diretor e amigo ao lado do qual sigo aprendendo sobre o teatro e a vida.

À Christianne Oliveira pela revisão.

À Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt pela criação gráfica e por toda generosidade e gentileza em discutir cada detalhe.

Ao amigo artista Domingos Gonzaga pelas lindas imagens de Ouro Preto e Mariana que me cedeu tão generosamente para compor as criações.

Ao querido artista Alcides Ramos por me convidar a encontrar no teatro a casa que eu precisava para morar.

Às amigas Lu Ribas e Janaina Rangel por construirmos a casa Cia. Teatral As Medeias, morada que carregarei em mim, onde quer que eu vá.

Aos meus familiares: minha mãe, por todo amor, confiança e generosidade em seguir me “dando a vida” de formas tão diversas. Meus irmãos Ricardo Carvalho, Cristiene Carvalho e Alex Carvalho, meus cunhados Sabir Ribas, Jackson e Júnior e cunhadas Val Lima e Jane Jardim por serem sempre presentes e amigos queridos. Aos meus sobrinhos e a filha: Ana Beatriz, Dallyane, Kauan, Alhandra, Malu, Alexandre e Hannah por me ensinarem outros olhares da vida. E à Ana Jardim, Miguel e Francisco pela paciência e amor de todos os dias.

Ao meu pai (in memoriam) presente mesmo na ausência.

A todas as minhas ancestrais de sangue e da “pena” que vieram antes de mim e que se estendem em minhas escritas.

“Nenhum dia sem traçar uma linha  
com o pincel.”  
Apeles

## RESUMO

No presente trabalho proponho a construção de um material criativo para o ensino de dramaturgia voltado, especialmente, para estudantes de teatro (cursos superiores, técnicos, livres), com base em uma reflexão sobre o meu processo de formação como dramaturga, estudante e professora, num percurso autobiográfico através das casas que habitei nas cidades de Mariana, Ouro Preto, Belo Horizonte e Macapá. Tomo como referência para esta pesquisa a fenomenologia a partir de Bachelard, desenvolvida através de procedimentos de *escrita de si*, sob a ótica do escurecimento desse pensamento, baseado na ideia de escrevivência proposta por Conceição Evaristo, reconhecendo como produção de conhecimento a própria escrita, enquanto mulher/negra/dramaturga que investiga o protagonismo das experiências que emergem da memória, num movimento de recuperação e valorização da ancestralidade submetida ao apagamento e silenciamento ao longo da história. O material proposto se constrói a partir da elaboração de cartas, numa referência às cartas pedagógicas de Paulo Freire, para provocar o exercício da escrita dramática para além das regras estabelecidas pelo drama tradicional.

Palavras-chave: dramaturgias; escrevivência; autobiografia; cartas; diário de bordo.

## **ABSTRACT**

In this work, I propose the construction of a creative material for the teaching of dramaturgy aimed, especially, for theater students (undergraduate, technical, artistic-professional courses), based on a reflection on my training process as a dramatist, student and teacher, in an autobiographical journey through the houses I lived in the cities of Mariana, Ouro Preto, Belo Horizonte and Macapá. I take as a reference for this research the phenomenology from Bachelard, developed through self-writing procedures, from the perspective of the darkening of this thought, based on the idea of writing proposed by Conceição Evaristo, recognizing as production of knowledge the writing itself, as woman/black/dramatist who investigates the protagonism of experiences that emerge from memory, in a movement of recovery and valorization of ancestry subjected to erasure and silencing throughout history. The proposed material is built from the elaboration of letters, in a reference to Paulo Freire's pedagogical letters, to provoke the exercise of dramaturgical writing beyond the rules established by traditional drama.

**Keywords:** dramaturgies; writing; autobiography; letters; logbook.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Foto no banco da praça Gomes Freire em Mariana.....	31
Figura 02 - Foto apresentação Grupo Alma .....	32
Figura 03 - Caixa de Cartas elaborada para a qualificação .....	45
Figura 04 - Cartas e envelopes com selos da foto das casas para qualificação .....	45
Figura 05 - Papel de Carta 1.....	49-50
Figura 06 - Papel de Carta 2.....	52-53
Figura 07 - Papel de Carta 3.....	55-56
Figura 08 - Papel de Carta 4.....	58-59
Figura 09 - Papel de Carta 5.....	61-62
Figura 10 - Papel de Carta 6.....	64-66
Figura 11 - Papel de Carta.....	74
Figura 12 - Papel de Carta 1.....	91
Figura 13 - Papel de Carta 2.....	97
Figura 14 - Papel de Carta 3.....	102
Figura 15 - Papel de Carta 4.....	108
Figura 16 - Papel de Carta 5.....	114
Figura 17 - Papel de Carta 6.....	119
Figura 18 - Papel de Carta 7.....	124
Figura 19 - Papel de Carta 8.....	129
Figura 20 - Papel de Carta 1.....	163-164
Figura 21 - Papel de Carta 2.....	170-171
Figura 22 - Papel de Carta 3.....	176-177
Figura 23 - Papel de Carta 4.....	183-184
Figura 24 - Papel de Carta 5.....	189-190
Figura 25 - Papel de Carta 6.....	196-197
Figura 26 - Papel de Carta 7.....	202-203
Figura 27 - Papel de Carta 8.....	209

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
1.1 Encontro com a orientadora.....	12
1.2 Desdobramentos do pensar e escrever dramaturgico .....	13
1.3 Dramaturgia e formação .....	16
1.4 Minha proposta.....	20
1.5 Metodologia: Processos autobiográficos, diários de bordo e criação de provocadores .....	23
1.6 Os capítulos .....	28
<b>2 CAPÍTULO 1 – Abrindo as primeiras portas</b> .....	<b>31</b>
2.1 Caminhos entre casas e cartas .....	41
Carta 1 – Carta à menina de olhos grandes .....	48
Carta 2 – Carta à menina que me ama .....	51
Carta 3 – Carta à menina na parede .....	54
Carta 4 – Carta à Eu menina de 12 anos .....	57
Carta 5 – Carta à jovem dramaturga .....	60
Carta 6 – Carta à querida aluna .....	63
2.2 Primeiro material para criação de dramaturgias: 6 Cartas - 6 propostas .....	67
Proposta de escrita – 1 .....	69
Proposta de escrita – 2 .....	70
Proposta de escrita – 3 .....	71
Proposta de escrita – 4 .....	72
Proposta de escrita – 5 .....	73
Proposta de escrita – 6 .....	75
<b>3 CAPÍTULO 2 – Um convite à tradição</b> .....	<b>77</b>
3.1 Visita às oito casas.....	80
3.2 Cartas para .....	81
Casa 1 – A casa Ventre desmoronada – De <i>Medeia</i> à <i>Menos de nós</i> .....	84
Carta 1 – Carta do menino de <i>Menos de nós</i> ao menino (filho de <i>Medeia</i> ) da peça <i>Medeia</i> ..	90
Casa 2 – A casa de bonecas – De <i>Casa de Bonecas</i> à <i>Erva Daninha</i> .....	92
Carta 2 – Carta de Celina de <i>Erva Daninha</i> à Nora de <i>Casa de Bonecas</i> .....	96
Casa 3 – O castelo de areia – de <i>A mais forte</i> à <i>A Capela</i> .....	98
Carta 3 – Carta de Alfredo de <i>A Capela</i> para Mrs. X de <i>A mais forte</i> .....	101
Casa 4 – A casa labirinto – de <i>O despertar da primavera</i> à <i>O Time perfeito</i> .....	103
Carta 4 – de Vi da peça <i>O time perfeito</i> à Wendla de <i>O despertar da primavera</i> .....	107
Casa 5 – A casa túmulo – de A casa de Bernarda Alba à RG-38 e + nada .....	109
Carta 5 – De Eleotério de <i>RG 38 e + nada</i> à Adela de <i>A casa de Bernarda Alba</i> .....	113
Casa 6 – A casa de espelhos – de <i>Um bonde chamado desejo</i> à <i>A mesa de Dora</i> .....	115
Carta 6 – de Dora de <i>A mesa de Dora</i> à Stella de <i>Um bonde chamado desejo</i> .....	118
Casa 7 – A casa abandonada: de <i>Esperando Godot</i> à <i>Marília...de Dirceu?</i> .....	120
Carta 7 – De Maria Dorotéia da peça <i>Marília...de Dirceu?</i> À Godot de <i>Esperando Godot</i> ..	123
Casa 8 – A casa de cartas: de <i>O Beijo no Asfalto</i> à <i>Nicole Wolfman</i> .....	125
Carta 8 – de Menina de <i>Nicole Wolfman</i> à Amado Ribeiro de <i>O beijo no asfalto</i> .....	128
3.3 Segundo Material para criação de Dramaturgias: 8 Cartas - 8 propostas.....	130
Proposta de escrita – 1 .....	135
Proposta de escrita – 2 .....	136
Proposta de escrita – 3 .....	137

Proposta de escrita – 4 .....	138
Proposta de escrita – 5 .....	139
Proposta de escrita – 6 .....	140
Proposta de escrita – 7 .....	141
Proposta de escrita – 8 .....	142
<b>4 CAPÍTULO 3 – Evocando novas moradas .....</b>	<b>144</b>
4.1 Em sala de aula .....	146
4.2 Sete dramaturgas e a oitava .....	156
4.3 As Cartas .....	159
Carta 1 – Carta pra você sobre a folha branca .....	162
Cristiane Sobral – <i>Uma boneca no lixo</i> .....	165
Carta 2 – Carta à mãe artista .....	169
Janaína Leite – <i>Stabat Mater</i> .....	172
Carta 3 – Carta à minha Tia.....	175
Luh Maza – <i>Carne Viva</i> .....	178
Carta 4 – Carta à uma jovem dramaturga.....	182
Maria Shu - Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus .....	185
Carta 5 – Carta à personagem negra.....	188
Cidinha da Silva – Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas .....	191
Carta 6 – Carta ao velho professor .....	195
Ana Regis – <i>Peixes</i> .....	198
Carta 7 – Carta à orientadora dramaturga.....	201
Grace Passô – <i>Mata teu pai</i> .....	204
Carta 8 .....	208
À oitava .....	210
4.4 Terceiro material para criação de dramaturgias: 8 cartas – 8 propostas.....	211
Proposta de escrita – 1 .....	213
Proposta de escrita – 2 .....	214
Proposta de escrita – 3 .....	215
Proposta de escrita – 4 .....	216
Proposta de escrita – 5 .....	217
Proposta de escrita – 6 .....	218
Proposta de escrita – 7 .....	219
Proposta de escrita – 8 .....	220
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>222</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>228</b>



# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Encontro com a orientadora

Cada um tem a sua história. Se eu fico ansiosa ou triste é porque eu tenho a minha história. Antes de você, vieram dois menininhos, gêmeos, que ficaram na minha barriga só até o quinto mês... E eu acho que você já até incorporou isso, porque também faz parte da tua história, tuas histórias “antes da barriga da tua mãe” ... Todo mundo tem também várias histórias de “antes da barriga”. Eu já estive na barriga da minha mãe, que é tua avó, e ela já esteve na barriga da mãe dela, que já morreu e era minha avó, tua bisavó...

Marina Marcondes Machado -Carta para Júlia que é Jonas,  
Jonas que é Júlia

Afetam-me os verdadeiros encontros, entre histórias, memórias, vida e teatro. Por isso é importante, para mim, abrir a tese com essa epígrafe. Depois de quatro tentativas para entrar no doutorado da EBA-UFMG, em 2018 fui aprovada (aprovada também no doutorado na letras POSLIT-UFMG no mesmo ano) e tive a oportunidade do encontro com a Marina, como orientadora. Eu e Marina fomos desvendando, ao longo do trajeto, vários pontos de interseção entre nós, com aproximações e distanciamentos. Vivemos a experiência da formação prática, no chão do teatro e o entendimento da profissão e do ensino que emerge desse lugar. Somos mães de gêmeos, os dela que viveram em sua barriga, os meus que se fizeram meus filhos no depois da barriga de uma outra mãe. Encontramo-nos pela primeira vez há mais ou menos 10 anos, quando ela chegava na UFMG como professora efetiva e eu já me preparava para sair no final do meu contrato como substituta. O trabalho como professora levou-nos a migrar de nossas terras: ela de São Paulo para Belo Horizonte, eu de Belo Horizonte para Macapá. Eu com meu jeito quieto de mineira do interior, ela com a fala afiada de paulista da capital; eu apaixonada pelas construções dramáticas tradicionais, ela pela dramaturgia pós-dramática.

Nossos encontros nos trazem aqui, a este trabalho no qual ela convoca minhas histórias... Cada um tem a sua e cada história está impregnada de outras tantas histórias que seguem pulsando em nós. Sabemos uma parte delas, mas, onde falha a memória, como diz Conceição Evaristo, complementamos com a imaginação. Não é fácil remexer nas memórias, pois elas doem em alguns pedacinhos de nós, mas, no mesmo momento são elas que nos potencializam e permitem reconhecer nossa trajetória.

Diante de minha proposta para uma investigação do ensino de dramaturgia em Belo Horizonte, projeto com o qual entrei no doutorado, Marina convida-me, a partir da leitura da

minha apresentação, a voltar para a casa: *para a minha casa*. Bachelard diz que “um sonhador de casas vê casas em todo lado. Tudo serve de motivação para os sonhos que evocam pousadas” (1978, p. 232) e eu penso que sou uma sonhadora de casas. Desde muito tempo me encantaram as casas e suas possibilidades.

Nas cidades onde morei, sempre andei pelas ruas observando as casas vazias e imaginando as infinitas possibilidades de experiências que poderiam ser vividas em cada uma delas. Como seria viver aquelas casas? Nas cidades onde não morei, também cativei desejos de ser, não apenas uma passageira, mas de residir e fazer morada nas casas de lá. Sinto saudades de cada uma das casas que habitei, uma saudade cheia de afetos guardados em espaços especiais de cada uma delas. Carrego a vontade de vivenciar infinitas possibilidades, que ultrapassam a capacidade contida em apenas uma vida. Trago em mim a contradição dos que queriam viver a experiência de um único lugar por toda a vida e o desejo de me abrigar em variadas moradas. Herdei de meu pai, caminhoneiro, homem das estradas, descendente de bisavô cigano, o instinto nômade. Da minha mãe, professora, filha de mãe indígena e de pai negro, o desejo de desvendar o lar roubado (ou do qual foi arrancado). A interseção desses caminhos ancestrais tão diversos e complementares é, também de alguma forma, a história que eu persigo nesse trabalho.

Em um trabalho criativo, apresento uma proposta de material para ensino de dramaturgia a partir das casas que habitei, num paralelo com a minha experiência pessoal e artística, como atriz, diretora e dramaturga e, ainda, como estudante e professora de teatro/dramaturgia. Não busco por uma forma única de ensinar, e sim, um exercício de visita às minhas experiências e um convite aos leitores para uma visita às suas “casas” para criar dramaturgias.

## **1.2 Desdobramentos do pensar e escrever dramático**

Fazer, estudar e ensinar dramaturgia, desde meados da década de 1990, permitiu-me observar mudanças nesse processo e na presença do ensino de dramaturgia nos currículos dos cursos de graduação e técnicos em teatro pelos quais passei como aluna e professora. Meu primeiro contato com uma teoria sobre dramaturgia deu-se através das aulas dos professores

Marcelo Castilho Avellar<sup>1</sup> e Walmir José<sup>2</sup> no Curso Técnico de teatro da Universidade Federal de Ouro Preto. Compreendi ali que a dramaturgia, no sentido clássico da palavra, abrangia estritamente a arte de composição de um texto teatral, trabalho realizado pelo dramaturgo com a função primordial da composição do texto teatral. O texto, em sua origem no teatro grego, era visto como principal elemento da encenação, ponto de partida para a construção dos espetáculos. Esse entendimento do termo irá perdurar no teatro ocidental até final do século XIX, quando as funções do diretor ou encenador ganham espaço (PINTO, 2015, p. 58).

Aristóteles<sup>3</sup>, em sua *Poética*, analisa as estruturas da tragédia e da comédia, como uma necessidade filosófica de compreensão teórica do que era produzido. Mais tarde, esse material de análise vai tomando outra dimensão, ao ganhar um caráter de material de orientação sobre a escrita de peças teatrais, não só na Grécia, mas recuperado no Renascimento como referência essencial para a escritura da cena, passa a ser o ponto de partida para a elaboração de várias outras poéticas.

Perceber a *Poética* com esse status, coloca-nos diante da pergunta, impressa nesse processo, desde então: como escrever dramaturgia? Isso diz muito sobre a necessidade em desvendar o “como fazer” e da busca por respostas sobre o nosso ofício, na procura de “estabelecer leis imutáveis, as quais, uma vez obedecidas, redundariam numa boa obra teatral” (PALLOTTINI, 1988, p.5). A *Poética*, em sua análise das tragédias (que é o que nos chega, já que a parte da obra que se refere à comédia foi perdida), ao apresentar os elementos centrais como unidade, ação dramática e conflito, oferece pistas que vão influenciar muito a concepção do drama como herdeiro direto das regras aristotélicas.

O domínio da composição do drama puro<sup>4</sup>, elaborado a partir das concepções de Hegel, Schiller e Goethe no final do século XVIII, persegue a compreensão da escrita própria da cena

---

<sup>1</sup> Foi um dos criadores e professor do Curso Técnico de Teatro da UFOP (1992), professor do curso de teatro da PUC-Minas. Dirigiu a primeira peça de formatura da minha turma da UFOP (1997): “Sonho de uma noite de verão” de William Shakespeare. Crítico do Caderno de Cultura do Jornal Estado de Minas, morreu em 01 de novembro de 2011 - no mesmo mês e ano que o meu pai (que faleceu no dia 26). Naquele mês eu perderia um pai e um grande amigo e professor querido que me incentivou a fazer a Licenciatura em teatro (quando em nem tinha dimensão do valor de uma graduação para minha área de atuação) e que se ria das minhas dúvidas soltando seu bordão em meio à uma gargalhada inesquecível: “Vocês seres humanos são muito complicados”.

<sup>2</sup> Um dos criadores, coordenador e professor do Curso Técnico de teatro da UFOP (1992). Professor do Curso de teatro do CEFART-Palácio das artes. Foi professor do curso de teatro da PUC-Minas. Ator, diretor e dramaturgo. Autor e diretor da peça: As mãos entrelaçadas. (Realizada com a Cia. Teatral As Medeias em 2006). Atuou e escreveu comigo a peça: Erva Daninha (2008).

<sup>3</sup> Aristóteles foi um filósofo grego que viveu de 384 a 322 a.C escreveu a *Poética* texto utilizado por muitos estudiosos ao longo dos tempos para refletir sobre a escrita das tragédias.

<sup>4</sup> Segundo Rosenfeld (2004, p.30) São traços do drama puro a ausência do autor em cena – os diálogos das personagens devem dar conta de propiciar um desenvolvimento autônomo da obra; o início da obra não pode ser arbitrário, devendo estar de acordo com as exigências da ação e é necessário um rigoroso encadeamento entre as cenas, que sem mediador precisa mover-se por si. A ação dramática acontece no momento presente e não em um passado, como se apresentada pela primeira vez.

e tem como base regras claras: a estruturação de uma obra com início, meio e fim, movida pela ação que se desenvolve em um movimento linear e tem no conflito o propulsor para elaboração da curva dramática. Tornam-se elementos básicos da dramaturgia: diálogos, o enredo e a composição das personagens.

Segundo Szondi, a crise da forma dramática emerge em meados de 1880, quando a “crescente complexidade das relações sociais já não cabe no mecanismo do drama absoluto, que se estrutura a partir das relações intersubjetivas dos personagens” (apud FERNANDES, 2001, 70). A presença do épico, intensificada na teoria de Brecht<sup>5</sup> por uma elaboração didática e política<sup>6</sup>, é levada para o primeiro plano da cena, o que nos chama a atenção para a sua presença nas escritas anteriores, pois ele “nunca saiu de cena”.

Rosenfeld (2004), em seu livro *O teatro épico*, faz uma análise cuidadosa da presença de traços épicos na dramaturgia e na cena, em um percurso desde a origem do teatro que desemboca em Brecht. Esse estudo evidencia que a dramática pura, muito baseada na estrutura da tragédia, tem como base uma obra nada pura, já que na tragédia os coros, narrações, prólogos dentre outros elementos vão expor a presença de traços épicos, que o drama puro, mais que excluir, preocupa-se em dissimular. Silvia Fernandes (2001, p.70) destaca o teatro pós dramático como uma das etapas mais recentes do texto teatral narrativo, contendo obras que, segundo Lehmann<sup>7</sup>, não são mais dependentes do conflito, diálogo, personagem e da ação, essenciais no drama puro. A dramaturgia torna-se cada vez mais porosa, deixando de privilegiar o texto escrito, dando voz e autonomia a todas as possibilidades de escrituras, compondo uma dramaturgia da cena, do ator, do espaço, da sonoridade, etc.: “A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2008, p. 114). E as escritas vão ser carregadas, progressivamente, de características que vão distanciá-las, cada vez mais, do modelo dramático tradicional e das

---

<sup>5</sup> “*Brecht* (Bertolt): dramaturgo e poeta alemão, nascido em 1898 e morto em 1956. Foi um extraordinário renovador das artes cênicas, com suas idéias estéticas baseadas nos conceitos marxistas, sobre dialética, gênero épico, interpretação de atores, peças didáticas, música para teatro, teoria da dramaturgia etc” (PALLOTTINI, 1988, p. 69)

<sup>6</sup> A partir de 1926 Brecht começa a falar em teatro épico (embora sua peça de 1918 *Baal* já tivesse fortes traços épicos, de acordo com o estilo expressionista) “Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’, - mas também as determinantes sociais dessa relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido com o conjunto de todas as relações sociais diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe.” (ROSENFELD, 2004, p. 147)

<sup>7</sup> Hans-thies Lehmann é crítico e professor de teatro alemão e cunhou o termo pós dramático.

estruturas fixadas ao gênero dramático. A dramaturgia absorve, de forma mais evidente, elementos de outros gêneros e linguagens.

Qualquer espectador ou leitor mais assíduo de dramaturgia contemporânea constata facilmente sua diversidade. Construída segundo as regras do *playwriting* ou como *storyboard* do cinema, estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações. A diversidade da produção chega a ponto de levar um pesquisador da envergadura de Patrice Pavis a definir o texto teatral pelo critério elocutório. Segundo o teórico francês, atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena (Pavis, 1982, p. 140) o que parece um exagero de simplificação encontra eco no encenador americano Richard Schechner, para quem drama é tudo que o escritor escreve para a cena, e se opõe a *script*, o roteiro que serve como mapa de uma determinada produção (Schechner, 1988, p. 85). Parece evidente que essas definições pragmáticas resultam dos problemas para distinguir o texto teatral de hoje, quando as fronteiras do drama alargaram-se a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas desconexas, usadas apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator (FERNANDES, 2001, 69).

Como já dito, a escrita dramaturgica muitas vezes esteve contaminada, o drama que se pretende puro bebe na fonte do grego que, baseado nos mitos, é composto de muitos elementos narrativos, e o drama não fica isento dessa contaminação por mais que busque dissimulá-las; o teatro épico, por sua vez, também “não prescinde dos recursos que lhe são aportados pela ação dramática eficiente, a qual procede do conflito bem construído (e que se acompanha de personagens bem caracterizadas)” (PALLOTTINI, 1988, p.52). Brecht não se preocupou em ocultar elementos do drama em sua escrita; e as escritas contemporâneas podemos perceber uma ampliação assumida dessas contaminações, acolhendo essa quebra de fronteiras como uma busca consciente e ampliada, numa variedade tanto das linguagens quanto dos processos de escrita.

### **1.3 Dramaturgia e formação**

No Brasil, mais especificamente, assistiremos, a partir da década de 1970, vários entendimentos do que seja o texto teatral. Segundo Salomão (2009), na década de 1970, evidencia-se a presença de textos de contestação, de caráter coletivo, seguida de uma baixa na produção de textos, na década de 1980, quando grandes encenadores como Antunes Filho, Gabriel Vilella, Zé Celso, dentro outros, traziam seus próprios textos e/ou adaptações. Na década de 1990, há o retorno para criações de grupos em processos colaborativos que, pela

definição clara das funções, diferenciava-se das criações coletivas (em que todos cumpriam todas as funções: direção, dramaturgia, cenografia, atuação, etc.). Aqui destaco o Teatro da Vertigem com direção de Antônio Araújo e dramaturgias de Luís Alberto Abreu e Fernando Bonassi, processos que se disseminaram para outros grupos em todo o país.

As mudanças no fazer teatral, ocorridas a partir da década de 70, vão influenciar a busca pela compreensão da escrita para o teatro, já que o dramaturgo, presente ou não em cena, continua sendo um importante atuante durante o processo.

A cada ano parece aumentar a procura por cursos e oficinas de dramaturgia no Brasil, o que se deve muito provavelmente a um processo iniciado nos anos 1970 com a formação de centenas de grupos amadores, suas experimentações formais e novos modos de produção. Aliadas a isso estavam a tentativa de abandono do texto dramático como principal referência para a montagem e também a criação compartilhada, proveniente de improvisações e desejos da equipe. Destronado o texto dramático, valorizado o coletivo, o criador, democratizado o fazer artístico – embora modelos de criação e produção convencionais permanecessem ativos, como ainda permanecem -, houve a necessidade de um dramaturgo que respondesse a essas novas proposições. Alguém disposto a criar junto da cena ou, no caso de continuar escrevendo solitariamente, disposto a dialogar com os demais criadores que, a essa altura, também buscavam um conhecimento na área da escrita. Esses e outros motivos fizeram aumentar a demanda pela formação dramaturgica, que teve seu fortalecimento nos anos 1980 quando experientes dramaturgos passaram a oferecer cursos, assumindo-se como mestres do ofício (NICOLETE, 2013, p. 25).

A democratização do fazer artístico impulsionou modificações no fazer teatral desde então, além do aumento das criações de formas coletivas, houve também a ampliação do público teatral, pois o teatro alcançava espaços antes pouco acessados e isso pedia novas possibilidades no fazer teatral. Os novos experimentos trouxeram novas formas de pensar e fazer teatro e, conseqüentemente, novas escrituras para a cena e uma necessidade de repensar o seu ensino. Não apenas os dramaturgos, mas também atores, diretores e outros colaboradores da cena, buscavam dominar a escrita cênica, cuja dramaturgia passa a ser construída também na sala de ensaio, exigindo, em muitos casos, a colaboração ativa dos outros “fazedores da cena” em sua criação. A ideia de dramaturgia ampliada modifica o nosso olhar sobre o significado do termo que sofrerá mudanças e ganhará novos contornos e significações. Os autores propõem novas reflexões sobre a função do dramaturgo e sobre o que é o texto teatral.

O dramaturgo Luís Alberto de Abreu escreveu certa vez que a dramaturgia nada mais é do que ler sinais por trás de uma ação ou de uma expressão humana e que, o dramaturgo é também um organizador de narrativas que tem

como ponto de partida para a escrita criativa as imagens que tocam o humano, independentemente dessas terem ocorrido ou de serem ficcionais (ABREU, 2000, p.115), fundamento esse, que permite comunicar-se além da superfície do próprio diálogo ou das rubricas de um texto teatral (LEITE, 2009, p. 20).

O dramaturgo ganha outras perspectivas, amplia seu lugar de atuação e diálogo e, se a função do dramaturgo modifica-se, expande, precisamos repensar como se transforma o ensino desse ofício. Pensar esse breve panorama da dramaturgia no Brasil e no mundo nos mostra que a dramaturgia nunca se acomodou, ela, embora algumas vezes excluída, demonizada, encontrou formas de se fazer potência, diante do movimento do teatro que se modifica na medida em que o mundo transforma-se. Silvia Gomez comenta:

Certa vez, ouvi que o teatro sempre esteve em crise, ainda assim ele não para de renascer, à maneira da personagem e isso me enche de esperança e dramaturgia e teatro. O teatro nos ensina novamente pelo próprio exemplo, talvez as crises sejam sua própria estratégia de sobrevivência, sua própria viagem. Na vertigem do movimento de ontem a amanhã, talvez isso seja justamente o que não muda, o fato de que criamos dramaturgia para elaborar um impasse, uma inquietação coletiva, o desconforto do tempo que nos cabe, do país que nos cabe, o nosso tormento.<sup>8</sup>

A dramaturgia refaz-se nas crises, modifica-se, reivindica seu lugar, ou simplesmente silencia aguardando o tempo. Ela que já se recolheu no gabinete, já invadiu a sala de ensaio, já foi a dona da cena e já se tornou fragmentos, longos textos, palavras, corpo, luz, sons ou silêncios, “pura” ou antropofágica. A dramaturgia acolhe as mudanças, mas também se alimenta de suas variadas formas de ser, sabendo se reinventar a partir do novo, ou bebendo nas suas próprias experiências anteriores. Se as fronteiras da dramaturgia alastraram-se, é preciso que o ensino da dramaturgia também ultrapasse as margens.

Cursos, ateliês e oficinas vêm fomentando e ampliando os espaços de pensar a dramaturgia por todo o país. Embora a carga horária das disciplinas em alguns cursos de graduação e técnicos em teatro continue pequena, podemos perceber que esses espaços se sensibilizaram à essa demanda de mudança, aumentando consideravelmente sua oferta, através de atividades isoladas, grupos de estudo, ou mesmo na criação de novos cursos. Como exemplo cito brevemente alguns desses espaços. A Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) que, numa reestruturação nos currículos do curso, por volta de 2006, reavaliou a

---

<sup>8</sup> Trecho da fala de Silvia Gomez em *Banquete Dramatúrgico: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

necessidade de contratação de um professor específico da área de dramaturgia<sup>9</sup>; a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) tem a dramaturgia como um de seus eixos em seu curso de Artes Cênicas; a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em seu curso de teatro abre uma nova vertente, com habilitação em escrita dramática, com a primeira turma com entrada em 2019. Ainda em 2019, a Universidade Federal do Pará (UFPA) iniciou um curso de especialização técnica (nível médio) em Dramaturgia; a SP Escola de Teatro oferece um curso técnico em dramaturgia; a Escola Célia Helena – Centro de Artes e Educação em São Paulo também possui entre seus cursos a especialização em “dramaturgia: cinema, teatro e televisão”. O Núcleo de dramaturgia SESI-SP (criado em 2006) é um curso anual que venceu o 28º Prêmio Shell de Teatro de São Paulo e inspirou a formação de outros Núcleos como o Núcleo de Dramaturgia SESI – Teatro Guaíra no Paraná (em 2009) e o Núcleo de Dramaturgia SESI Cultural, no Rio de Janeiro (2014). O Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia do Galpão Cine Horto oferece formação em dramaturgia há 10 anos, sendo o único espaço regular de formação em dramaturgia em Belo Horizonte. No curso de Licenciatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) há uma disciplina obrigatória de dramaturgia (Prática de Ensino C - Laboratório de práticas teatrais dramáticas), atualmente ministrada pela professora Marina que, em 2015, recebeu o prêmio Professor Rubens Murillo Marques da Fundação Carlos Chagas, que seleciona experiências inovadoras nas Licenciaturas do Brasil, em todas as áreas. O texto premiado “Dramaturgias múltiplas e as culturas da infância e juventude: Criação nos modos de aprender e ensinar na Licenciatura em Teatro da UFMG”<sup>10</sup> traz um relato sobre um trabalho realizado na disciplina com pequenas dramaturgias para crianças e jovens. Esse prêmio representa a ocupação de um espaço para a reflexão sobre a importância do ensino das dramaturgias nos cursos de teatro.

Esse pequeno recorte, ainda que incompleto, nos apresenta a expansão do ensino de dramaturgia, nos últimos 20 anos. Todos esses espaços, dentre outros, pensam novos caminhos de ensinar dramaturgias.

**É possível uma pedagogia que tenha em vista o desenvolvimento de novas formas em dramaturgia?** Ao contrário da forma dramática, já consagrada e praticamente fixada no imaginário ocidental, novas configurações são propostas a cada dia, sem um padrão estabelecido, sem cânones e, mesmo que se possam identificar tendências, estamos próximos demais para determinar o

<sup>9</sup> Informação de Marco Aurélio Bulhões Martins (2006) em *Dramaturgia em Jogo: uma proposta de criação e aprendizagem da cena contemporânea*, tese onde o autor propõe experimentos com adaptação e criação dramática.

<sup>10</sup> Artigo disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/textosfcc/article/view/5542/3581>

que vai ser fixado ou não. Grande parte das vezes, o drama e seus componentes não são banidos, mas vistos sob outros ângulos, revistos. Então, como pode se dar a experimentação “em laboratório” dessas novas escritas? (NICOLETE, 2013, p. 22. Grifo meu).

Nicolete faz uma pergunta que reelaboro na minha pesquisa: **“É possível uma pedagogia que tenha em vista o desenvolvimento de novas formas em dramaturgia?”** A partir dela, faço outro questionamento: **É possível uma pedagogia que abarque as mudanças, permitindo experimentar as diferenças para desvendar a forma de escrita de cada um?** O desafio para os professores de dramaturgia hoje está na compreensão dessa dramaturgia que amplia suas margens e passa a exigir um ensino que abarque um pensamento para além de uma formatação estática, aberto à diversidade de possibilidades.

#### **1.4 Minha proposta**

Proponho a elaboração de um material criativo para o ensino de dramaturgia, para alunos de cursos técnicos profissionalizantes e da graduação em teatro, cursos livres e grupos de teatro, em busca de práticas pedagógicas possíveis de serem realizadas nesse processo. No caminho olho para a minha experiência, que passa por vários lugares e vejo que foi essencial o contato com as diversas formas de escrita para minha formação como dramaturga. Minha compreensão sobre o que é dramaturgia e sobre os processos possíveis para esse ensino sofreram mudanças significativas ao longo das minhas experiências, ligadas às questões históricas ocorridas nos períodos, na forma como compreendo a escrita para a cena e de como se configura um texto teatral. Vale mencionar o acréscimo à minha experiência enquanto pesquisadora no mestrado, quando investiguei a dramaturgia do teatro negro na dissertação intitulada “Teatro Negro – uma poética das encruzilhadas”<sup>11</sup>, momento importante para repensar, tanto a minha escrita dramaturgica, quanto o meu olhar sobre as possibilidades de escrita para a cena e o quanto elas estão carregadas, não apenas na temática, mas em sua estrutura de elementos que se caracterizam para além dos cânones europeus.

Observando algumas experiências de ensino em dramaturgia com os quais tive contato, bem como as elaborações teóricas crescentes, percebo o quão necessário é o registro de experiências e trajetórias. O que proponho não será uma “receita” para ensino de dramaturgia. Pretendo marcar uma trajetória específica com mudanças de “lugares”, sendo esses mais do que

---

<sup>11</sup> Dissertação defendida em 2013 no programa de pós graduação em estudos literários da UFMG, sob a orientação da Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

apenas físicos, lugares para além de localizações geográficas (Mariana, Ouro Preto, Belo Horizonte, Macapá), mas também por outras conotações: lugar de atuação (artista amadora, profissional, atriz, diretora, dramaturga, professora, aluna), lugar nas variadas casas onde residi (casas grandes, pequenas, velhas, novas, apartamentos), os lugares de apego nessas casas (espaços escolhidos), lugar de onde se comunica (na escrita, na fala como pessoa no convívio social, familiar, na sala de aula enquanto aluna ou professora, no palco enquanto atriz, etc.). Os lugares em mim e eu nos lugares. Quanto mais penso esses lugares, mais eles se multiplicam e se intensificam em importância e em discurso. A ampliação e a apropriação criativa dessas variadas conotações de lugares me deram importantes pistas nessa pesquisa:

Cada ser humano é único em seus feitos, realizações, conquistas, fracassos, frustrações, sonhos, desejos, valores, ideias e sentimento. Sua singularidade reflete as interações com o meio sociocultural e carrega os traços de muitas pessoas com as quais conviveu, cujos efeitos podem ser ainda sentidos em sua vida. Os percursos também são inusitados, cada qual escolhe por onde e como seguir. O caráter singular das trajetórias está nos fatos, acontecimentos e pessoas em torno dos quais se articulam momentos que foram decisivos na vida (MORAES, 2009, p. 3898).

Sabendo, então, que ao falar de mim e das minhas experiências de caminhos, falo de muitos outros que me ensinaram e com os quais aprendi ensinando, e com base nessas primeiras apropriações de lugares, desenho uma estrutura de pesquisa que parte das casas, passando pelas cartas e finalmente desembocando nas propostas de escrita. O processo foi de aproximação das memórias das experiências vivenciadas, como ponto de partida para propostas dramatúrgicas que convoquem as experiências do leitor para o exercício de dramaturgia.

Nesse movimento de encontro com minha história, na interpretação criativa de memórias, através das cartas, convido os leitores a fazer o seu próprio caminho, construir um mapa da sua experiência em diálogo com a minha. Parti do pressuposto de que a revisitação das experiências anteriores, bem como a compreensão dos “espaços habitados”, é motor para elaboração de uma poética própria<sup>12</sup>, a partir da qual elaboro um material criativo para o ensino de dramaturgia.

Através da criação das cartas, para evocar a diversidade de espaços vivenciados, entro em diálogo com o olhar poético de Bachelard, que em *A poética do espaço*, numa profunda relação com a literatura, constrói conexões imagéticas de acolhimento, proteção, da casa primeira, da casa sonhada, espaços que podem ser vividos e espaços que só podem ser

---

<sup>12</sup> Apropriação da “possibilidade de escrita em primeira pessoa e com autênticos traços autobiográfico e autoral.” (MACHADO, 2014 in <http://agachamento.com/?p=1551>)

imaginados. Sua perfeição vai além das metáforas, ao instigar um olhar que transita entre interior e exterior. Minha vontade de ressignificar estruturas na tessitura de uma metodologia para o ensino de dramaturgia converge na direção do filósofo.

Sobre os espaços, também converso com Calvino (1990) em *Cidades Invisíveis*, uma obra literária que convida a refletir criativamente sobre cada uma daquelas cidades como possibilidade de aprender a olhar. As cidades, organizadas em grupos que se conectam de forma aparentemente despreziosa<sup>13</sup>, para além de prédios, pontes e ruas, apresentam uma arquitetura composta por pessoas, sensações, impressões e sentidos que emergem de simbologia desenhada com detalhamento cuidadoso pela narrativa. A descrição do improvável, em muitos momentos, amplia nosso olhar sobre essa “realidade construída”, sem por isso, perder o deslumbramento que nos faz desejar conhecer cada uma das cidades, mesmo sabendo que, se fosse possível essa visita, pelos nossos olhos elas teriam outros contornos. Cada olho, como uma câmara individual, escolhe os focos e isso torna cada cidade única para quem puder visitá-las ou inventá-las. Ao narrar as cidades ao Imperador Kublai Khan, através das palavras do viajante Marco Polo, Calvino cria uma comunicação criativa entre eles.

Na tese persigo essa comunicação criativa estabelecida na relação entre mim e o leitor (ainda imaginado) em uma ideia de dramaturgia. Sei que a comunicação encontra-se em um ambiente movediço, no qual embaralham-se meus dados biográficos às formas de escrita e às propostas de ensino de dramaturgia. O caminho parte de mim, e no entanto leva a uma infinidade de possibilidades e formas de escrita não mais em mim e nos meus espaços, mas entre mim e os espaços, os espaços entre si e entre eu mesma, os espaços e os outros que vieram/vem/virão ao meu encontro.

Em cada cidade que vivi e cada casa que morei, recolho peças de um grande quebra-cabeças, ainda incompleto, para construir, através dessa experiência, um material criativo para o ensino de dramaturgia. A partir de uma reflexão sobre minha formação como dramaturga e professora de dramaturgia, dialogo com todas as mudanças de casa, com as mudanças de um olhar sobre essa escrita teatral. O aprender e ensinar caminharam lado a lado. Ser dramaturga aponta caminhos para ensinar e ensinar permite aprender sobre o ofício de escrever.

Como dramaturga escrevi 19 textos, entre dramas, comédias, monólogos, cenas curtas, peças históricas, espetáculos para infância e juventude. A metodologia de escrita também foi variada, sendo alguns textos produzidos no gabinete, sozinha ou em parceria com outros

---

<sup>13</sup> As cidades são organizadas em grupos, sem uma sequência lógica, dissolvidos ao longo de todo o livro, sob variados títulos: As cidades e a memória, As cidades e o desejo, As cidades, e os símbolos, As cidades delgadas, etc.

autores, em processos colaborativos e muitas das vezes como diretora/dramaturga nas montagens. Escrevi a partir do “nada”, a partir de pesquisas de material histórico, propostas coletivas e documento pessoal meu ou dos atores.

Os textos foram: *Como diria a inquisição* (1994) *Francisca e Mara Jandira* (1998); *A mesa de Dora* (2000); *Nicole Wolfman* (2000); *Solteiras à força* (2000); *A capela* (2001); *RG 38 e +nada* (2001); *Auto de Natal* (2002); *Museu vivo: A história que ninguém contou* (2003); *Chico, Chico Rei, Rei Galanga* (2004); *Marília, de Dirceu?* (2005); *Erva Daninha* (2008); *Sá Carolina* (2008), *A Devassa da inconfidência* (2011); *Um quarto das coisas* (2013); *Do, Re, Mi, Fabricando Direitos* (2015); *O Time Perfeito* (2017); *Menos de nós* (2017); *Nem mesmo em preto e branco* (2019).

Reunir todos esses textos relembra a trajetória de escrita de cada um e isso me emociona, assusta, envergonha e me faz sentir orgulho. Mesmo que olhe para alguns deles percebendo suas fragilidades, são parte da minha formação como dramaturga. São meu caminho.

### **1.5 Metodologia: Processos autobiográficos, diários de bordo e criação de provocadores.**

A metodologia deste trabalho foi desenvolvida a partir de três pilares: processos autobiográficos, diários de bordo e criação de provocadores para a escrita de pequenas dramaturgias. Parti de meu percurso e das transformações do meu entendimento de escrita da cena, relacionadas ao resgate da minha trajetória em diversos “lugares” de vida e atuação: Mariana – Dramaturga; Ouro Preto – Estudante; e Belo Horizonte – Professora. Elaborei e analisei meus diários do processo e registros de memória das casas para criar as cartas e as propostas de escrita. A escrita do diário de bordo foi importante por se tratar de um registro que antecedeu a reflexão, configurando-se em

Uma espécie de literatura, sendo criada pelo trabalho em processo, ao mesmo tempo em que o pesquisador está preocupado com a linguagem teatral e seus desdobramentos, no cotidiano dos encontros, ensaios e orientações acadêmicas. E, justamente porque o Diário traduz a experiência pré-reflexiva da pesquisa, é que podemos chamá-lo de “ferramenta fenomenológica” (MACHADO, 2002, p. 261).

O diário foi elaborado, não com o intuito de ser compartilhado em sua totalidade, mas como material para a compreensão do processo e, muitas vezes, recuperação de reflexões e informações. O diário foi, conjuntamente, objetivo e subjetivo, registrando medos, angústias, referências encontradas, questionamentos e diálogos que atravessaram as questões da tese. Um exercício de escrever todos os dias, perceber que o que te afetava, afetava o processo de

pesquisa e suas elaborações sobre o material trabalhado. Olhar para os meus diários hoje revela a dimensão do procedimento de escrita e de processos que envolveram a pesquisa em si. Além do diário<sup>14</sup>, no qual registrei a experiência cotidiana, aquela que acontece no momento e que não sabemos aonde chegará, elaborei também o registro de memórias pessoais, paralelo com minhas experiências em processos de ensino e aprendizado da dramaturgia, indo de encontro à minha biografia. Isso reflete nas cartas em um processo de inter-relação entre os tempos, entre experiência atual e memória, atravessado pelo tempo que flui de forma não linear, misturando-se, atravessando, gerando processos que interferem no presente e também no passado, ao modificar meu olhar sobre experiências e memórias. Fazendo um “retorno às coisas mesmas”<sup>15</sup>, através de uma possível fenomenologia das casas que habitei, trabalhei o material criativo naquilo que está posto, indo primeiro de encontro a essas memórias para dialogar com teorias e criar novas, a partir dessa experiência.

Sobre a criação das cartas como material pedagógico que materializa de alguma forma a presença, a escolha conduziu-me às várias referências. O primeiro aspecto que chama atenção no uso das cartas é a possibilidade de se fazer presente, permitindo criar um espaço de compartilhamento (mesmo que ainda imaginado) a partir desse material que elaboro. Pela carta ficcionalizo um interlocutor e ao mesmo tempo, ao me ler eu me torno presente para ele.

A carta (...) torna o escritor “presente” para aquele a quem a envia. Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo (Klinger, 2007, p. 28).

Percebi as cartas como forma de me acercar do leitor, de comunicar-me com ele, criando uma proximidade, um elo, apresentando a mim e a minha escrita de dramaturgia, memórias e ficções, criando uma forma de ensinar e convidar à experiência da escrita. Chegar às cartas me fez perceber o quanto acessei esse recurso ao longo da vida e o quanto ainda está presente hoje nas minhas aulas, seja como texto, seja como material para produção de uma dramaturgia.

---

<sup>14</sup> “é interessante pensar que um diário é necessariamente escrito sob o signo do presente. O passado, assim como a memória, têm papéis secundário nesta prática. Ele é marcado pela vivência imediata, pelo contingente e, sobretudo, é escrito na ignorância de seu fim (LEITE, 2014, p. 31).

<sup>15</sup> Lema da fenomenologia.

O caráter pedagógico das cartas, proposto principalmente por Paulo Freire<sup>16</sup> para se comunicar e formar professores, presente nos livros *Professora sim, tia não* (2015), *Pedagogia da indignação* (2000) e *Cartas a Guiné Bissau* (1978) foi importante referência por pensá-las como recurso ético e estético ao longo dos tempos.

Tal sabedoria, de educar através da “arte de escrever cartas”, perpassa a história humana e está presente em diferentes épocas e culturas. Ou seja, é uma aspecto inerente nas cartas do Apóstolo Paulo, de Francisco de Assis, Rosa Luxemburgo, Antônio Gramsci, Che Guevara, Dom Helder Câmara, Saramago e Paulo Freire. (ZITKOSKI apud CAMINI, 2012, p. 13)

É em *Cartas a Cristina* (2003), livro no qual ele troca cartas com sua sobrinha e fala do ensino, percorrendo seu processo de formação desde sua infância e juventude e a partir disso pensando o ensino, que mais identifiquei inspiração de Freire para este trabalho. Ele me alerta desde o princípio sobre a importância do educador saber o que não sabe, expor suas dúvidas sem esconder sua ignorância e falar sobre aquilo que não compreende como o caminho para buscar o aprendizado presente no próprio processo do ensinar. “O que se espera de quem ensina, falando ou escrevendo, em última análise *testemunhando* é que seja rigorosamente coerente, que não se perca na distância enorme entre o que faz e o que diz” (FREIRE, 2003, p. 19). Persigo, em minha pesquisa, não o já sabido, mas *o que não sei*, e destaco a importância de aprender durante os processos em que busco ensinar, com a humildade de me colocar diante do não sabido, para alcançar e compartilhar aprendizados. Muitas vezes escrevi cartas, mas nunca havia escrito cartas para “ensinar”, cartas dramáticas e pedagógicas. Reunir dramaturgia, ensino e o exercício da escrita das cartas é colocar-me diante do risco desta investigação e não me acomodar apenas naquilo que me sinto segura. É uma tentativa de recusar a hipocrisia de conhecer todas as respostas. E não é também esse o caminho da dramaturgia? O de “colocar-se em risco e ter a porosidade de percorrer uma travessia que você não sabe onde vai dar”<sup>17</sup>

Pensar os desafios para que uma carta seja pedagógica, levanta a questão da essencialidade da intenção de ensinar e a capacidade de conexão entre as partes.

---

<sup>16</sup> “Paulo Freire (1921-1997) brasileiro, pernambucano, verdadeiro pedagogo popular que uniu, durante sua vida inteira, a teoria e prática, o ensino e aprendizado, o discurso e o exemplo. Autor de inúmeras obras, com destaque à *Pedagogia do Oprimido*, seu livro clássico, editado no Brasil e fora dele, por mais de 50 vezes. Freire foi preso, acusado de comunista pelo governo militar. Por pensar criticamente o seu tempo e por reconhecer no oprimido um educador de si mesmo, foi detido por setenta dias e, depois exilado do Brasil por um período de 16 anos” (CAMINI, 2012, p. 59).

<sup>17</sup> Trecho da fala de Ângela Ribeiro no *Banquete Dramático: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE>. Acesso em 08 de outubro de 2021.

Uma carta terá cunho pedagógico se seu conteúdo conseguir interagir com o ser humano, comunicar o humano de si para o humano do outro. Sendo um pouco mais incisivo nesta reflexão, diríamos que uma Carta Pedagógica, necessariamente, precisa estar *grávida* de pedagogia (ZITKOSKI apud CAMINI, 2012, p. 14 – Grifo do autor).

Essa interação é possível graças ao sentido “objetivo e subjetivo, coloquial e formal, prosaico e poético” (MORAES e CASTRO. 2018, p. 9) das cartas que aproximam o leitor, permitindo que se sinta autorizado a acessar esse espaço que lhe foi “remetido”. Essas características tornam também a carta um elemento bem-vindo na cena, na qual esse instrumento de comunicação ganha roupagens diversas.

Na dramaturgia *Bilhete* (2018, p.41), por exemplo, Marina Marcondes Machado elabora bilhetes curtos, com humor e agudeza, impregnados de “possibilidades de conversa sincera, olhos nos olhos, sobre sexualidade, velhice e morte, luto, separação, etc.” (MACHADO, 2018, p.41). A brevidade dos textos exige um exercício de síntese que coloca em confronto a crueza e a poesia das situações cotidianas. Os diálogos estabelecidos a partir dos bilhetes enviados e as respostas emitidas tornam a dinâmica de “estar presente” possível diante da ausência real daqueles que se comunicam pela escrita.

Também a peça *Estamira-Beira do Mundo* de Dani Barros, que cruza o documentário, teatro e memórias de cartas, histórias da sua vida pessoal e da relação com a mãe da atriz, que como a Estamira, tinha diagnóstico de esquizofrenia. Trechos de uma carta escrita pela mãe, para a atriz, são lidos ao longo da peça, tornando-se assim dramaturgia.

O Grupo Galpão montou a peça *Pequenos Milagres* através de histórias selecionadas em cartas enviadas ao grupo, dali foi criada a dramaturgia.

Em *Cartas a Madame Satã ou Me desespero sem notícias suas*, José Fernando Peixoto de Azevedo produz um texto a partir de entrevistas e materiais de ensaio com o grupo Os Crespos. O texto entremeia algumas entrevistas que chama de Primeira, Segunda e Terceira carta, mas essas cartas-cenas são criadas em um formato de cenas dialógicas e apenas em um momento surge “A Carta” que leva para a cena o formato tradicional de uma carta direcionada à Madame Satã e essa carta fictícia é parte da dramaturgia.

Percebo nas cartas, através desses e outros exemplos, uma potência cênica para impulsionar a experiência de um exercício criativo e acreditei na produção de cartas dramáticas como ponto de partida para as propostas de criação.

Estudos sobre cartas encontrados durante esta pesquisa debruçam-se sobre elas enquanto documentos de correspondências reais e não ficcionais, a partir dos quais são levantadas biografias e fatos históricos. Aqui, faço o caminho inverso: parto das biografias e

histórias pessoais para elaboração de cartas que, por sua vez, se tornam novos documentos provenientes dessas experiências. Minhas cartas, mesmo quando endereçadas a algum destinatário específico, já nascem públicas e com intencionalidade pedagógica. Acessar outras referências sobre estudos de correspondências, permitiu pensar nos elementos que as compõem e que se tornam parte desses documentos: letra, papel, selos, datas, etc. Aqui, aproprio-me, na elaboração criativa, da invenção de elementos na criação dos papéis de cartas: tipo de letra, cor da folha, datas (datas de eventos específicos, estreia de espetáculos, acidente, nascimento, data real da escrita da carta, etc.).

Nos papéis de carta, organizados em parceria com a criação gráfica das artistas Juliana e Luciana Bittencourt, estão presentes as imagens de alguns dos documentos pessoais investigados e ali também crio dramaturgias, para além do texto escrito: “O documento não está dado. Ele é procurado e encontrado. Bem mais do que isso, ele é circunscrito, e, nesse sentido, constituído, instituído documento, pelo questionamento” (RICOEUR *apud* LEITE, 2014, p.43). Esses documentos, reelaborados através das “perguntas feitas a eles”, essenciais para a produção da escrita das cartas, tornam-se também potências para a elaboração da estética definida para elas.

Na elaboração das cartas processo a ideia de escrita de si, pela *escrevivência*, termo cunhado por Conceição Evaristo numa escrita na qual acesso “história, memória e experiência” (BAROSSO, 2017, p. 23) através da minha fala como uma mulher negra, da qual emerge a urgência do desvendar de eventos de silenciamento aos quais fui submetida ao longo da vida.

Configura-se a *escrevivência* como diálogo com a tradição Sankofa, que resgata o passado para pensar o presente. E dessa forma, preparar os caminhos de uma percepção do negro enquanto diferença cultural a ser respeitada – consequentemente, para a construção de um futuro isento das mazelas representadas em contos, poemas e romances (DUARTE, 2020, p. 92).

Nesse diálogo para transformar o futuro, as vozes negras começam a tomar, para além da fala, o papel e a caneta (não o lápis que tem a fragilidade de ser apagado) para registrar as histórias, “por si”. Não mais contados pelo olhar do branco dominador, que vê o negro como o “outro”, mas pelo olhar do negro e aqui, especificamente de uma mulher negra que inscreve e registra suas histórias e dos seus, escrevendo, não apenas por si, mas, por todas que vieram antes e foram impossibilitadas de ocupar esse espaço de fala.

bell hooks também foi referência importante, já que eu persigo também um ensinar dramaturgia que não seja ato colonizador, mas que incentive uma aproximação com individualidades, para que todos, inclusive os que foram desautorizados, sintam-se capazes de

criar e não intimidados por um fazer que, de tão distante, pareça-lhes inalcançável e de ter “coragem de transgredir as fronteiras que fecham cada aluno numa abordagem do aprendizado como uma rotina de linha de produção” (hooks, 2013, p.25). Nos exercícios, procurei elaborar propostas curtas e abertas, para dar espaço a uma escrita mais livre, que mesmo experimentando determinados elementos da escrita dramaturgica, pudessem permitir aos alunos acessarem suas experiências e valorizarem seus caminhos de escrita, voltando o olhar para as suas “próprias casas”.

## 1.6 Os Capítulos

Sobre a estrutura geral da tese, o *Capítulo 1 – Abrindo as primeiras portas* teve sua primeira versão apresentada na qualificação. Nele fiz o trajeto pelas seis casas da minha infância e início da juventude na cidade de Mariana, o que me levou de encontro a uma forma de narrativa que atravessou todos esses espaços: as cartas. Mais do que um recurso escolhido ou inventado, as cartas foram desvendadas na visita a esses espaços. Ali, eu acreditava que as cartas estariam apenas naquele capítulo. Falo do meu primeiro encontro com o fazer teatral e a escrita dramaturgica, quando começo a me formar: atriz, diretora e dramaturga. A escrita das cartas no capítulo 1 partiu de uma ideia mais concreta das casas, das histórias vividas em cada uma delas.

No *Capítulo 2 – Um convite à tradição*, as casas de Ouro Preto conectam-se com as referências dramaturgicas que fizeram parte da minha formação enquanto estudante de teatro e as dramaturgias que produzi buscando desvendar as influências absorvidas e refletir criticamente sobre essa relação. As cartas, nesse capítulo, são o encontro entre minhas personagens e as personagens dos textos de grandes autores. No capítulo 2, portanto, as moradas tornam-se mais metafóricas, as casas da tradição transitam por uma barroca Ouro Preto, indo de encontro às tradições referendadas na minha formação. A voz ecoa das minhas personagens, em diálogo com as influências.

No *Capítulo 3 – Evocando novas moradas* falo da minha atuação como professora e apresento algumas dramaturgas brasileiras dos séculos XX e XXI: mulheres, algumas negras, LGBTQIAP+, com experiências diversas. Abro um convite ao (à) leitor(a) a escolher uma referência para compor esse quadro: “a oitava”. As cartas nesse capítulo retornam a mim, que, ancorada nas produções de mulheres dramaturgas, busco meu lugar de fala para dialogar com seus textos e as formas pós-dramáticas na escrita, são minhas ações: citar, trazer depoimentos, reelaborar a forma etc.

O material aqui apresentado traz ressonâncias de outras experiências que realizei em dramaturgia, tendo, muitas das atividades aqui propostas, sido recriadas a partir de outras propostas semelhantes desenvolvidas em minhas aulas de interpretação e dramaturgia, ao longo da minha experiência docente. Crio um material para atores em formação, seja em cursos técnicos ou superiores, bem como em formação prática em grupos de teatro e cursos de iniciação. Que nós dramaturgos, pesquisadores e professores de dramaturgia possamos investigar e compartilhar caminhos para o ensino, para que tenhamos acesso a procedimentos mais diversos, entendendo que a elaboração pedagógica da experiência de escrita pode ser um caminho profícuo para o ensino da dramaturgia.

Apresento formas de experimentar, elaborando cartas dramatúrgicas e pedagógicas para convidar os outros a experimentar comigo, a se colocarem diante do terror de todo dramaturgo: a folha em branco. Nosso ponto de partida. Nosso ponto zero.

Além disso, busco, de acordo com Moraes e Castro, pensar sobre

A necessidade da elaboração da escrita de textos acadêmicos que vislumbre uma configuração estética mais atrativa, arejada e poética, com o intuito de que esse tipo de texto possa gerar nos leitores maior envolvimento, seduzindo-o aos caminhos da aprendizagem instigante e significativa (MORAES e CASTRO, 2018, p. 3).

Persigo a pergunta: Ensina-se dramaturgia? Num convite à experiência, não universal, mas uma experiência única, afetada pelo universal, criar com o outro, seja você que me lê, ou todos com os quais compartilhei vivências, conhecimentos e afetos ao longo de todos esses anos.



*Capítulo 1*

## 2 CAPÍTULO 1 - ABRINDO AS PRIMEIRAS PORTAS

Enquanto escrevia essas cartas para você vó, meu irmão Denis, o mais velho, me enviou uma foto sua. Você estava toda altiva, usando roupas brancas e com um turbante na cabeça. Fiquei observando cada detalhe da imagem, demorei imaginando quais histórias havia por trás das rugas em seu rosto, quantas vidas tinham sido afetadas por aquelas mãos calejadas que curavam cobreiros e davam esperança aos que foram benzidos. Mas nada me chamou mais atenção do que seus olhos. Um olhar penetrante, forte e, de novo, altivo. Minha mãe carregava o mesmo olhar. Apesar de ele ter sido encurvado pelo tempo.

Djamila Ribeiro - Cartas para minha avó

Figura 01 - Foto no banco da praça Gomes Freire em Mariana



Fonte: Arquivo Pessoal.

Abro este capítulo com o trecho de uma das cartas do livro da Djamila Ribeiro que como um todo me leva de volta aos aconchegos primeiros nos quais fazemos morada e essa foto da primeira cidade onde morei, meu primeiro espaço de habitação depois do corpo de duas mulheres: o da minha mãe, que me acolheu em seu ventre, e o meu próprio, que é minha morada que habita outras tantas.

Morei na cidade de Mariana, no interior de Minas Gerais, durante quase toda a minha infância e início da juventude, desde o meu nascimento até o ano de 2000. Durante alguns meses, entre 1 e 2 anos, morei também em Itabirito/MG e em Estrela do Sul/MG, mas não

guardo na memória essas lembranças conscientes, por ser ainda muito pequena, embora saiba que em algum lugar em mim, residem também essas moradas.

Esses bancos de praça, da foto acima, embalsamaram minha infância vivida em uma cidade do interior e também foram esses mesmos bancos que assistiram aos meus primeiros amores nos “embalos de sábado à noite”<sup>18</sup> e domingos, com horário marcado para voltar para casa: sempre 21:30. Nesses bancos, também ensaiei minhas primeiras peças de teatro e, diante deles, encenei alguns espetáculos com o grupo ALMA, como na foto abaixo.

Figura 02 - Foto apresentação Grupo Alma



Fonte: Arquivo pessoal.

Mariana é uma cidade histórica do Estado de Minas Gerais, fundada em 16 de julho de 1696 (atualmente com 325 anos) e uma população estimada de 60 mil habitantes. A economia da cidade é baseada no turismo e na mineração, que é a fonte de emprego de grande parte da população da região e que também levou a cidade a ser conhecida por vivenciar uma das maiores tragédias ambientais do país em 2015: o rompimento da barragem de Fundão<sup>19</sup> da empresa Samarco que afetou o distrito de Bento Rodrigues, matando 20 pessoas e levando toda a população a migrar para a cidade de Mariana, onde vivem até hoje exiladas de seus lares.

<sup>18</sup> Referência ao nome do Filme de 1977 (um ano após meu nascimento) *Os Embalos de sábado à noite* de John Bacham, estrelado por John Travolta.

<sup>19</sup> <http://www.ibama.gov.br/informes/rompimento-da-barragem-de-fundao>

Contudo, Mariana não é só cidade de tragédias, é a cidade que abriga estudantes e alguns cursos da Universidade Federal de Ouro Preto, como: Letras, História, Educação, Administração, dentre outros. Ela é uma cidade de famílias tradicionais e de novos habitantes que chegam como estudantes, ou funcionários das mineradoras. E Mariana é a cidade onde nasci, cresci e conheci o teatro.

Em Mariana meu irmão mais velho (esse no banco do jardim comigo na primeira foto), ainda adolescente, fez SENAI na empresa de mineração SAMITRI de onde já saiu empregado pela Vale do Rio Doce, o que em nossa região é o que de melhor se pode desejar. E eu? Fui fazer teatro. O que de pior podia se esperar para uma adolescente do interior?

Estudante de magistério (curso secundário), um certo dia fui convidada por um amigo para participar da seleção de atores do grupo de teatro ALMA<sup>20</sup>, era 1990, eu tinha 14 anos e aquele encontro com o teatro foi mais longo do que eu poderia imaginar. No primeiro ensaio minha voz baixa e meu corpo franzino não chamaram muita atenção, mas, como o espetáculo precisava de muitos atores para fazer um coro de sete almas que deveriam dizer apenas sete frases cada e havia poucos candidatos, eu fui aceita. Não foi fácil fazer “aquela” alma se soltar, no entanto seria apenas a minha primeira aparição. O teatro era o meu lugar. Eu havia chegado em casa! No grupo ALMA participei de vários espetáculos como atriz, comecei a dirigir e a escrever.

Escrever é uma necessidade que me acompanha no meu processo de desenvolvimento, desde criança brincava de escrever, inspirada nos livros que lia. Minha mãe era minha única e principal leitora, minhas personagens imitavam as personagens dos livros infantis: eu realocava-os em novas aventuras, a partir das minhas vivências, desejos e expectativas. Quando entrei para o grupo ALMA, tive contato com Alcides Ramos, diretor-dramaturgo<sup>21</sup>, que produzia e escrevia todas as peças do grupo e que me deu a oportunidade de escrever, junto a outras pessoas do grupo, a minha primeira peça teatral: *Como diria a inquisição*. Foi uma escrita coletiva, intuitiva, a partir do pouco que eu compreendia sobre dramaturgia, com base no que havia lido e assistido. Ali eu percebi, pela primeira vez, que minhas escritas poderiam se concretizar na cena e isso me instigou de variadas formas.

Eu cursava o Segundo Grau e, nessa época, para escapar de uma prova de Língua Portuguesa solicitei à professora a oportunidade de escrever e realizar com um grupo de colegas

---

<sup>20</sup> ALMA – Associação Livre Movimento de Arte – Grupo Fundado por Alcides Ramos no final da década de 1980.

<sup>21</sup> Alcides Ramos (atualmente conhecido como Cyd Ramos), poeta, dramaturgo, diretor, ator, artista plástico e compositor. Mariana-MG. <https://youtube.com/user/ALCIDESRAMOS63>

uma peça sobre as figuras de linguagem (matéria que seria avaliada na prova). Ela autorizou e eu, sem perceber o que havia me imposto, tive que estudar profundamente o conteúdo para escrever a peça; muito mais do que saber os conceitos, eu precisava reconhecer a função de cada uma das figuras de linguagem na construção das personagens, estruturas e no sentido no texto teatral. Eu, que acreditava usar o teatro para “enganar” minha professora, consegui, através dele, apreender muito mais sobre o conteúdo. Aprendi mais com a professora: que ser maleável com os caminhos pode, também, permitir que os alunos aprendam muito mais. Ela ampliou meu olhar sobre o ensino com essa experiência e só muito tempo depois percebi isso. E ali eu comecei a compreender, ao menos um pouco, no que implicava a escrita de uma peça teatral e o quanto aquilo exigia de uma dramaturgia.

Em Mariana começou a minha história de vida e a minha história com o teatro e a dramaturgia. Como é uma cidade do interior com pouco acesso a teatro, vi poucas peças encenadas por lá, naquela época, e meu maior contato com o teatro foi através do Grupo ALMA, no qual o convívio com o diretor Alcides Ramos, que é um artista múltiplo (artista plástico, músico, ator, diretor, dramaturgo, compositor, poeta...), fez-me vislumbrar a possibilidade de experimentar inúmeras funções.

Hoje percebo que o desenvolvimento de grupos de teatros amadores no interior do estado naquele período era o que permitia que jovens como eu descobrissem no teatro a possibilidade de espaço de atuação e, para além disso, muitas vezes, esses grupos tornavam-se os responsáveis pela circulação e desenvolvimento da arte na cidade. Sobre essa questão, o trabalho de mestrado de Flaviano Souza e Silva: *Atos de Prazer: O grupo Palco e Rua e o teatro amador na cidade de Ouro Preto – 1976 a 2012* debruça-se sobre essas questões de forma mais aprofundada. Aqui, não me deterei sobre esse fato, cito para reflexão.

No período citado, o pouco acesso a outras referências pela comunicação mais lenta e limitada (a internet ainda era bastante restrita) fazia com que o acesso de grande parte da população se restringisse ao trabalho dos grupos locais e de espetáculos de outras regiões que chegavam à cidade, muitas vezes, pela articulação com esses grupos. Portanto, reconheço que, hoje em dia, esses grupos seguem tendo uma importância que merece ser discutida.

Com o grupo ALMA viajei para muitos festivais de teatro amador, promovidos pela Federação de Teatro do Estado de Minas Gerais – FETEMIG e, dessa forma, comecei a ter contato com espetáculos de várias localidades do estado e do país, iniciando uma relação com artistas diversos, que conhecia nos festivais e mantinha o contato por cartas, alguns por pouco tempo, outros por anos.

A relação com as cartas sempre foi especial para mim, por ser a forma de comunicação possível no período, ainda não tínhamos acesso à internet, e havia a dificuldade de se falar por telefone (nem todos tinham telefone em casa e as ligações eram caras). As cartas eram a forma mais eficaz de manter contato até o próximo festival, que eram, ao todo, três ou quatro por ano.

Foi a carta um dos primeiros veículos, nos quais eu traçava histórias, experiências artísticas, trocava dramaturgias e registrava os acontecimentos, os encontros, as dúvidas e as alegrias. Talvez tenham sido minhas primeiras experimentações “dramatúrgicas”, escondidas em um formato outro. Cartas são uma forma de narrativa. As cartas podem ser sucessões de monólogos que formam um grande diálogo, através das narrativas de cada um desses personagens. As cartas, como outras formas não dramáticas, já invadiram a cena (como já citado anteriormente na introdução), criando assim, com sua presença, um dramático, que emerge com sua presença em cena.

Cartas podem ser trechos das histórias, podem ser estruturas para cena, podem ser disparadores para cenas, ou mesmo para criar propostas de escrita, como fiz aqui. Cartas são dramaturgia.

Ao trazê-las nesta tese, comecei a olhar com mais atenção para essa presença das cartas em cena e a “ler” nas cartas o seu potencial dramatúrgico de formas muito diversas: seja como material que nos dá elementos sobre as personagens (remetente e destinatário), como material que pode ser adaptado para cena, ou como uma dramaturgia pós-dramática que convoca o narrativo para a cena, não como algo novo, mas descortinando algo que sempre esteve, sem o pudor das regras do drama tradicional, que no afã de excluí-lo, muitas vezes, conseguia apenas criar formas de ocultá-lo, disfarçadamente, dentro das estruturas dos diálogos.

Rosenfeld (2004), em seu livro *O teatro épico*, fala da presença da narração (um dos recursos do teatro épico) desde o teatro grego, passando pelo teatro medieval, renascentista, romântico, etc., apontando que, embora Brecht tenha evidenciado a presença da narração no seu Teatro Épico, para assim permitir efeitos como o distanciamento e o pensamento crítico, de alguma forma a narrativa estava presente na escrita dramática desde muito tempo. Szonde (2011) também vai identificar a questão na narrativização desde as últimas décadas do século XX, mesmo que a estrutura dramática convencional estivesse sendo mantida. O que já sabemos é que a presença da narração no teatro não é uma “tendência atual” ela já esteve presente na cena sob muitos formatos. Com a ampliação da compreensão das possibilidades de composição da dramaturgia compreendemos que podemos assumir na cena a narrativa, para além do formato dramático, sem deixar de ser dramaturgia.

Vale ressaltar que a carta é uma forma de escrita que não tenciona ser teórica, ela carrega a narrativa coloquial da oralidade presente nas conversas no terreiro, nas histórias contadas pelas avós, pelas mães e tias na cozinha da casa, nos cárceres, nas viagens distantes. Nas cartas cabem as narrativas de um cotidiano simples, ou mesmo elaborações mais complexas dialogando com questões familiares, políticas, sociais, educativas, religiosas etc., num exercício de recortar para o outro aquilo que queremos fazer perdurar das histórias, aquilo que queremos dividir. A elaboração diversa, seja mais coloquial ou mais poética, mais reflexiva ou distanciada, mantém a forma de comunicação herdada da oralidade, lugar que talvez tenha sido o que primeiro despertou meu interesse por contar histórias: os tios sentados na mesa para as longas conversas, a avó sentada no banco do terreiro chupando manga e descascando casos, meu pai contando as histórias de pescaria ou das estradas no caminhão, minha mãe com os diários de poesia narrando, a cada página, a história que levou àquela escrita.

Partindo dessa perspectiva que me afeta, eu escolho as cartas, este elemento carregado de traços de uma gênese da comunicação, para compartilhar a minha escrita, num convite à sua escrita, numa resposta criativa às minhas PROVOCARTAS.

Através das cartas construo uma fenomenologia das memórias das casas que morei. Elas me ajudam a reconstituir as experiências dessas casas, paralelas à experiência de minha formação em dramaturgia que começa no grupo ALMA, mas que ainda em Mariana estende-se para minha sala de aula como estudante de magistério e, mais tarde, como aluna do Curso Técnico de Teatro da UFOP. Para além disso, costumam-se a esses tempos minha experiência como vendedora em uma loja de máquinas de costura, depois em uma livraria de artigos religiosos e, mais tarde, como professora do Ensino Infantil em Santa Rita Durão. Eu chegava a esse distrito por estradas de terra, numa Kombi de professores que passava por Bento Rodrigues, onde era deixada uma parte dos professores (Aquele mesmo distrito da tragédia da barragem, lembram?). Pois é! Esse espaço, hoje soterrado, era caminho diário dessa parte da minha história. A barragem rompida soterrou um trecho desse meu caminho, eu não estava lá, mas Bento é parte do fluxo que impulsiona meu movimento e eu não posso seguir sem parar e olhar para trás: **não foi acidente, foi crime.**

Cada pessoa é um emaranhado de histórias que se conecta com o antes e o depois dos espaços que habita, levando-os consigo. Mesmo hoje, espaços que residi, coisas que vivi, seguem reverberando em minhas escritas, em minhas relações com meus alunos, professores, colegas de teatro, com minha família e meus amigos.

Em Mariana, morei todo o tempo com meus pais e irmãos, em 5 casas diferentes. Tive ainda uma morada transitória em Santa Rita Durão no tempo que lecionei na região e, agora,

revisito na memória cada uma delas e os fragmentos das histórias vividas ali para convidá-los a fazer alguns experimentos de escrita.

As primeiras casas que recorro abrigavam muito do que eu viria a ser e nem eu mesma podia imaginar. Essas casas têm uma poesia do passado, eu as imagino mais do que consigo concebê-las em sua concretude, sei que elas estão lá e aqui.

A casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida (BACHELARD, 1978, p. 201).

A poesia das moradas é o que busco nessas cartas, não tenho a pretensão das verdades históricas, a memória daquelas paredes alastra-se para além do real, misturando-se com sonhos, medos e reelaborações. Esse meu exercício deixou isso muito evidente. A tentativa de retornar ao princípio, de me levar a essas casas todas de Mariana rendeu muitas conversas com minha mãe que, entre uma história e outra, além de me contar coisas que eu já não recordava ou nem sabia, vez ou outra, ao me ouvir falar de algumas recordações retrucava: “- Que é isso, Adélia? De onde você tirou isso? Não foi assim que aconteceu, não...” Ouvir essa frase diante da narrativa convicta de memórias que, pra mim, eram muito concretas, deixava-me atônita em alguns momentos, entretanto fui achando graça desses desvios e vi o quanto nos iludimos na intenção de sermos o mais fiel possível a uma verdade da memória. A memória nos prega peças e a verdade entre o vivido e o narrado tem muitas nuances e isso nos faz compreender que o processo de ficcionalização é inerente à toda narrativa.

Gosto muito de ouvir (...) Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con) fundem com as minhas. **Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecido e a narração do fato, alguma coisa se perde**

**e por isso se acrescenta. O real vivido e o escrito aprofunda mais o fosso.** Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias continuo no premeditado ato de traçar uma escrivência (EVARISTO, 2016, p. 7. Grifo meu).

Deixar-me transitar por essas casas, sem o pudor de perder as “verdades” ou uma linearidade dos fatos, permitiu-me ver nas cartas a possibilidade criativa de brincar com as histórias, transitando entre o real vivido e o real que se constrói em uma maneira única de narrar as memórias com todas as suas falhas preenchidas pelo acolhimento de uma imaginação, consciente ou não.

A ânsia inicial por reencontrar essa realidade concreta levou-me, no início dessa pesquisa, a visitar a velha casa da infância, a primeira, e só quando estava lá percebi que ir até lá foi uma ingenuidade. Busquei retornar para reencontrá-la e o que encontrei foi um quintal aterrado, onde antes havia um terreno em erosão, de onde o Lulu, um cão enorme e preto com o qual eu dividia os pedaços de carne que não aguentava mastigar, latia, enchendo de vida todo o espaço; uma casa no centro da cidade que era um porão de cômodos miúdos e frios, que antes, para mim, eram enormes e acolhedores das minhas brincadeiras e sonhos. Na casa visitada uma organização com muitos móveis modernos e desconhecidos, onde antes havia poucos móveis e muitos espaços vazios convidativos para a criança que eu era. Não era mais a minha casa da infância. Aquela continua a existir apenas em minha memória e percebi ali que minha busca, mesmo sendo feita hoje, não residia num tempo único, mas na mistura dos vários instantes, não em sentido linear, mas em uma sobreposição de tempos que permitiria chegar a esse encontro.

A casa onde moro hoje é algo concreto, que posso olhar, tocar, reconhecer. Busco nela, em suas janelas abertas, na porta, no muro que cerca a casa, escapar da concretude em fugidias abstrações. Vivendo agora, em tempos de pandemia, esse desejo de fuga torna-se ainda mais concreto, desejo real do encontro que nos é negado e da vivência de outros espaços para além desse que já conheço demais e que me conhece, desde antes, pois as casas sabem que seremos delas, antes de serem nossas. Cada uma das casas pelas quais passei tinha vestígios meus, antes mesmo que eu chegasse lá e elas sabiam mais de mim do que eu já havia vivido. Casas são mais que paredes, telhados, pisos, portas, janelas... Casas são membros, ossos, pele, sangue circulando nas veias, coração pulsando... As casas imóveis movem-se através de nós, das histórias vividas em cada uma das reentrâncias. Nelas se concretizam os acontecimentos e as memórias se gravam em um tempo espiralar<sup>22</sup>, onde tudo segue coexistindo, acumulando-se:

---

<sup>22</sup> Consiste na “primazia do movimento ancestral (...) que matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de perene transformação”. (MARTINS, 2002, p. 84).

A palavra acumulação. Essa palavra é maravilhosa porque é o que representa a nossa ancestralidade. Ela não separa passado, presente e futuro. Tudo ainda segue existindo simultaneamente no presente, espalhando energia vital. A energia vital vai e volta o tempo todo (MARTINS, 2021) <sup>23</sup>.

Leda Maria Martins ensina que a energia vital que nos é transmitida pelos nossos ancestrais permanece em nós como presença que é “poder de cura”, pois nos fortalece. Esse caminho de resgate, no caso desta pesquisa, vem com essa poética colheita de memórias resguardadas nessas casas. Estas carregam em si não apenas o momento atual, mas o momento que contém todos os outros momentos e nos ajuda a compreender que passado, presente e futuro são mais do que instâncias temporais conseqüentes umas das outras, faz rever as dimensões dessas possibilidades-tempos e suas variáveis.

Pensar essas frágeis fronteiras temporais convida-me a construir aqui, na pesquisa, um espaço em que minhas moradas de antes coexistam com a de agora e sigam reverberando em mim e nas minhas narrativas o jeito de ser e de estar no mundo. Permitem-me ainda uma analogia com as fronteiras entre gêneros, linguagens e formas de fazer teatro/dramaturgia, formas cada vez mais desconstruídas e, ao mesmo tempo, imbricadas, coexistindo e transformando-se pela afetação das de antes no agora e das de agora nas de antes. Reencontramos formas de fazer e escrever enquanto desvendamos no novo, formas outras de pensar as escritas tradicionais. E é nesse encontro entre tempos que acesso as cartas como uma forma de fazer/ensinar dramaturgia no agora.

Cada carta neste capítulo tem como remetente uma personagem (real ou imaginária), pessoas, espaços, “entidades” etc. As cartas quebram a linearidade do tempo e do espaço ao misturar histórias, pessoas, lugares, ao me permitir escrever para o eu de muito antes e imaginar cartas que só agora se concretizam. As cartas compõem a investigação de uma poética própria, um exercício intenso feito durante toda a tese, através dos diários e das narrativas autobiográficas, e que, aos poucos, vou tentando apresentar, neste fazer, os meus modos de ser dramaturga e de pensar a dramaturgia.

Considero a poética própria a marca de nossa personalidade; traduz modos de ser, estar e fazer que nos delineiam, que nos deixam à vontade, perante os quais podemos dizer: neste campo, “estou sendo eu mesmo”. Assim, há

---

<sup>23</sup> Transcrição trecho da fala da professora Dra. Leda Maria Martins em um bate-papo sobre o espetáculo “Sal” da Performer britânica Selina Thompson, apresentado no Brasil em 2018 e que foi disponibilizada virtualmente em março de 2021 na plataforma do MITsp com uma conversa entre a performer e a artista e professora Leda Maria Martins.

“poética própria” nos modos de expressão, de caminhar na rua, de cozinhar ou lavar louça, de brincar e de não brincar, de amar e ser amado...

No campo acadêmico, a poética própria pode ser concebida como o conjunto de características de um artista ou de um autor, renomado ou iniciante: traços, rabiscos, contornos, modos próprios de ser e estar no mundo, na sua relação consigo e com o outro, em especial com a linguisticidade (relação eu-língua mãe) e com a artisticidade.

Uma autobiografia narrada na chave ficcional também pode ser sinônimo ou fiel tradução de poética própria. Trata-se de conectar-se com discursividades, pluralidades de significações, traduções...na compreensão de mundos possíveis no território da artisticidade, o qual faz parte do mapa da vida mesma (MACHADO, 2015, p. 64).

As cartas elaboradas neste capítulo são esses meus rabiscos, numa investigação dos meus modos de ser e estar no mundo, da transcrição das oralidades que me rodeiam para criar uma mescla entre realidade e ficcionalidade. Mais do que algo pré-concebido, é algo que vou desvendando ao longo da escrita, nunca sabia aonde a carta iria desembocar. Quando se inicia uma carta, não se sabe aonde ela nos levará, o que ela descortinará e, aos poucos, fui descobrindo que isso é bom. Nesse processo muitas cartas ficaram inacabadas ou perderam seu sentido. Outras seguiram caminhos que surpreenderam, inclusive a mim, ao desvendar coisas que eu nem sabia que precisava escrever/falar. A escrita de si que emerge das cartas é também uma forma de “poética transgressora”, pegando de empréstimo as palavras de Conceição Evaristo sobre a poesia em sua tese de doutorado:

Optar por um fazer poético que se opõe ao discurso do poder estabelecido é, de certa forma, assegurar o direito à fala, pois, por meio da poesia, ocupa-se um lugar vazio, fazem-se ouvir novas vozes, novos modos e conteúdos discursos, representativos daqueles, muitas vezes, silenciados pelo poder (BRITO, 2011, p.9).

O desafio de pensar o ensino de dramaturgia, tendo como centro a minha experiência, compartilhada pela elaboração de uma escrita poética, através de cartas que reconstroem memórias, é também um convite a um outro tempo e espaço. Estes em confronto com um tempo e espaço nos quais o excesso de velocidade convida a “recados curtos”, enviados rapidamente pelas redes sociais, um tempo em que somos soterrados pelo excesso de informação em detrimento da experiência viva, como nos fala Jorge Larrosa Bondía (2002). Vejo na escrita de si, através das cartas, uma elaboração das minhas *escrevivências* que fazem da escrita poética uma forma pedagógica de convidar ao exercício criativo da dramaturgia.

Faço uma proposta de material criativo, em um exercício de escrita de dramaturgias, no sentido amplo. Minhas dramaturgias serão as cartas, mas podem encontrar em seus limites

rubricas, diálogos e outras formas de narrativa. Vou investigar essas possibilidades, brincando com as fronteiras e, muitas vezes, identificando elementos dramáticos dentro das narrativas construídas e vice-versa. Um exercício de fala e de escuta nessas cartas que falam de mim, mas também dos outros, e que fazem, através das minhas experiências de escrita, um convite a escrever, a correr o risco que eu também corro. As memórias serão, através das cartas, revisitadas, reinventadas. E elas são, ao mesmo tempo, minhas e um convite para buscar a caixa de cartas de cada um de vocês.

Memórias.

## 2.1 Caminhos entre casas e cartas

A dramaturga que fui/sou/serei não se forma a partir da minha primeira escrita teatral, ela se forma comigo, a partir das minhas primeiras memórias, ou até antes delas. Em Mariana eu só conheci o termo dramaturgia quando comecei a fazer teatro, mas, em minha dramaturgia, isso está muito do “antes”, daquilo que me forma ao longo das minhas casas.

Ao visitar essas casas eu me perguntei no diário, dia 14 de abril de 2020: “é nas minhas casas primeiras que encontro o início das minhas dramaturgias, ou nas dramaturgias que eu reencontro minhas casas primeiras?” Talvez as duas coisas? Naquele movimento espiralar do qual Leda Maria Martins nos fala.

“Entrar” em cada uma das casas é visitar memórias que se inscrevem em meus escritos. Quando comecei a escrever a carta da primeira casa, pensava que seria apenas ali que utilizaria o recurso da carta, mas, então, memória e imaginação foram se entrelaçando para tecer um fio mais longo que abarcou nessa escrita de si, as cartas em toda a tese. Bachelard (1978, p. 201), já me dizia lá nas primeiras leituras para este trabalho: “Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa.” Atingir o fundo poético dos espaços pareceu-me um convite atraente demais que acabou me seduzindo a persegui-lo por toda a tese.

A carta da primeira casa não foi a primeira desse trabalho. Logo que me mudei para Macapá escrevi uma carta para a Marina sobre todo o processo da mudança, do trabalho e da escrita da tese e ela me enviou uma carta resposta. Ali começamos a construir uma fenomenologia das casas através das cartas sem que eu tivesse consciência disso. E ali esse suporte já surgia como um concreto elemento das memórias e faltava, apenas, que eu conseguisse enxergá-lo. A carta, nesta pesquisa, não foi inventada, mas sim desvendada naquilo que já estava lá, na memória daqueles espaços, na memória das experiências vividas durante

esse processo de elaboração tese. Percebo na experiência que escrever cartas é um exercício tensionado entre o distante e próximo de nós o tempo todo. Distante porque na atualidade, como dito anteriormente, os meios digitais deram outros hábitos mais rápidos e elaborados de formas diversas para comunicação privada e pública como o e-mail, WhatsApp, Messenger, Facebook, Instagram, Twitter. E próximo porque escrever cartas tem algo de nostálgico, de reencontro com a oralidade, de construção de uma proximidade, mesmo à distância.

Em tempos de pandemia, sentimos a necessidade de reencontrar e, por isso, tantos projetos relacionados à escrita de cartas surgiram como, por exemplo, o projeto “Cartas pandêmicas: estratégias poéticas para buscar o amanhã”<sup>24</sup> que propõe a escrita de cartas em formatos diversos para mover o “presente em direção ao amanhã”, um convite afetuoso para cartas públicas (mas que podem ser anônimas). Cito também um projeto de escrita de cartas pessoais para pessoas reais o “Cartas na pandemia”<sup>25</sup> que propõe uma comunicação pessoal, na qual os interessados podem se inscrever como remetentes ou destinatários e escrever cartas para alguém, levando companhia nesse momento de isolamento social. Encontrei muitos outros projetos de cartas ligados às mais diversas áreas e um que se aproxima mais da minha pesquisa, que me chamou a atenção, o “13 cartas imaginadas” (projeto sobre o qual falarei mais detidamente no capítulo 2), no qual os dramaturgos (as) escolhem outros (as) dramaturgos (as) (vivos ou mortos) para escrever cartas durante a pandemia.

Todos os projetos citados fazem perceber que as cartas não foram de todo superadas, o exercício dessa escrita é algo que nos aproxima de nós e do outro a quem escrevemos. Nossa letra imprime um pouco de nós, se bem desenhada, com rasuras, trêmula, ou em garranchos, escrita à mão, digitada ou datilografada pode dizer muito de quem somos, ou do nosso interesse naquilo que compomos. Em cartas, muitas vezes, falamos um pouco de nós num exercício de tornar interessante aquilo que relatamos para quem não viveu, mas, vai ler. Escrever cartas tem uma temporalidade diversa dos meios digitais. É uma ação mais lenta, na qual podemos nos deter em mais detalhes e na forma de escrever. Falando dessas temporalidades diversas, vale destacar que, embora a pandemia tenha reforçado a presença das cartas, como lugar de encontro, as primeiras cartas que escrevi para a tese, foram anteriores à pandemia, nem imaginava o

---

<sup>24</sup> Essa proposição coletiva é iniciativa do Projeto de Pesquisa Lugares-livro: dimensões poéticas e materiais, Projeto de Ensino ESPAÇO DOBRA: Exercícios de criação entre a palavra, a página e a não página e o Projeto de Pesquisa Poéticas NO Espaço: investigações, proposições de formas de presença. Coordenação Profa. Dra. Helene Gomes Sacco - CA/PPGAVI/UFPEL. Disponível em: <https://www.cartaspandemicas.com/> último acesso em 19 de setembro de 2021.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://cartasnapandemia.46graus.com/na-imprensa/> último acesso em 19 de setembro de 2021.

quanto esses tempos iriam intensificar a presença das cartas em nossas vidas, aliás, ninguém imaginava o longo processo de isolamento e horror que o Brasil enfrentaria.

Vejo nas cartas a possibilidade desse convite, à distância, para a escrita de dramaturgia me tornar próxima do leitor, se não como presença física, ao menos como presença materializada pelas minhas casas, evocando imagens, palavras e memórias através das cartas que me apresentam a você e que te convidam a ficar mais à vontade para escrever, desvendar dramaturgias em suas escritas. Como diz Diana Klinger (2007, p. 28) a carta “torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem a envia”.

Para você leitor, tento me tornar presente. Ao longo das cartas eu me apresento a você, mas, não se iluda, já avisei: eu invento também. Em cada uma delas a história é entrelaçada com ficção convidada a preencher os espaços do silêncio da memória. Uma verdade ficcional que coloriu ou protegeu algumas realidades não contáveis ou esquecidas, ou mesmo, preencheu lacunas deixadas pelo que se perdeu.

Acho importante confessar que chegar às cartas foi um processo longo. Cada capítulo está ligado à uma cidade e Mariana talvez fosse uma das mais difíceis de desvendar por ser o princípio. Começar é a parte mais difícil da escrita. Para chegar a este capítulo fui de um extremo ao outro, do excesso de teorização à escrita excessivamente crua e confessional. Realizei a elaboração de um registro de memórias, narrando algumas lembranças que residiam em cada uma das casas de Mariana. Essa escrita foi bastante pessoal e remexeu em feridas que nem sabia que continuavam lá. Marina deixou claro, de forma muito cuidadosa, que aquele material era parte dos meus diários e não, necessariamente, precisaria ser compartilhado, que era importante saber o que mostrar e o que ocultar, como me utilizar da ficção para me proteger, mesmo que acessasse dados biográficos. Esse limiar era confuso para mim. Talvez ainda seja.

Eu já havia vivenciado a experiência de criação de dramaturgia em espetáculos a partir de memórias e relatos (auto)biográficos. Esse caminho chamava a minha atenção por sua potência, revelando-se não apenas material para compor histórias, mas como possibilidades na elaboração de uma metodologia da escrita e da construção cênica e dramatúrgica. Vivi a experiência mais profundamente em uma disciplina de interpretação que ministrei no Palácio das Artes com a turma do segundo ano em 2016. Nela, o material (auto)biográfico foi o fio condutor de todo o processo e, para além de levar relatos para a cena, fizemos material para a construção de jogos e metodologias para construção de cenas e dramaturgia.

Então, cenicamente, eu podia compreender esse caminho, mas quando foi proposto “partir de mim” para a construção de um material criativo dentro de uma tese de doutorado isso pareceu-me ainda mais desafiador.

Mas segui tentando. Não sem dúvidas, não sem medos...

....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Não sem momentos longos de silenciamento da escrita e da criatividade.

Janaína Leite, dramaturga, atriz e diretora em sua experiência com trabalho autobiográficos, elabora uma dissertação de mestrado na qual discute as diferenças desses processos, compreendendo que não há uma única forma de se trabalhar com uma autobiografia na cena, mas que é “necessário inventar a forma que convém a cada experiência” (LEITE, 2014 p. 29).

Nessa minha busca por uma invenção de uma forma de trabalhar com o meu material autobiográfico elaborei, a partir do relato (que eu já reconhecia como diário), um mapa com as imagens das casas que morei em Mariana, datas, palavras que retirei da narrativa inicial na qual eu contava a experiência em cada uma das casas. Esse mapa permitia visualizar e dar forma às memórias. Mas, simultaneamente, ainda não sabia como ele me seria útil. Montei o mapa para depois desmontá-lo. Recortei, picotei, dividi em pequenas partes e o todo desse mapa foi desmembrado em pequenas outras peças, como um novo quebra-cabeças das memórias nas quais fui relendo espaços habitados, caminhos percorridos, histórias vividas...cada lugar estava carregado de memórias, muitas vezes, conforme Cintra (2011, p. 196), memórias como elas são na minha lembrança. Esse material foi a base para escrita das cartas.

Para a qualificação, o material das cartas foi organizado em uma caixa, onde as imagens da casa eram os selos nos envelopes coloridos, cada cor era definida de acordo com o tipo de carta. Seguem fotos:

Figura 03 - Caixa de Cartas elaborada para a qualificação



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 04 - Cartas e envelopes com selos da foto das casas para qualificação



Fonte: Arquivo Pessoal

Analisando as possibilidades de concretizá-las no corpo da tese, realizei a criação dos papéis de carta, para aproximar o leitor desse elemento na forma visual. Paralelamente, descobri na elaboração dos papéis de carta um outro universo de possibilidades que abria espaço para propor outras narrativas, para além das palavras das cartas, uma narrativa presente também nas imagens, nas cores, na letra.

As fotos das casas vieram para os papéis de carta, como também outros documentos como fotos da infância, imagens dos brinquedos, imagens de cartazes de espetáculos, uma carta de despedida do meu pai poucos meses antes de falecer, palavras soltas que haviam sido escritas ao redor de cada casa ao longo do mapa inicial e outras tantas imagens que povoaram a minha memória. A impressão desse material no papel de carta permite uma sobreposição de discursos que ora trazem a reafirmação de algo mencionado, ora deixam resquícios de coisas outras que não foram ditas, ora trazem a sensação dos tempos revisitados na reconstrução dessas casas dramaturgicamente. Nos papéis de carta busco a composição também com a cor das minhas memórias que antes vieram na cor dos envelopes.

A ordem das cartas, apresentadas neste capítulo, segue a sequência das casas onde morei em Mariana e da minha aproximação com a escrita de formas diversas em direção à uma compreensão da ideia de dramaturgia descoberta nas narrativas desses espaços habitados.

A carta da primeira casa que chamo de *Casa Porão* é escrita pela própria casa para mim mesma. *A menina dos olhos grandes*, como fui chamada tantas vezes na infância, algo sobre o que falo, nessa carta, talvez pela primeira vez, não ainda sem um certo pudor, no entanto, disposta a mostrar os olhos que sempre quis esconder.

A segunda carta é a invenção amorosa, resposta do primeiro amor, o garoto, M.G., para o qual escrevi uma carta, contudo meu irmão, quebrando o contrato feito, entregou ao meu pai e ele nunca recebeu a carta da Menina que o amava.

A terceira é uma espécie de carta de terror, escrita pelo quarto *escuro* de uma casa antiga onde morei e que, por ter sido uma antiga residência dos bispos de Mariana, tinha em suas paredes pinturas do busto desses bispos que me aterrorizavam e acompanhavam com os olhos em qualquer dos cantos da enorme sala.

A quarta carta, num embaralhamento dos tempos, é escrita por mim, hoje, para a *Eu Menina de 12 anos*.

A quinta carta é um encontro entre a minha ideia inicial de Teatro e a Jovem Dramaturga que começava a perseguir essa profissão, tentando repetir os passos daqueles que a influenciavam.

As datas dessas cartas, apesar de mantidas no ano de 2019 (anterior à qualificação), acessam dias e meses de nascimento de familiares com os quais convivi em cada uma daquelas casas (irmãos, tio, pai). Eles atravessaram essas escritas, tornando-se presença, mesmo quando não citados diretamente. Além deles, escolho a data do dia do teatro, na carta que é enviada por ele à dramaturga que se iniciava.

A sexta carta foi a única deste capítulo escrita após a qualificação. Ela surgiu depois que recebi uma mensagem de uma aluna da primeira turma que dei aula, em Santa Rita Durão. Ela dizia que eu havia sido a melhor professora que ela teve. Isso me levou a fazer as pazes com uma experiência que parecia tão fracassada, da qual eu me lembrava com certo remorso pelo que eu não sabia e que eu temia ter que desvendar no processo de aprendizagem. Voltei a pensar com carinho sobre aqueles tempos, só que como um tempo não vem sozinho, ele embaralha-se, a história também se mistura com a presença/ausência do meu pai e com o desastre da queda da barragem em Bento Rodrigues, distrito cuja travessia, todos os dias, era um percurso que durava 10 minutos, tempo que acesso na escrita da carta, datada do dia do acidente, antecipando, numa mistura de passado, presente e futuro, a tragédia que se ali se abateria.

Enfim, inicio aqui a abertura da caixa de cartas para compartilhar com vocês. E, logo em seguida há uma proposta convite para que se juntem a mim, na experiência de se fazer dramaturga/o.

As cartas estão em sequência, sem intervalos de outros textos, entre elas, o que foi uma opção para esse capítulo remetendo a memórias que se atropelam, misturam, vindo em um fluxo arrebatador, que me leva de volta a essas moradas.

**Carta 1:**

**PARA: Menina dos olhos Grandes**

**De: Casa Porão**

Figura 05 – Papel de Carta 1

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Arquivo Pessoal.



Mariana, 05 de maio de 2019

Menina dos olhos grandes,

eu me lembro de você aqui, foi para você e seu irmão que abriu-se aqui um novo quarto, onde antes era um depósito escuro e pouco utilizado. Você e a sua timidez, sua pequenice e sua paixão louca por seu irmão mais velho que, por sua vez, preferia a companhia do seu amigo imaginário, Bétio. Seus olhos grandes fitavam inquietos cada parte do espaço: o piso em madeira, o quarto amplo dos seus pais, a sala, a cozinha e o quarto, seu e do irmão.

Eu, que hoje pareço pequena, era grande nas suas lembranças, tão suficiente quanto tudo mais que te cercava.

Eu e o pássaro Tuim vimos tantas vezes você jogar da janela enorme da cozinha pedaços de carne do seu prato para o cão Lulu. Será que você ainda se lembra do dia que ele não conseguiu alcançar a carne porque estava preso na corrente e, então, sua mãe descobriu sua esperteza para terminar aquele prato enorme de todos os dias? Lulu gostava de te ver comer. Por que será?

Lembra do meu portão de saída para a rua? Seus olhos grandes e curiosos atravessavam minhas grades na espera pelo irmão que ia para o futebol na rua com os amigos.

Havia algo de solitário em você, menina, mesmo quando rodeada de outras pessoas. Será que te compreendiam? Será que você compreendia?

Menina silêncio. Falava pouco, baixo, quase inaudível.

\_ Fala alto, menina, responde às pessoas que te cumprimentam.

Essa rigidez do pai silenciava ainda mais seus "barulhos". Por vezes, você queria sumir entre as frestas dos tacos de madeira.

Um dia, reunindo forças, o seu grito ecoou dentro de mim:

\_ Pai, "cabei"!

Depois do grito o silêncio. Espera. Entendimento que não ia ser atendida.

\_ Só quando sua mãe chegar.

Os olhos, sempre eles, achavam uma forma de passar o tempo, percorrendo o pequeno espaço em formato comprido como uma tripa. Ali, com a minha porta entreaberta, você recordava quando a porta se fechou, trancando você, seu irmão e uma vizinha, lã. Vocês três eram pequenos, mas você era a menor. A vizinha rodava a chave para trancar a porta, queria roubar um beijo do teu irmão e você só queria sair daquele lugar que sufocava. E percebi que também não queria alguém beijando seu irmão. Todos aqueles olhos



espantados depois de um tempo ali dentro. Não poderia imaginar que, por isso, você carregaria, até hoje, um medo irracional de ficar trancada em banheiros. Sim, eu sei que qualquer fechadura de banheiro, desde então, te apavora.

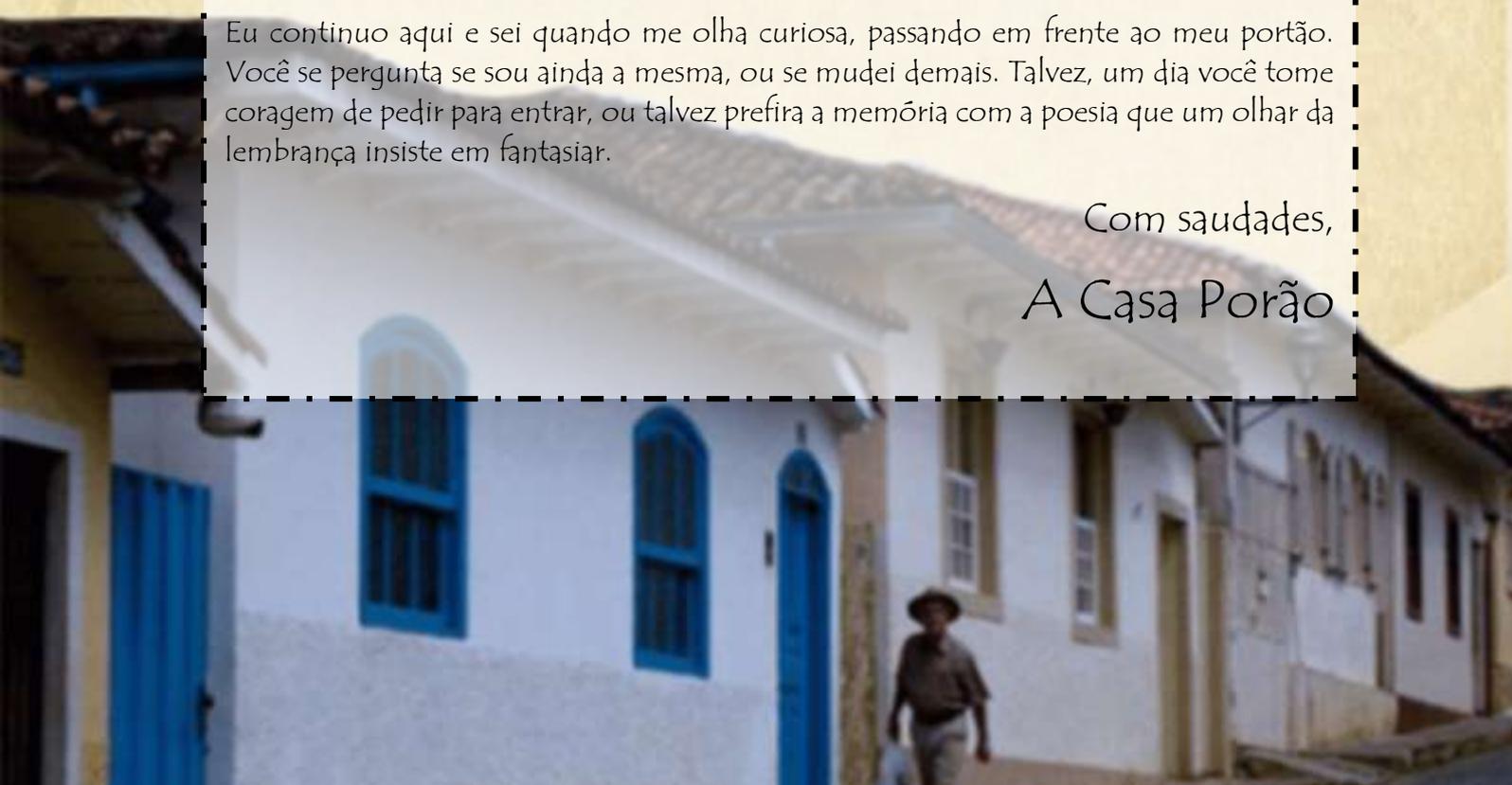
Com vocês era uma casa cheia de barulhos. Crianças brincando, o Lulu latindo no terreiro, o Tuim cantando na gaiola, a música no rádio e na radiola tocando os discos dos adultos ou das crianças. A tabuada tinha uma versão cantada, a história do Brasil com as cantigas de roda e tantas outras histórias nos discos coloridos de vinil.

Aqui você chegou caçula e saiu irmã do meio. Cresceu em você aquela sensação de desimportância nesse novo lugar que te restava caber. As pessoas que chegavam para sentar no sofá da sala queriam saber apenas da menina que acabara de chegar. E elas ainda nem sabiam que todas as suas palavras perdidas seriam encontradas por ela, junto a tantas outras. Enquanto você era silêncio, ela era uma enxurrada de palavras.

Mas eu guardei também outras pequenices interessantes sobre você Menina, como os bonecos de plástico com os braços abertos para alto que se tornaram os seus primeiros gêmeos: Fernando Luiz e Luiz Fernando. A mesma vizinha do beijo no banheiro sumiu com um dos seus bonequinhos e você chorou dias querendo seus gêmeos juntinhos outra vez. Chorou molhando sua cama, as paredes, o chão, talvez as lágrimas tenham me inundado a tal ponto e levado nas enchentes essa lembrança que você apagou por longo tempo. Mas elas voltaram quando seus bonequinhos, forjados de meninos de verdade, retornaram para você, juntinhos, outra vez. Nesse momento, sua mãe trouxe de volta essa lembrança, como só as mães sabem guardar preciosidades que perdemos pelos cantos da vida, traços que a memória, em momentos de descuido deixa apagar.

Eu continuo aqui e sei quando me olha curiosa, passando em frente ao meu portão. Você se pergunta se sou ainda a mesma, ou se mudei demais. Talvez, um dia você tome coragem de pedir para entrar, ou talvez prefira a memória com a poesia que um olhar da lembrança insiste em fantasiar.

Com saudades,  
A Casa Porção



**Carta 2:**

**PARA: Menina que me ama**

**De: M.G.**

Figura 06 - Papel de Carta 2

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Arquivo Pessoal.

Mariana, 18 de maio de 2019.

Menina que me ama,

Oje eu respondo a carta que não recebi.

Naquele dia, o combinado da troca de cartas era: vossê entregaria a do seu irmão à sua colega de sala e ele entregaria a sua.

Mas não deu certu. Ele entregou ao seu pai que ficou muito bravu com suas palavras:

“- Vossê num tem idade para isso, vai estudar e aprender a escrever de verdade, minina...”

É verdade que vossê ainda num sabia escrever direito e que as palavras talvez num tivessem a grafia correta. Isso importa?

Eu num me importo que escreva errado, eu já escrevo bem melhor como pode ver, pois estou já na segunda sére. Sô mais velho e, por isso, mais inteligente, como o seu irmão, também. E, além de tudo, somos mininos, num é?

Mas na carta vossê me pergunta uma coisa muito curiosa: Se aquele beijo na escola, quando te encontrei no jogo de esconde-esconde, era de verdade ou se vossê havia imaginado. Sei que vossê só lembra de estar parada, com as mãos nos lábios, tentando entender. Mas nessa hora, se misturaram a fantasia e a realidade e vossê não consegue mais ter certeza de nada. Talvez vossê quizesse que essa lembrança viesse clara como a sua casa de agora, toda iluminada pelo sol, por estar num ponto alto da cidade, e com aquele cheiro bom e tranquilizador de terra molhada toda manhã e no finalzinho da tarde, depois da orta aguada.

Mas você não vê com toda essa clareza e tranquilidade, não é? Vossê tem preça... Está muito preocupada em encontrar o amor, já. Foi nessa casa que fez a simpatia pra encontrar o amor no dia seguinte, quando saísse a primeira vez de casa. Nesse dia vossê desceu para ir a padaria e já num lembrava mais que sua vontade era me encontrar.

Eu não passei por ali.

Talvez por isso não tenha sido eu seu amor.

Mas seu pai e sua mãe acharam sua simpatia e fizeram chacota de vossê. E

foi tanta coisa que aconteceu, que te fez pensar que esse negócio de amor num tem muito jeito pra vossê e que talvez ninguém pudesse achar grassa de vossê. Porque tudo que faz, pensa ou deseja é bobo demais pra interessar a outra pessoa.

Vossê ficou meio incolhida para o amor, como quando, voltando da aula, atiramos pedra em vossê junto ao seu irmão. Vossê chorou mais de tristeza que de dor, mas eu não queria fazer aquilo, foi ideia do seu irmão. Não porque ele não gostasse de vossê, mas porque ele ficava com um tanto de raiva por ter que te “olhar” enquanto podia estar brincando com os minino. Por isso ele também não entregou a carta. Porque ele tinha que ser o irmão mais velho. E porque ele é minino, né? Seu pai não ralhou com ele, por ter mandado carta para a minina né? Pois é! Minino pode tudo. Minina tem que ter limites. Não pode brincar na rua e o irmão mais velho tem que vigiar e contar tudo...Mas é certo assim, não é?

Podia ter sido diferente se a Carta tivesse atravessado as portas da sua casa, se esgueirado por entre as grades do portão e voado até aqui, nas minhas mãos.

Aí eu poderia saber dessas suas histórias, poderia ter respondido, ou só achado grassa do tanto de erro de uma minina da turma mais infantil que a minha. Eu poderia ter respondido a dúvida sobre o beijo, se era de verdade ou imaginado, mas o tempo passou demais e minha memória misturou tudo aqui dentro e fiquei assim, como vossê, sem saber diferenciar imaginado e vivido.

Tomara tenha sido acontecido. E a gente tenha tido, ali, sido ali, naquele curto momento os primeiros namorados.

Beijos,

Daquele que nunca recebeu sua Carta.

M.G.

PS – Viu essa palavra: Esgueirado? Achei no dicionário. Achei legal usar uma palavra bonita, porque Carta tem essas coisa...mas não tive paciência de procurar outras mais.

**Carta 3:**

**PARA: Menina**

**De: Quarto Escuro**

Figura 07 - Papel de Carta 3

Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Arquivo Pessoal.

Mariana, 16 de julho de 2019

Menina...menina...menina...

“Cuidado com a bruxa, que a bruxa te pega, te pega daqui, te pega de lá...”

Shiiii... Ficou presa, foi menina?

A tia fechou você aqui por causa da bagunça? Eram vocês 4 bagunçando, mas sobrou só para você o castigo.

Você tem medo, menina? Tem medo de mim? Vem cá...fica aqui...

Shiiii... Ouve o barulho? Talvez seja só um ratinho. Mas aqui no escuro, você não vê os olhos que te seguem, aqui não dá para saber se alguma coisa se aproxima por trás para te pegar.

Shiiii... Ouviu? Os passos se afastam do lado de fora da porta, não tem ninguém para girar a tramela e abrir. Talvez você fique aqui, talvez ninguém mais se lembre de te procurar, talvez você venha morar na minha parede como todos esses e fique só olhando e acompanhando com os olhos a vida dos outros que passam...

Você tem 9, 10, 11 anos? Será que ainda tem só isso? Consegue imaginar o que é ficar nessas paredes 100, 200, 300 anos? E o tempo aqui parece mais devagar, percebe enquanto está aqui dentro? Percebe que não é como na correria lá de fora? E esse cheiro de madeira, esse cheiro de tinta, esse tanto de pó que enche todos os cantos daqui? Durante o dia, fazem parecer uma oficina, mas, agora, junta tudo isso e parece o quê para você?

Não adianta fechar os olhos e tentar lembrar a festa enorme que teve na sala aí de fora. Se for brincar de memória, busca aquela tarde, brincando na beira da cama, com os bonequinhos recortados da revista, os bonequinhos passeando, conversando... e aí... o pai que chegou de viagem de manhã, levanta correndo...

\_ O que foi? O que houve?

Se arruma, corre para o hospital. Você olha paralisada.

\_ O que foi?

Ninguém responde à criança, não é? Silêncio, e só mais tarde a notícia da morte do avô. Se arruma. Velório, tristeza, encontrar os primos, ficar acordada a noite inteira. Será que a mãe deixa usar a roupa nova que comprou na boutique de Ceninha? O avô no caixão, o fogo que pega no cabelo na hora de despedir, o irmão com a perna quebrada que bate com a mão com a muleta para apagar o fogo que sobe ágil pelo seu cabelo. Risos. Pronto. Só o cheiro de queimado entrando por todos os seus poros.

Lembra disso, tá? Os bonequinhos estão lá. Não quis mais brincar com eles porque tinha medo. Estavam amaldiçoados, talvez... Não dava mais... Mas se você pegar eles agora, talvez...quem sabe? Quer pegar? Se quiser....

Shiii... Barulho...

É na rua, não é? Hoje é dia do Zé Pereira sair na rua, a criançada embaixo do boneco gigante rodando ligeiro para girar os braços. Um rodopio que dá vida ao boneco imaginado. Eles também dormem no escuro quando a festa acaba, sabia? Tudo apertadinho, um grudado no outro, esperando o próximo dia de festa chegar... eles também ficam lá, esperando alguém abrir a porta para sair girando pela cidade.

Shiiii... Alguém tocou a tramela. Abriu a porta.

Mas cadê a menina? Onde se meteu? Cadê você? Olha para a parede. Está ali, com esta carta na mão. Lendo por alguns anos. Ela já estava aqui há muito tempo. Olhando a vida dos outros que passam. Observando. Como que faz para tirar ela de lá?

“Cuidado com a bruxa, que a bruxa te pega, te pega daqui, te pega de lá...”

Eu não sei de nada, tá? Eu não tranquei ninguém. Só escrevi a carta para avisar. Só avisar.

Seu eterno,

Quarto escuro.

**Carta 4:**

**PARA: Eu menina de 12 anos**

**De: Eu hoje**

Figura 08 - Papel de Carta 4

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Arquivo pessoal.

Mariana, 27 de agosto de 2019

Eu Menina de 12 anos,

Estou vendo você... te vejo parada na porta dessa casa e você não entra. Por quê? Se você entrasse eu poderia te acompanhar e ver por dentro essa casa da qual eu não me lembro mais. Do que você tem medo? Nessa idade você já entende coisas demais, mas não faz ideia que seu tempo nessa casa seria tão curto.

O que havia nessa casa que você não quer me deixar ver? Daqui de fora eu posso ouvir lá dentro um bebê que chora, uma menina que fala muito e um homem que grita palavrões e outras tantas coisas...o resto é silêncio.

Fraldas brancas penduradas no varal, você na porta, cada dia com um livro, entrando e saindo daquela casa, um lápis que vai diminuindo rapidamente de tamanho e folhas, muitas folhas. Por que lê tanto? O que lê? E o que escreve? O que faz com esse tanto de palavras que vem e que vão?

Coleciona cartas não entregues, livros escritos para a gaveta, poemas, contos...tem uma coisa engasgada que você não grita, então precisa escrever, não é? Tem lugares inalcançáveis que não pode ir, então precisa inventar outros tantos que consiga alcançar com a imaginação.



A casa cheia de irmãs da sua idade, está no livro das 7 irmãs, lá vocês são loiras, lindas e você é a protagonista da história. Todos querem estar com você, conversar, namorar. Há só meninas, só irmãs. Você é a 4º de 7, nem a primeira, nem a última, protegida por 3 que te antecedem e 3 que te sucedem. Protegida e querida. Quanto mais escreve, mais silenciosa fica, menos sabem de você e talvez também não perguntem, o que é um alívio. Ou não?

Eu te incomodo, sei que te incomodo, eu incomodo, não é? Sei que pareço insegura, mas a culpa é sua também que não aprendeu a se comunicar e tornou difícil esse caminho, quando resolvi começar a tentar. Mas não vou te culpar. Já tem muito barulho aí dentro. Não, não falo dentro da casa, falo aí...aí dentro, onde esconde mais coisas do que na casa que eu não consigo mais entrar.

Quando se mudar talvez eu compreenda mais. E não vai demorar. Não é?

Até breve, quando você se tornará a

Eu hoje.

PS – Mas aí já não serei mais essa que te escreve, pois o tempo corre rápido demais e, ao largar esse lápis, eu já serei o passado de uma outra que se torna presente, num eterno devir.



**Carta 5:**

**PARA: Jovem Dramaturga**

**De: Teatro**

Figura 09 - Papel de Carta 5

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Talita Bueno e arquivo Pessoal.

Mariana, 27 de março de 2019

Jovem Dramaturga,

Eis me aqui!

Dramaturga? “Ser ou não ser, eis a questão”

Minhas palavras entram na casa da dramaturga. São palavras demais colecionadas entre nós. Tropeçamos nelas a todo momento e escrevê-las é a forma que

você encontrou de arrumar a casa. Preciso contar algo que talvez você até já desconfie. Nessa casa não nasce a dramaturga, ela já estava por aí se mudando de casa em casa, atrás de histórias que se escondem em cada canto, em cada lugar, onde quer que você vá... Você já era, já estava, mas nem sabia o que era ser, talvez ainda nem sabia...mas é preciso fazer para compreender. Constrói-se um dramaturgo a cada texto escrito, a cada linha, a cada encontro com uma forma de contar...

Misturam-se, numa bagunça incessante, em meio às suas palavras, as palavras de outros, tudo é nebuloso... “uma neblina, uma espécie de nuvem evoluiu, mamãe” ... Você sabe que não são suas palavras, mas se apropria delas, pega de empréstimo para experimentar o ofício que ainda lhe soa estranho, mas que precisa encontrar para contar histórias...quais histórias? “A história de um rei, um lobo e uma princesa”? Não, não... Também não é sua... Nem sabe de quem são essas palavras que te perseguem, não te deixam dormir longas noites, até que percebe que “Só agora há pouco, depois de tanto tempo acordados, os dois finalmente conseguiram adormecer...” Os dois? Quais dois?

De novo!!! Os atravessamentos de outros autores o tempo todo, está vendo? Eu estou cheio deles... Esses textos são parte de mim e da dramaturga que você começa a desvendar... São suas palavras e elas ecoam outras tantas... “Nada se cria, tudo se transforma.” Não só na natureza, mas na arte também, afinal dizem que todas as histórias já foram contadas...

Somos muito misturados, ainda é confuso demais para você porque é tanta coisa e chega tudo assim de uma

vez... Você me deseja, mas eu te confundo demais... Você quer entender, quando na verdade não sei se existe uma equação tão exata quanto a que você deseja encontrar porque você quer controlar tudo, organizar, entender, dominar... Comigo já percebe que, muitas vezes, será muito diferente... Por isso eu te atraio, seduzo, e, quanto mais me afastas, mais você se aproxima...

Lembra como tudo começou? “Você entrou, e eu levei um susto. Onde é que eu tinha visto você antes?” Chegou assim, quase sem eu perceber, com 7 frases e um lençol na cabeça e me quis para você. Entre as 7 almas daquele espetáculo, todas as outras se perderam, mas você havia encontrado ali sua morada, não tinha mais para onde ir. Perdeu-se em mim ao se encontrar. Você nunca se sentiu tão importante, queria só aquilo, pois já era demais para você. O que sentiu naquele dia se repetiu por muitos anos ao longo da sua vida, toda vez que entrava em cena, lá estava ela: a alma número 4 para te lembrar que a força do primeiro personagem é maior do que qualquer papel. Estarmos juntos é o bastante para você.

Sei que eu te emocio, encanto, divirto. Encontrar a mim te transformou e ainda vai transformar tanto, você nem imagina. Haverá momentos em que você vai querer ir embora e deixar tudo, como a Nora, de Ibsen. No entanto, algo em você sabe que eu sou a sua mais fixa morada. Diferente de Nora, eu não te impeço que me escreva. Escreva o quanto quiser, quando quiser e como quiser... Não é preciso o milagre “para que a nossa união se transforme num verdadeiro casamento”, seremos amantes, amigos, companheiros, inimigos, cúmplices e tantas outras coisas, das mais diversas formas, eu te deixarei marcas e você tentará deixar marcas em mim, todos os dias.

Só me escreva. Escreva e nessas horas eu estarei com você, mesmo quando acreditar que são suas essas palavras

Do seu sempre,

rompimento

Teatro.

**Carta 6:**

**PARA: Aluna**

**De: Sua professora do pré-escolar**

Figura 10 - Papel de Carta 6

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Felipe Floresti, Victor Moriyama e arquivo pessoal.



Mariana, 05 de novembro de 2015

Querida aluna,

Recebi sua mensagem e preciso contar o quanto me emocionou. Mas, amanhã, infelizmente não poderei dar aula. Sabia que sempre me lembro da sua turminha, mesmo antes de receber sua carta? Pois é! Tanta coisa aconteceu... Hoje lembrei-me de que era o meu pai que acordava às 4 e meia pra fazer café e me levar ao ponto onde passava a Kombi, sabia? Era escuro ainda e ficou em mim o som dos nossos passos no silêncio da madrugada que começava a dar os primeiros sinais do clarear do céu.

"\_Tomara hoje ela não estrague no caminho..."

Lembra quantas vezes a gente não chegava porque a estrada de terra esburacada fazia despencar a Kombi que já caía aos pedaços? E a gente ficava horas na estrada no frio, no calor e vocês lá, esperando as professoras que não chegavam... A gente ria e ainda achava jeito de ver graça nisso tudo. Mas, hoje não... Hoje não tem graça...

São 15:20, daqui a pouco a barragem da Samarco vai romper e inundar de lama o nosso caminho. A Kombi nunca mais vai poder passar por Bento Rodrigues, não haverá mais a escola pra deixar as professoras lá, não terá mais estudantes na porta esperando, nem as risadas e o bom dia acolhedor, não virão cachorros correndo atrás do pneu e a sirene da escola não vai tocar mais... Não mais... Só lama... Mortos... Desaparecidos... E gente que deixou tudo pra trás: os álbuns de foto da família, a geladeira que comprou em prestações, o forro de mesa branquinho, a roupa no varal quase seca no jeito de colher, as bonecas e os carrinhos... Tudo vai se misturar na lama... Tudo soterrado.

Antes disso acontecer eu queria te falar sobre a minha sensação de fracasso quanto a vocês. Isso também é urgente. Eu queria ter sido melhor professora, me perdoa? Eu queria, mas eu acabava de me formar. Só queria fazer teatro e vocês eram tão felizes criando que me enchiam de vontade de encontrar outras formas de ensinar, além daquela que me ditavam na cartilha que era chata demais pra mim e pra vocês... E a gente gostava tanto de inventar. Quando o frio chegava a cortar nossa pele e eu me deparava em sala de aula com alguns de vocês em manga de camisa, lábios roxos, tremendo, nas manhãs frias de julho, a gente cantava...como era mesmo?





“Quando se quer o frio esquentar,  
põe-se os cavalos todos a trotar,  
cavalos trotando 1 pata, 2 patas, 3 patas...”

E a gente brincava de trotar, de girar e correr até o calor nos invadir as faces e estourar em gargalhadas que tumultuavam a sala. Dali, uma fogueira de panos aquecia ainda mais nossos corpos e aquecia os dedinhos que precisavam traçar as primeiras letras e, de repente, os números escondiam-se nas cabanas onde a gente ia procurá-los e tudo se desmanchava em capas de super-heróis que podiam nos aquecer o restante da aula e voar conosco no recreio da escola... Imaginávamos que o frio não existia e, ao menos ali, por alguns instantes, ele deixava de estar... Será que isso tudo aconteceu, ou um bocado eu invento pra recordar mais do que pude viver com vocês?

Será que já são 15:30?

Eu queria chamar as crianças da escola de Bento Rodrigues pra brincar com a gente de imaginar. Não uma coisa inventada, mas tudo igual a realidade de minutos antes... Tudo que se perde nesse instante exato e inesperado, impedindo a gente de reter o antes porque só quando a gente perde, percebe a falta que faz o caminho que se trilha todos os dias... Foram 2 anos, meu pai em silêncio, caminhando comigo até o ponto, aquela estrada de todo dia que eu nem prestava atenção porque ela, simplesmente, estava lá, era o normal e nada parecia poder romper com aquilo. Estava tudo bem...

Agora, hoje... 20 anos depois... Rompeu!

Foi a barragem e não foi acidente. Foi crime. E todo mundo sabe. E isso virou um engasgo...

Amanhã eu não poderei dar aula...

Não é porque a barragem a essa hora já deve ter rompido, a Kombi não pode mais passar por ali e não tem como recuperar o que passou despercebido... A vida não dá espaço pra aproveitar tudo e, no fim de cada coisa, cada pessoa, cada escrita, ou cada lugar,



sempre fica a sensação de que não tivemos tempo de viver o suficiente... Seguimos, insatisfeitos, insuficientes e sem tempo... Até o rompimento final quando tudo acaba, todavia, ainda é antes...ainda faltava...

Amanhã não poderei dar aula... Você não é mais aquela menina de 6 anos, não é? Vi a foto do seu filho, ele já deve ter quase essa idade...

Queria te reencontrar, porém amanhã não posso, não é porque a barragem rompeu é também porque hoje meu pai não pode mais me acompanhar até o ponto onde eu pego a Kombi de madrugada... Desde novembro de 2011 ele não pode... Novembro, também... e sozinha eu não posso... é porque tem essa coisa da falta de tempo... Que coisa, não é? Mas, não é só isso...

É que realmente, amanhã não posso dar aula...

Com Carinho,

sua professora do pré-escolar..



## 2.2 Primeiro material para criação de Dramaturgias: 6 Cartas - 6 propostas.

Nas cartas, como dito anteriormente, eu me apresento a vocês. Apresento retalhos de minhas histórias nas primeiras casas que morei na cidade de Mariana e apresento, ao mesmo tempo, a minha forma de escrita. Como dramaturga e professora coloco-me em risco para convidá-los ao risco, à escrita.

Acho importante apresentar as referências que me influenciaram, convidando-os para ler esses e outros autores porque minha escrita carrega essas influências, do meu contato com tudo o que me rodeia, que leio e que assisto, até mesmo, por acreditar que para um dramaturgo (como para todo tipo de escritor) ler é importante. Toda espécie de leitura é válida, no entanto, aqui, em especial, convido os dramaturgos em formação para ler outros dramaturgos. Considero que é uma questão de empatia e acolhimento lermos uns aos outros e mais do que a ideia de ler para “aprender como fazer”, principalmente ler para conhecer como escreveram os que vieram antes de você e como estão escrevendo nos tempos atuais. Ler dramaturgia nos ensina sobre dramaturgia, mesmo quando buscamos outros caminhos de escrita, diferentes dos autores lidos. Ao pensar criticamente a partir de uma obra, eu me vejo mais preparada para pensar criticamente a minha própria escrita. Por isso, nos capítulos 2 e 3 apresentarei referências que foram importantes em minha formação. Já neste capítulo, inicio essa nossa conversa apresentando-me, apenas eu e vocês, apresentando minha descoberta da escrita e meus primeiros caminhos porque mais do que falar em repertório, este trabalho se atém principalmente sobre uma experiência.

Suely Rolnik, numa reflexão sobre seu trabalho como professora, afirma que mais do que o repertório que domina,

(...) o que o professor transmite é o modo como se faz sua prática enquanto pensador. Não que a transmissão de um repertório não seja importante, mas é que considero que o que mais conta de fato é o tipo de relação que o professor estabelece com o repertório de sua escolha, o estatuto que lhe atribui no bojo de seu trabalho, e isto independentemente de qual seja este repertório (ROLNIK, 1993, p.248).

Mais do que transmitir um saber, importa transmitir um “aprender a criar. É como aprendiz, isto é, como criador (e não como sábio ou mestre) que o professor se transmite enquanto pensador” (*idem*, 1993, p.248). Esse transmitir-se como pensadora, como criadora para convidar o leitor a criar é o que persigo neste trabalho. Não parto de uma teoria para

convidar para o exercício criativo, e sim crio para convocá-los à criação e quando trago os autores nos outros capítulos, não é para convidá-los a escrever como eles, mas para ampliar o repertório de referências dramatúrgicas, dialogar e criar um caminho próprio. Escrevo aqui como exercício para mim também, pois fazer uma tese com uma linguagem estética criativa, perseguindo esse caminho de uma “elaboração autônoma, original e ‘ingênua’” (MORAES, CASTRO, 2018. p.13), é experimentar um caminho da pesquisa acadêmica que se aproxima mais do leitor, ao invés de afastá-lo. Que seja acessível, não porque não possua um conteúdo mas porque a “forma também se traduz em conteúdo, e vice-versa” (MORAES, CASTRO, 2018. p.3).

Como professora tenho buscado formas de aproximar-me de meus alunos, de aproximá-los do interesse pela leitura, algo cada vez mais distante, em tempos de acesso fácil e superficial das informações que pode levar a um esvaziamento da experiência reflexiva individual.

A partir das cartas, elaboro seis propostas de exercícios com orientações para a escrita das cartas de vocês. São convites a experimentar comigo, criadas ou reinventadas a partir da provocação inicial. Convido-os a invadir minhas memórias, para trazer a memória de vocês, a partir dessas provocações e investigar a sua forma de escrever.

Não é uma receita sobre como fazer e sim um convite para fazer comigo.

## Proposta de escrita – 1

Carta da Casa primeira.

### Orientações:

- Escreva uma carta da sua primeira casa da infância. A carta pode ser remetida a você ou a outra pessoa. E para escrevê-la pense:
- Que memórias essa casa traz?
- Quais pessoas estão presentes? (Reais ou imaginárias)
- Que perguntas você deseja fazer e/ou responder?

## Proposta de escrita – 2

Carta de uma personagem da sua infância.

### Orientações:

Escolha alguma personagem (real ou fictícia) que povoe suas lembranças de infância e que você gostaria que te contasse, ou respondesse algo, e escreva uma carta dela para você.

Para preparar seu texto pense/ imagine:

- Quem é essa personagem?
- Quais as características dela?
- Como essa personagem se expressaria em uma carta? Como ela escreveria?
- Sobre o que você gostaria que ela te escrevesse? O que ela teria a te responder ou contar?
- Como, ao te escrever, ela deixa entrever características dela e da relação entre vocês?

### Proposta de escrita – 3

Carta para o medo.

#### Orientações:

Esta é a carta para o medo. Escreva uma carta para algo ou alguém que te assustou na infância.

Não se trata de uma carta sobre um medo, mas para um medo concretizado (em algo ou alguém).

### Proposta de escrita – 4

Carta para um amigo imaginário.

### Orientações:

Você teve um amigo imaginário na infância? Se não teve agora é a hora inventá-lo! Vamos lá?

- Quem é o seu amigo imaginário?
- Como ele é?
- O que vocês gostavam/gostam de fazer juntos?
- O que você não gostava dele?

Agora é hora de escrever a carta para ele.

### Proposta de escrita – 5

Carta de uma memória inventada entre nós.

### Orientações:

Escreve uma carta para mim, hoje, ou em algum outro tempo, utilizando os elementos do papel de carta que te ofereço (na próxima página) para inventar memórias do que vivemos juntos.

- Qual a nossa relação inventada?
- O que você quer me contar?
- Por que me escreveu?

Figura 11 - Papel de Carta – Capítulo 1



Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga e arquivo pessoal

### Proposta de escrita – 6

“Ela puxou o sogro e com ele aos tropeços subiu o morro coberto de árvores nos fundos do terreno. De lá, viu o barro cobrir a casa até o telhado e se lembrou dos quatro quilos de doce de limão que acabara de fazer, a primeira encomenda desde que concluía o curso de doceira, dos retratos do pai morto recentemente e do cachorro Barão, que não teve tempo de salvar.”

(Trecho do depoimento da dona de Casa Graciete Isabel Vieira sobre o rompimento da barragem do Fundão <https://www.gilbertolima.com.br/2015/11/as-historias-de-quem-perdeu-tudo-na.html> )

### Orientações:

- Escreva uma carta de despedida da casa coberta de barro para os seus moradores.

# JORNAL DO TEATRO

## AUTORES DA MINHA VIDA

A CASA DESMANCHOU-SE EM ESCOMBROS, POR DENTRO, NÃO SE DEIXE ENGANAR PELA FACHADA QUE SE MANTÉM INTACTA.



<p><b>EURÍPIDES</b></p> <p>Antigo grego dramaturgo clássico. Autor de tragédias como <i>Hécuba</i>, <i>Orestes</i>, <i>As Troianas</i> e <i>Medeia</i>. Foi o primeiro a introduzir o coro feminino no teatro grego.</p>	<p><b>FEDERICO</b></p> <p>Nome de palco de Frederico Garcia Lorca, dramaturgo espanhol. Autor de peças como <i>Bodas de Canas</i>, <i>Yerma</i> e <i>Dois Casos de Amor</i>.</p>	<p><b>AUGUST</b></p> <p>Nome de palco de August Strindberg, dramaturgo sueco. Autor de peças como <i>Um Homem sem Mulher</i>, <i>Os Pais</i> e <i>Os Inimigos</i>.</p>	<p><b>FRANK</b></p> <p>Nome de palco de Frank Wedekind, dramaturgo alemão. Autor de peças como <i>Os Mestres Cantores de Nuremberga</i> e <i>Os Mestres Cantores de Nuremberga</i>.</p>	<p><b>FRANÇOIS</b></p> <p>Nome de palco de François de La Rochefoucauld, dramaturgo francês. Autor de peças como <i>Os Mestres Cantores de Nuremberga</i> e <i>Os Mestres Cantores de Nuremberga</i>.</p>	<p><b>SAMUEL</b></p> <p>Nome de palco de Samuel Beckett, dramaturgo irlandês. Autor de peças como <i>Quadros</i>, <i>Quadros</i> e <i>Quadros</i>.</p>	<p><b>TENNESSEE</b></p> <p>Nome de palco de Tennessee Williams, dramaturgo americano. Autor de peças como <i>Um Retrato de D. Allan</i>, <i>Um Retrato de D. Allan</i> e <i>Um Retrato de D. Allan</i>.</p>	<p><b>NELSON</b></p> <p>Nome de palco de Nelson Rodrigues, dramaturgo brasileiro. Autor de peças como <i>Os Mestres Cantores de Nuremberga</i> e <i>Os Mestres Cantores de Nuremberga</i>.</p>
--	--	--	---	---	--	---	--

# Capítulo 2

### 3 CAPÍTULO 2 - UM CONVITE À TRADIÇÃO

Coloco sua foto diante de mim, como se ela olhasse para mim, na esperança de que você mesma inspire a carta que lhe escrevo agora. Eu sei que você não vai ler. É preciso dizer, eu sei que você não vai ler. Então, por que escrevo? É preciso pensar nisso, expor esse problema. É preciso explicitar isso: qual o motivo dessa história de escrever uma carta para quem não vai ler. Esse é um jogo. Não é um simulacro, para mim não pode ser. Fingir não é boa coisa; imaginar ainda é. É uma carta que nasce pública, muita gente vai ler, menos você. Então é um jogo público, esse que jogamos. Ponho a sua foto diante de mim, e vou olhar para ela de quando em quando, sempre que meus dedos pararem de escrever.

Lucienne Guedes Fahrer - Carta para Consuelo de Castro

Ouro Preto é, ao mesmo tempo, cidade histórica, muito visitada por turistas, famosa por manter o maior conjunto de arquitetura barroca do país e uma cidade universitária que abriga estudantes vindos de todos os cantos do país e do mundo.

Além disso, é uma cidade com grande população de “nativos” formada por pessoas das diversas classes e camadas sociais, alguns pertencentes às tradicionais famílias mineiras com seus sobrenomes e posses (ou apenas sobrenomes). Hoje com cerca de 74 mil habitantes, recebeu o título de Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1980. Uma cidade tradicionalmente católica, organizada pelas irmandades religiosas, algumas em sua disposição inicial separando brancos e negros, o que ainda ecoa em algumas relações estabelecidas na cidade.

Ouro Preto foi a cidade em que me formei, estudando na Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP: fiz o curso técnico e a graduação em teatro. Lá também formei meu grupo de teatro *As Medeias* e aprendi a me profissionalizar para além do diploma, mas aprendendo a sobreviver de teatro, como meu trabalho. Foi em Ouro Preto também que comecei a dar aulas de teatro tanto na *Escola Medeias de teatro*, como em oficinas, escolas públicas e particulares. Não me apaixonei pela Licenciatura na formação, e sim no encontro com a prática pedagógica em sala de aula, no encontro único com cada aluno, na descoberta de reaprender a aprender o ensinar.

Em Ouro Preto encontrei outro tipo de moradia, pois deixei a casa de meus pais para morar em uma república dividida com as outras fundadoras das *Medeias*. Depois de um tempo, dividi a casa com a própria Cia. Teatral *As Medeias*, pois morava no mesmo espaço que seria a nossa sede da escola de teatro e espaço de ensaio. Inclusive, ainda morava com outras pessoas

da Cia., e mais tarde, passei a morar sobre a sede. Ou seja, em Ouro Preto minha vida privada misturava-se à minha vida pública, de estudante e profissional.

Os diálogos entre os tempos para escrever hoje sobre aquelas casas transformam-se pelas experiências que estão me atravessando, afinal, embora eu nunca deixe de ser aquela que morou em cada uma das casas, eu sou, simultaneamente, outra a cada "mudança" que vivencio e a cada experiência. Esse diálogo entre os tempos concretiza-se nesta tese, através da uma metodologia na qual elaboro uma conversa entre as memórias revisitadas e a escrita dos diários (que falam do meu presente e de minha jornada na escrita e na vida, exatamente no momento vivido, no hoje e no agora – mesmo que esse hoje se torne ontem, anteontem e, cada vez mais, passado também).

Um tempo é memória e o outro é presente que vai se tornando memória e quando estiverem lendo este texto, tudo isso aqui, chamado agora de presente enquanto escrevo, terá se tornado memória, tanto quanto todas as memórias das cidades e casas que morei.

Busquei olhar para essas lembranças, para esse outro tempo, com as únicas lentes que posso acessar: os olhos de agora, deste momento que é, em alguns aspectos, o mesmo para todos, vivendo esses tempos pandêmicos e, ao mesmo tempo, tão único para cada um, devido às condições em que cada pessoa se encontra, tanto físicas, psicológicas, financeiras, afetivas e das relações que estamos, ou não, tendo que lidar. A casa agora, durante a pandemia, torna-se mais pulsante, pela impossibilidade de nos alastrarmos para além dela, de mirá-la à distância. A casa agora, insistentemente, vivida por dentro, por um tempo que não podemos precisar.

Paralelo a isso, vejo um pouco deste material criativo: é o mesmo para todos, mas, pode ser único para cada um que o lê, pela forma única dessa pessoa olhar e apropriar-se das casas que o construíram. Para construir sua escrita em dramaturgia e pelas possibilidades de cada um se alastrar para além de cada uma dessas casas, ou adentrando profundamente cada uma delas.

Volto, então, o olhar para o dentro, para visitar minhas escritas e as suas influências ao longo das casas. Relendo meus diários vi que as cartas eram um elemento importante para remeter às casas e ainda havia possibilidades não investigadas nelas que me impediam de negá-las. Eu tentei insistentemente, decidir de forma definitiva que as cartas iriam compor apenas o primeiro capítulo, mas, sem elas este capítulo segundo não caminhava. Fiz quatro longas tentativas, quanto mais escrevia, menos sentia que aquilo era parte deste trabalho. Até que compreendi que as cartas, esse material tão familiar, continha em si os mistérios que eu precisava desvelar. Não havia acabado de investigar esse caminho.

Descobri na busca que meus personagens (de algumas das peças escritas por mim) tinham muito a dizer a personagens de peças que me influenciaram durante a minha formação

e início da profissionalização. Meus textos, que beberam nas fontes de tantos textos clássicos, seriam um ponto de ligação para convocar as minhas referências iniciais para ocuparem seu lugar na elaboração deste material criativo para ensino de dramaturgia.

Ouro Preto foi o período de maior enraizamento, no sentido de ir às raízes desses conhecimentos, dessas experiências de escrita em dramaturgia tradicionalmente conhecidas. Percebi com os olhos de hoje, não sem decepção, que todas as referências de textos com os quais tive contato naquele período eram de autores homens brancos, muitos deles heterossexuais e europeus, ou carregados dessas influências na sua escrita. Isso me assustou ao definir as obras, enquanto me fez reconhecer que essa foi a minha formação, tanto no curso livre, quanto na graduação. Perceber isso me faz mover meus olhos, hoje como professora e doutoranda, para apresentar aos meus alunos e aos leitores dessa tese uma maior diversidade de autores e obras.

Reconheço, hoje, que havia lido poucas mulheres dramaturgas e nenhuma negra e não creditava valor aos textos para infâncias. Isso, aos meus olhos de hoje, é inadmissível. Quis repensar essas referências, pois já me vejo hoje marcada por muitas outras, tanto em minha escrita, quanto nas minhas escolhas de leituras. Percebi que ser fiel à Adélia daquele período era também trabalhar com os buracos da minha formação de até então. Percebi que essa falta precisava ser olhada de frente para não negar os reflexos dela que carrego, ainda hoje, e a dificuldade de mudar de perspectiva. A presença desses outros olhares, descoberto tempos depois em minhas outras casas e outras cidades, trará as autoras que sinto falta aqui, apontando as mudanças nas quais eu começo a reconhecer muitos outros lugares, não só na minha vida, como também na minha escrita, chegando a me reconhecer como mulher, negra e lésbica, algo ignorado por tantos anos. Falarei sobre essa questão mais detidamente adiante.

Como as dramaturgias elaboradas por mim aqui utilizadas para elaboração das cartas não foram todas escritas durante o período que morei em Ouro Preto, algumas já vão apresentar aspectos de outros olhares (sobre negritude, sexualidade, questões de gênero, textos para infâncias e juventudes). O contraponto entre a minha escrita dramaturgica e as referências construídas nas casas de Ouro Preto muito dirá da difícil caminhada de reconstrução.

Foram oito as casas nas quais morei durante os sete anos em Ouro Preto e, embora como já dito, as dramaturgias escritas por mim, que selecionei para este capítulo tenham sido criadas em períodos diversos da minha vida, ao encontrar nelas pontos de interseção com os textos clássicos que eu conheci durante minha formação, percebo que, de alguma forma, elas já estavam lá. Por isso, o tempo que liga o contato entre os textos e a escrita das minhas dramaturgias não é, cronologicamente, o mesmo que morei em cada uma das casas. O tempo

constrói aqui uma outra trajetória, que tem mais proximidade com a minha experiência em relação aos textos e casas. O tempo então embaralha-se numa organização não sucessiva que permite que eu acesse aqui dramaturgias produzidas dez, vinte anos depois, compreendendo-os com relação a cada uma daquelas casas.

(...) o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas. Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e de sobrevivência eternas; a água que passará amanhã está neste momento em sua nascente, a água que acaba de passar está um pouco mais embaixo do vale. Aquilo que para mim é passado ou futuro está presente no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.551).

Essa temporalidade diferente da cronológica, coexistente, efetiva-se aqui, nessa minha relação com as casas e os textos.

### 3.1 Visita as oito casas

Neste capítulo convido vocês a conhecer as oito casas que morei em Ouro Preto, entrelaçando casas, tempos e textos, numa visita em que, para reelaborar os espaços que com o tempo vão ficando menos definidos, eu busquei os contornos que as mantêm pulsantes em mim e os encontrei nas dramaturgias que marcaram aquelas moradas. É em Bachelard que encontro o sentido de, através desses textos, retornar a cada uma daquelas casas. Ao falar de poetas que evocam nossas casas do passado, tirando-as da escuridão em que se perdiam, ele nos diz que

(...) os poetas são os nossos mestres. Com que força nos provam que as casas perdidas para sempre vivem em nós. Em nós, insistem em reviver, como se esperassem de nós um suplemento de ser. Como habitaríamos melhor a casa! Como lembranças têm subitamente uma viva possibilidade de ser! (BACHELARD, 1978, p. 233).

Os dramaturgos que apresento neste capítulo são como os mestres que trazem de volta essas casas, com suas dramaturgias que nelas se concretizaram ao lançar uma luz no meu retorno à memória daquelas casas. Eles me levam de volta a cada uma delas, não porque escreveram sobre elas, mas porque nessas casas de Ouro Preto, durante meu curso livre e a graduação, tive o contato mais intenso com as dramaturgias e autores da tradição. Comecei a olhar para as formas de escrita, para os temas, pensar minha escrita a partir das obras desses

autores e, embora muitos fossem distantes demais de mim (e eu nem soubesse disso, ouvindo apenas que, como atriz, algumas personagens não podiam ser feitas por mim), eu queria apreender o máximo daquelas formas de escrita. Fazer esse percurso me permitiu identificar com mais clareza traços tomados de empréstimo de cada um, em meus escritos, mesmo quando apropriados inconscientemente, no afã de buscar a minha escrita dramaturgica e de “aprender a ser uma dramaturga de verdade”.

As dramaturgias que escolhi como referências foram: *Medeia* (431 a.c.), de Eurípedes; *A casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico Garcia Lorca; *A mais forte* (1889) de Strindberg; *O despertar da primavera* (1891), de Frank Wedekind, *Casa de Bonecas* (1879), de Ibsen, *Esperando Godot* (1949), de Samuel Beckett, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams (1947) e *O beijo no asfalto* (1960), de Nelson Rodrigues.

As dramaturgias por mim escritas e trazidas para conversarem com as obras foram: *Menos de nós* (2017), *RG-38 e + nada* (2001) *A Capela* (2001), *O Time perfeito* (2017), *Erva Daninha* (2008), *Marília, de Dirceu?* (2004), *A mesa de Dora* (2000), *Nicole Wolfman* (2000).

A seguir falarei mais detidamente sobre cada uma delas e como se deu o caminho entre as casas da tradição e as minhas dramaturgias. A cada “casa” segue-se a carta escrita entre personagens. Os papéis de carta deste capítulo foram criados com a composição de dois tipos de imagens: Fotos de Ouro Preto tiradas pelo fotógrafo Domingos Gonzaga que foi, por muitos anos, ator da Cia. Teatral As Medeias e viu surgirem muitos desses personagens, dessas cartas. As fotos dessa composição, diferente do capítulo anterior, que trazia a imagem das casas onde morei, trazem imagens mais públicas, por ser nessa cidade a morada afetada por essa mistura, já que minha casa deixa de ser só minha e é dividida com outros artistas da cidade e com a Cia. de teatro em si, com alunos que chegam para aula, cenários, figurinos, etc. Por essa mesma razão, as datas das cartas são, também, criadas a partir de datas relacionadas aos textos que escrevi, marcando o dia de estreia de cada um deles, ou seja, a voz das personagens concretizada quando se tornaram públicas, pela primeira vez.

### **3.2 Cartas para...**

A proposta neste capítulo é fazer uma visita às casas dramaturgicas ligadas à tradição, percepção da influência delas sobre as dramaturgias escritas por mim em diversos períodos da vida. Busco nas relações delas com essa tradição os caminhos para propostas criativas de

escrita, utilizando como estímulo as cartas escritas por personagens dos meus textos a alguns personagens dos textos clássicos, para a partir deles convidar o leitor ao exercício da escrita.

A relação desvendada entre minhas dramaturgias e os textos que as influenciaram, vai se definir ora na forma de escrita, ora na temática, ora na composição das personagens, ora tudo sincronicamente.

Foram muitas e muitas cartas escritas, amassadas e descartadas, cartas escritas à mão, porque eu queria viver o processo artesanal: elas precisavam ser riscadas, rabiscadas, reescritas. Mudaram em forma, tamanho, até os remetentes e os destinatários quando a comunicação desejada não acontecia.

Durante a escrita dos textos, muitas dessas relações não foram pensadas, em alguns casos foram descobertas muito tempo depois, ou mesmo, só agora durante a busca de conexões para escrita deste capítulo da tese. As cartas escritas são de uma personagem de uma das minhas dramaturgias para uma personagem de uma obra estabelecida como referência e, embora eu tenha consciência de outras influências presentes nos meus textos de outras tantas dramaturgias, de outros autores, esses diálogos foram os que escolhi, neste momento, para este trabalho. Não foi fácil fazer escolhas, algumas vezes eu defini racionalmente outros textos, tentei forçar relações que me agradavam e percebi, já no meio do caminho, que, ao tentar iniciar a carta, não seria aquela conversa que aconteceria, outro texto, então, mostrava-se mais potente e parecia reivindicar esse lugar de diálogo.

As cartas direcionadas aos textos da tradição são tomadas aqui como verdadeiros documentos, testemunhos das casas de Ouro Preto visitadas neste capítulo. Elas me fizeram observar o quanto a leitura de dramaturgia influenciou a minha escrita e formação. Mesmo quando não pensava nelas enquanto referências, deixaram suas afetações, resquícios e marcas, pistas da importância de tê-las conhecido. Qual dramaturgo nunca ouviu que sua história lembra tal texto ou tal autor? Temos medo das histórias já contadas e, a todo momento, queremos fazer algo novo, original, mas, a verdade é que, talvez, a máxima de que todas as histórias já foram contadas, não deva ser desprezada e, cabe a cada um de nós, encontrar o nosso jeito único de recontá-las.

Ao olhar esses textos como documentos, desvendo estruturas, temáticas e personagens que marcaram minha escrita e, assim, busco desenvolver propostas para impulsionar a escrita de outros tantos dramaturgos que terão acesso a esse material, a partir de suas referências, da relação com outras dramaturgias, outras formas de escrita que possam vir a reverberar, na sua forma de elaborar um texto teatral, não para copiar temas, formas e estruturas, mas para ampliar o seu repertório e, a partir disso, expandir suas possibilidades de criação.

A escrita de cartas para uma personagem não é novidade, nem invenção original minha. Trata-se de estratégia já experimentada, inclusive em filmes, como *Cartas para Julieta* com direção de Gary Wilnick e Roteiro de José Rivera e Tim Sullivan que nos coloca diante de um muro na Itália onde eram deixadas cartas com histórias de amor à Julieta. Na trama a personagem central, a escritora Sophie, encantada com o trabalho feito por um grupo de mulheres responsáveis por responder essas cartas à Julieta, acaba encontrando entre as pedras do muro uma carta antiga que ali ficou escondida ao longo de muitos anos e, ao responder essa carta, ela entra numa jornada com Claire, uma viúva que havia vivido uma linda história de amor, proibida na juventude, para ajudá-la a buscar o amor perdido no tempo.

Também foi um recurso em um proposta do Centro Cultural São Paulo em 2020: 13 dramaturgos e dramaturgas foram convidados (as) para escrever cartas reais ou ficcionais a outros autores<sup>26</sup>. Destaco a escrita de Dione Carlos à Leda Maria Martins, que fala de ancestralidade, de herança, de caminhos abertos, carta de mulher negra a mulher negra, e clama: “Que o tempo da ancestralidade nos liberte de um passado que não passa, de um presente que não acontece, de um futuro que não chega.”; a carta de Ave Terrena à Oscar Wilde, escrita de uma mulher trans para um homem gay sobre ser uma pessoa queer, sobre o preço que se paga por assumir quem realmente se é “quantos nomes nos forjam pra trancafiar a gente na gaiola dos pássaros disfuncionais? Grotescas. Assim nos viam, assim ainda nos veem.” A carta da dramaturga paraense Ângela Ribeiro para Berthold Brecht sobre a “guerra” que estamos vivendo nesses tempos de pandemia, numa tentativa emocionada de se manter distanciada para falar das violências de viver nesse governo genocida. “Criaremos asas e faremos a revolução”. Lucienne Guedes Faher, trazida aqui na epígrafe, escreve para Consuelo de Castro e fala sobre esse jogo de imaginar que a destinatária não lerá a carta e que então “A cena verdadeira é esta: essa carta é uma cena. E não é autobiográfica.” E todas essas cartas tornam-se realmente cenas, dramaturgias potentes em formato de cartas, um discurso inventado que dialoga com a realidade e que, em alguns casos realmente não será lido/ouvido pelos seus destinatários, mas que, ao nascer pública se alastra e estabelece outros tantos diálogos.

Dentre os convidados, 6 homens e 7 mulheres, percebe-se que algumas mulheres elegeram homens para serem seus destinatários, mas todos os homens, por sua vez, escolheram outros homens para seus destinatários. Por quê? Não há dramaturgas referência para eles? Talvez eu também esteja sendo tendenciosa ao escolher destacar aqui, dentre esses 13

---

<sup>26</sup> Cartas escritas e gravadas disponíveis em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2019/06/11/angela-ribeiro-a-bertolt-brecht-13-cartas-imaginadas/> último acesso em 18 de setembro de 2021.

dramaturgos, citar trechos das cartas de quatro mulheres. Por quê? Falaremos disso mais adiante.

Esse recurso das cartas entre personagens pareceu-me bastante instigante, permitindo-me brincar com estruturas, formas, temas e personagens. Após a primeira elaboração do capítulo, percebi que as primeiras tentativas eram muito extensas e explicativas (tentando abarcar ali todas as informações sobre os textos). Separei então em duas partes, para fazer uma elaboração mais poética nas cartas e desenvolvi um pequeno resumo dos textos clássicos e os meus textos. Estive atenta aos leitores, que talvez não os conheçam, tanto para que compreendam as relações estabelecidas entre remetentes e destinatários das cartas propostas, quanto para que sintam-se instigados a conhecer os textos.

Se por um lado todas as histórias já foram contadas, por outro, há em cada um de nós uma perspectiva única de leitura e visitação a temas, estruturas, experiências etc., capaz de fazer uma nova obra.

### **Casa 1 - A CASA VENTRE DESMORONADA: De *Medeia* à *Menos de nós***

MEDEIA - (...)Avante, coração! Sê insensível! Vamos! Por que tardamos tanto a consumir o crime fatal, terrível? Vai, minha mão detestável! Empunha a espada! Empunha-a! Vai pela porta que te encaminha a uma existência deplorável, e não fraquejes! Não lumbres de todo o amor que lhes dedicas e de que lhes deste a vida! Esquece por momentos de que são teus filhos e depois chora, pois lhes queres tanto bem mas vais matá-los! (...)

Eurípedes (Tradução Mário da Gama Kury) .

Escolhi essa epígrafe do texto de Eurípedes porque *Medeia* é uma peça mais popularmente conhecida como a história da mãe que matou seus filhos para se vingar do abandono de Jasão. Quem nunca leu a peça talvez conheça ao menos esse fato marcante da história que atravessou épocas e inspirou vários textos e releituras da personagem. A peça de Eurípedes, como todas as tragédias, tem como base um mito da antiguidade conhecido por toda a população da época, que conta a história dos argonautas em busca do Velocino de Ouro e traça aí toda a trama que leva Jasão de encontro a Medeia, em Cólquida, onde ela, princesa, sob os encantos da Deusa Hera apaixonou-se pelo jovem argonauta, auxiliando-o com seus poderes a vencer todas as provas mortais impostas pelo rei Aites, pai de Medeia. Após essa vitória, Medeia, para fugir com Jasão, mata seu irmão e espalha suas partes no mar para despistar seu pai e os guerreiros que tentavam capturá-los.

A peça escrita em 431 a.C. inicia-se em meio aos gritos dilacerantes de Medeia, fora de cena, como pano de fundo de um monólogo da Ama que, no prólogo, situa-nos sobre a história do encontro de Medeia e Jasão, do amor dos dois e como os poderes de Medeia, uma feiticeira poderosa, continuou a ser usado para auxiliar o amante no assassinato do rei Pélias, tio de Jasão, que se recusava a entregar o trono a ele, o verdadeiro herdeiro. Expulsos de Iolco o casal vive por 10 anos uma união feliz em Corinto, mas, Jasão resolve então, por interesses políticos e sociais, abandonar Medeia e casar-se com a filha de Creonte, rei de Corinto. Além de abandonada, Medeia é expulsa de Corinto e, em sua revolta, pede “apenas um dia” ao rei. Nesse um dia ela trama sua vingança: garante acolhida nas terras de Egeu e envia um véu e um diadema de ouro à princesa, noiva de Jasão. Alma fascinada com os ricos presentes, adorna-se com eles, é envenenada e morre horrivelmente, junto ao pai Creonte que tenta salvá-la e também é contaminado. Jasão, então, procura Medeia e encontra os filhos já mortos e ela de partida em um carro de Fogo, enviado pelo seu avô Sol.

Meu primeiro contato com Medeia deu-se por duas adaptações da peça: *Gota D’água* de Chico Buarque e Paulo Pontes e, em seguida, o conto *O diário de Medeia* de Guiomar de Grammont<sup>27</sup> em 1998, adaptado e dirigido para o Teatro por Walmir José. Texto encenado, primeiramente, em um exercício de sala de aula no curso técnico de teatro por mim, Patrícia Pereira e Blima Bracher<sup>28</sup>, e, em seguida, remontada para concorrer em um Festival de esquetes de humor, realizado em Belo Horizonte, por mim, Lu Ribas e Janaína Rangel, quando fundamos a Cia Teatral As Medeias. O nome foi-nos atribuído pelo próprio público, que nos acompanhava nas apresentações dessa cena em Ouro Preto. Só depois desse processo fui conhecer a peça original de Eurípedes, quando fizemos então a primeira montagem de um espetáculo para o Festival de Inverno de Ouro Preto, em 2002, a convite da então coordenadora do Festival Mônica Ribeiro<sup>29</sup>.

*Menos de nós*<sup>30</sup>, peça escrita em 2017, é, talvez, uma das referências mais evidentes ao texto clássico escolhido para elaboração das cartas propostas por este capítulo. A tragédia *Medeia* marca em minha trajetória de mudanças a casa 1 de Ouro Preto eu associo a *Menos de nós*, como a casa ventre desmoronada. Mas o que seria isso? A imagem surge quando olho para a desconstrução da imagem de mãe que leio na peça e em suas adaptações. Se na tragédia grega

<sup>27</sup> Escritora, professora do curso de Filosofia da UFOP.

<sup>28</sup> Colegas de turma, alunas do curso livre de teatro da UFOP.

<sup>29</sup> Professora do Curso de Teatro da UFMG – Atriz, dançarina e pesquisadora, foi professora substituta do curso livre de teatro na UFOP.

<sup>30</sup> Texto escrito no processo de formatura dos alunos do Curso de Formação de atores do CEFART-Palácio das artes e Belo Horizonte onde fui professora efetiva de interpretação e dramaturgia entre os anos de 2016 e 2018.

a submissão aos deuses, aos valores sociais e à honra eram os pontos centrais que justificavam uma vingança que privasse o traidor do direito a descendentes, nas outras peças adaptadas, vemos esse crime da mãe ganhar outras roupagens, como uma espécie de proteção aos filhos quando a genitora vê a morte como única saída, a fuga da obrigação social ou cristã de ser mãe a todo custo, o ciúme enlouquecedor, a pobreza e a fome dos excluídos de uma sociedade desigual, dentre outros tantos motivos que constroem essas mães que são capazes de cometer o crime ou se mostrar incapazes de impedir que ele aconteça.

São muitos os desmoronamentos que discuto na releitura da peça de Eurípedes, levando para a cena três histórias de três mulheres inspiradas na personagem grega e nomeadas nessa peça como Marias: uma mãe evangélica de um filho transexual, uma mãe negra de uma adolescente que odeia ser negra como a mãe, e uma mulher jovem noiva, cheia de planos para a vida a dois, que decide pelo aborto em uma gravidez indesejada. Nas três histórias, as variadas formas de traição dos Josés (Jasões), trocando a Maria por uma mulher mais nova, abandonando-a por ser negra, ou mesmo deixando-a lidar sozinha com a decisão de um aborto, fazem com que os filhos, que aqui não são apenas vítimas da história dos pais, mas também construtores dos seus destinos, caminhem para a tragédia final.

Medeia, mulher branca, princesa em sua terra, rica e com certa influência nas terras onde foi viver com Jasão, graças a seus poderes, mesmo depois de banida, teve a garantia de um abrigo nas terras de Egeu onde, com suas fórmulas, tornaria possível que ele tivesse filhos. Pela sua descendência, Medeia obteve o socorro de seu avô o próprio deus Sol, pai de seu pai, que lhe envia um carro de fogo para transporte em segurança para as novas terras<sup>31</sup>. Medeia é intocável por todos os seus privilégios, mesmo em uma sociedade pronta para condenar a mulher. Vale observar que a personagem foi escrita por um homem que focava, em sua versão do mito, o perigo que representam os poderes nas mãos das mulheres na sociedade grega antiga. A tragédia de Eurípedes fascinava-me e perturbava-me para além do meu entendimento.

A escrita de *Menos de nós* distancia-se do meu primeiro encontro com a peça *Medeia*, em quase 20 anos. As Marias (em *Menos de nós*) não são intocáveis, são mulheres massacradas pelo patriarcalismo, machismo, racismo, intolerância religiosa, preconceito de gênero etc. Elas são consideradas culpadas e serão apedrejadas porque não poderiam ousar assumir nenhum controle, como grande parte das mulheres na realidade, ainda dos dias atuais.

---

<sup>31</sup> Utilização que o autor faz do Deus ex-machine um Recurso mágico do teatro grego em que os deuses interferem diretamente numa situação, auxiliando na solução de um problema de forma inesperado ou improvável.

Os filhos, que em *Medeia* ouve-se ao longe os gritos e sabe-se deles apenas o que as outras personagens contam, em *Menos de nós*, ouvimos suas vozes, eles contam suas histórias por si, com suas falas e seu corpo. Esses filhos, Cris, Clara e Menino têm uma perspectiva sobre tudo que se passa. O filho abortado (Menino), existe e transita na peça em sua forma espectral como ser independente. Eles são os herdeiros dessas mães dilaceradas, além de ter dores outras, que são apenas deles.

As mães, embora punidas, não são as únicas responsabilizadas pelas consequências trágicas, pois a história expõe ao máximo a responsabilidade dos pais, da sociedade, da igreja, de todos os poderes e perigos que os rodeiam. Por que, então, ainda seriam elas as condenadas nessa peça? Talvez para nos convidar a olhar para essa nossa sociedade que, em pleno século XXI, segue persistindo no erro de culpabilizar as mulheres, mesmo quando os verdadeiros responsáveis são conhecidos. Uma mulher que é estuprada é culpada pela roupa que usa, pelo local que frequenta, pelas companhias, ou por qualquer outro motivo. Uma mulher que aborta é culpada pela decisão porque a maternidade é cobrada pela sociedade como uma obrigação e à mulher não é dado o direito de se recusar a seguir com uma gestação. Ao mesmo tempo, nada é dito ou questionado sobre a responsabilidade dos homens nessa questão. À mulher, ainda hoje, não é dado o direito sobre o seu corpo e sua decisão. Uma criança que sofre abusos, ou agressões de um padrasto, é vista como vítima da mãe que colocou um homem dentro de casa e não daquele que cometeu o ato. Tantos e tantos exemplos de situações em que a culpa do homem é minimizada pela exaltação da responsabilidade da mulher em relação àquela situação.

Não é à toa que até os dias atuais o crime contra uma mulher é relativizado pelo direito que o homem tem de defender a honra, herança do período colonial que regido pelas Ordenações Filipinas “asseguravam ao marido o direito de matar a mulher caso a apanhasse em adultério. Também podia matá-la por meramente suspeitar de traição — bastava um boato”<sup>32</sup>. Conduta esta resguardada, ao longo de muitos anos, no Brasil através da interpretação tendenciosa feita à “Legítima Defesa da Honra” acionada por muitos advogados para justificar o assassinato e agressão às mulheres em nossa sociedade.

*Menos de nós* foi maturada ao longo de muitos anos, revelando muitas reflexões sobre o ser mulher, negra, lésbica, mãe, ser filha, atriz, professora de teatro, dramaturga, diretora, ser “estrangeira” em todas as terras por onde passei depois de deixar minha pequena cidade. Essas reflexões invadem a peça através do que chamo no texto de “monólogos fora do tempo”, uma

---

<sup>32</sup> Texto publicado no geledés: “Na época do Brasil colonial, lei permitia que marido assassinasse a própria mulher” em 07/07/2013: <https://www.geledes.org.br/na-epoca-brasil-colonial-lei-permitia-que-marido-assassinasse-propria-mulher/> Acesso em 04 de agosto de 2021.

espécie de deslocamento da cena para apresentar uma narrativa das personagens Marias em pontos que se tocam com os questionamentos da dramaturga e dos envolvidos na montagem. *Menos de Nós* tem muito de mim e muito além de mim, muito de todas as mulheres (e homens que aceitaram refletir sobre esse lugar) na escrita e montagem da peça e muito das outras tantas mulheres que atravessaram a história de cada uma de nós naquele processo. Essa dramaturgia parte da tragédia grega para contar outras histórias atravessadas por questões que se aproximam e se afastam da trama original, em três situações diferentes.

Em *Menos de nós* eu pensava escrever, principalmente, sobre o lugar das mulheres, sobre o amor que transforma uma Mulher em Mãe, algo que a torna mais forte mas que também a torna mais suscetível e das várias formas de recuperar o poder, mesmo que isso signifique, de alguma forma, sacrificar até os filhos, não por vingança, mas pela necessidade de retornar a si. Essa trajetória eu reconheci mais vividamente na Medea, traçada por Agostinho Olavo na peça *Além do Rio*<sup>33</sup>. No meio do caminho, descobri que eram também os filhos protagonistas nessas histórias, aqueles que nunca tiveram voz na peça de Eurípedes, ou em várias adaptações escritas por outros homens como Paulo Pontes e Chico Buarque em *Gota D'água*, e Agostinho Olavo em *Medea*. Em *Menos de nós*, além da voz dessas mulheres, fiz emergir a potente voz dos descendentes dispostos a contar suas histórias, a fazer escolhas, confrontando o pai e, muitas vezes, a mãe. O filho, como ser independente, que mesmo sendo um “não nascido” faz no teatro o seu próprio caminho, faz suas perguntas, constrói a sua história, e mesmo com escolhas equivocadas em alguns momentos, é dono do seu destino. Eles ultrapassam a disputa entre os genitores com questões que diziam respeito apenas a eles mesmos. Os filhos como entidades além dos pais reivindicaram seu espaço nessa história que eu, como mulher, mãe e filha, cedi espaço para essas personagens também silenciadas pelos homens que detinham o poder de contar suas histórias.

A casa ventre desmoronada é, para além da questão materna, o desmoronar das estruturas da escrita aristotélica. Em *Menos de nós*, escrevi uma tragédia que fragmenta a

---

<sup>33</sup> Releitura da peça de Eurípedes “A Medea de Agostinho Olavo se passa no Brasil colonial, no último quartel do século XVII (...) Isolada na ilha, Medea desconhece o fato de que foi abandonada, e é Egeu quem conta a Medea sobre o noivado de Jasão, quase no final do primeiro ato da peça. A comprovação do acontecimento se dá com a chegada de Creonte, que a expulsa de suas terras e avisa que os filhos deverão ficar com Jasão. Além de expulsa de sua terra e abandonada pelo marido, Medea é condenada à separação dos filhos, ação que qualquer mãe-negra-escrava sofria durante a escravatura. Medea pede a Creonte apenas um dia para se despedir dos filhos e, como a personagem grega, traça nesse curto espaço de tempo a morte dos seus inimigos e dos filhos, vingando-se assim da traição de Jasão. Após a realização dos seus intentos, Medea assume novamente seu nome africano, volta a ser Jinga, e atende aos chamados dos tambores. Se a Medea grega parte num carro do sol, pai de seu pai, como um retorno a sua ancestralidade, a Medea negra, novamente Jinga, retoma suas raízes, recupera seu nome, suas crenças e atende aos chamados dos tambores ao sair em busca do reencontro com sua raça nos quilombos formados no meio das matas (CARVALHO, 2013, p.17).

unidade de ação ao criar três “galhos de histórias” que ora se separam, ora se cruzam, atravessam-se, confrontam-se, reivindicando um lugar de história central.

A ideia de trilogia, tantas vezes elaboradas pelos autores gregos, em *Menos de nós* é reinventada, não mais como uma história contínua que se divide em três peças, mas, como três histórias paralelas em que as mesmas personagens são colocadas em situações distintas que as levam para um final análogo.

O coro<sup>34</sup>, que na tragédia grega é uma entidade à parte, em *Menos de nós* configura-se pela multiplicidade de vozes para cada personagem, construídas com base nos principais papéis da peça de origem, relidos sob perspectivas diferentes em cada uma das três histórias, contadas na peça, sendo elas desdobradas da seguinte forma: Medeias: Marias; Jasões – Josés; Creontes – avó, pastor e tia(noiva); os filhos – Cris, Clara e menino; e Egeu – Madalena e Rafa.

Como na tragédia grega, o desenlace trágico<sup>35</sup> é anunciado desde o início da peça, mas, a catarse<sup>36</sup> é suscitada, não por ser um acontecimento guiado pelos deuses ao destino fatal que foge ao controle dos seres humanos, mas pelo controle que, nas mãos erradas, tende a tramar esses destinos ao bel prazer e a condenar quem eles escolhem incriminar e descartar.

Questionar as estruturas da tragédia, remexer seus escombros fascinantes e revisitar esse espaço, faz dessa a minha primeira casa em Ouro Preto. Uma casa coletiva, que acolhe as diferenças, e que também provoca atritos. Minha primeira morada fora da casa de meus pais, uma república dividida com colegas de trabalho/estudo. Na peça, essa coletividade se dá também numa escrita que emerge do processo, das histórias trazidas, das discussões, das improvisações, um processo a partir do qual a escrita emerge, em contraponto à escrita solitária do gabinete.

Segue a carta relacionada à essa casa, que atualiza minha criação, ao revisitar o momento passado na pesquisa atual.

---

<sup>34</sup> “Em sua forma geral, o coro é composto por forças (actantes) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores: “os coros exprimem ideias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” (Hegel, 1832:342) Sua função e forma variam ao longo do tempo.” (PAVIS, 2008, p. 73)

<sup>35</sup> Catástrofe que deve ser anunciada desde o início da tragédia. “Catástrofe (do grego *Katastrophê*, desenlace, desfecho) é a última das quatro partes da tragédia grega. Tal conceito dramático designa o momento em que a ação chega ao seu termo, quando o herói perece e paga tragicamente a falha ou o erro (*harmatia*) com o sacrifício de sua vida e o reconhecimento de sua culpa. (PAVIS, 2008, p. 41)

<sup>36</sup> Segundo Aristóteles em sua Poética a *Khatharsis* é o efeito pretendido pela tragédia grega de purificação das emoções e das paixões por meio da compaixão e do terror causada no espectador.

**Carta 1:**

**PARA: Menino**  
**(da peça *Medeia*)**

**De: Menino**  
**(Da peça *Menos de nós*)**

Figura 12 - Papel de Carta 1

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Ouro Preto, 28 de junho de 2017

Menino,

Você tentou voltar à casa?

Eu tentei. Foi em vão.

Por fora ela se mantinha intacta, perfeita, parada no tempo, me chamando.

Por dentro desmoronava-se em pedaços.

Do teto pendiam fios que antes se ligavam aos lustres.

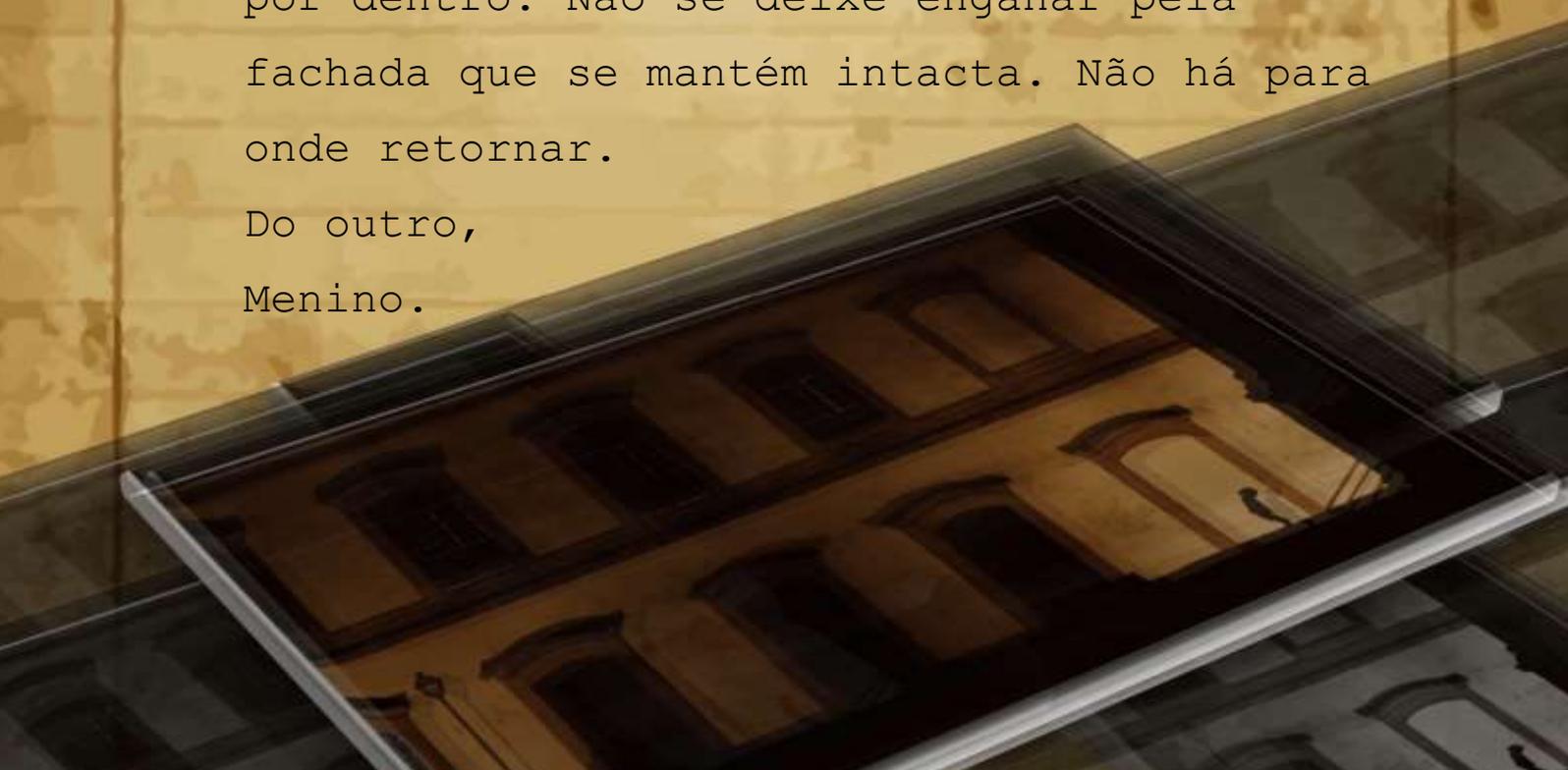
Das paredes escorriam musgos, onde antes a tinta lisa dava o ar de aconchego e segurança. No chão buracos de tacos arrancados...

Onde iremos pisar?

Menino, a casa desmanchou-se em escombros, por dentro. Não se deixe enganar pela fachada que se mantém intacta. Não há para onde retornar.

Do outro,

Menino.



## Casa 2- A CASA DE BONECAS: de *Casa de bonecas* à *Erva daninha*

HELMER – Então você não me disse que ninguém tinha vindo aqui? (Ameaçando-a com o dedo) não faça mais isso, minha ave canora. Uma ave canora deve ter o bico limpo para gorjear; e nada de notas desafinadas. (Passa-lhe o braço pela cintura) Não é verdade?

Ibsen.

Na peça Casa de Bonecas, escrita em 1879 por Ibsen, dramaturgo norueguês, a personagem central Nora, esposa de Helmer, aparece no início da peça como uma mulher sem complexidades, esposa submissa e fútil. Ao longo da peça, descobrimos que ela esconde um segredo. Anos antes, durante uma doença do marido, ela adquiriu um empréstimo, falsificando a assinatura do pai como avalista (Tudo foi descoberto pela promissória ter sido assinada três dias após a morte do pai). Chantageada pelo agiota Krogstad para que convença o marido a manter o emprego dele, ela faz várias tentativas de manter o seu segredo, que acaba sendo descoberto pelo marido que a acusa de ter herdado a falta de caráter do pai e de ser incapaz de educar os filhos. Uma carta de Krogstad, devolvendo a promissória e dizendo que não levará a questão a público, faz com que Helmer mude de posição e se mostre generosamente capaz de esquecer o erro da esposa. Porém, a sequência dos acontecimentos fez com que Nora compreendesse que ela e o marido nunca tiveram uma conversa de verdade até então e que ela havia simplesmente passado de propriedade do pai, à do marido. Nesse momento, é ela que não quer mais o perdão e decide ir embora de casa.

Podemos dizer que Helmer (ou Torvald como Nora refere-se a ele) é o dono da casa de bonecas. Ele a construiu e colocou Nora dentro dela para brincar ou deixar de brincar com sua boneca quando e como ele bem quisesse: ela estava submetida ao controle dele. Isso fica evidente todas as vezes que ele se refere a ela chamando-a de “esquilinho”, “cotoviazinha”, “pássaro que faz sempre o dinheiro voar”, diminutivos que a infantilizam e, ao mesmo tempo, ressaltam a superioridade dele. Sempre há uma lição a ensinar a ela, usando uma metáfora que dá significado para a relação entre eles. A epígrafe ilustra bem um desses momentos em que o Helmer acusa Nora de mentir e usa de uma comparação com uma avezinha para mostrar a ela “o seu lugar”.

O poder de Helmer sobre Nora aparece durante toda a peça e justifica o medo de que ele descubra o erro imperdoável cometido, que pode colocar a perder toda a vida perfeita que construíram. Ela sabe que a perfeição é ilusória e essa percepção emerge em pequenas atitudes ao longo da peça como sua desobediência ao comer escondido os doces proibidos, ou as

pequenas mentiras que ela conta, o que discretamente anuncia que ela seria capaz de fazer algo maior, de tomar uma atitude por si mesma, embora envolta no medo. Isso é muito coerente em direção à ação final de abandonar a casa, o marido e os filhos para começar uma nova vida para, pela primeira vez, procurar-se e conhecer-se, coisa que nunca lhe foi permitido.

Já *Erva Daninha*, escrita por mim 2008 em parceria com o dramaturgo, ator e diretor teatral Walmir José, com o qual também atuei na peça sob a direção de Wilson Oliveira<sup>37</sup>, tem várias linhas que me conduzem à *Casa de bonecas*. Não bastasse a linguagem realista<sup>38</sup> como principal eixo, a peça tem como personagens centrais um casal dos tempos atuais, lidando com todas as mazelas de uma relação, carregada das marcas sociais que no século XXI, persistem em diferenciar atitudes aceitáveis para homens ou mulheres. Como na peça de Ibsen, o cenário é a residência do casal Celina e Bill, e as questões tão atuais tocam de forma diferente em semelhantes pontos. Como Nora e Torvald, o casal de *Erva Daninha* representa o dia a dia de muitas relações e como o machismo invade as frestas da casa, contaminando tudo e deixando marcas nas relações e na criação dos filhos.

Celina, mulher de 43 anos, cheia de vitalidade, está exausta de ver seu marido Bill, aposentado de 62 anos, em casa, criando ervas daninhas. Ela então incentiva o marido a buscar alguma atividade, levando folhetos de divulgação e dando sugestões. Quando Bill aceita finalmente experimentar algo, as aulas de dança e academia, abrem-se outras perspectivas de relações e ele começa a se conectar com tecnologias (celular, computador, etc.) e a facilidade proporcionada por esses mecanismos e o deslumbramento levam-no a desejar outros relacionamentos. Celina, enciumada, também acaba por se envolver com um ex-namorado que reencontra no trabalho. Embora Celina, diferente de Nora, tenha sua profissão e não dependa financeiramente do marido, ela se vê diante de situações resultantes do domínio patriarcal na nossa sociedade, que dentre tantas outras coisas, apesar da liberdade financeira de Celina, não dá a ela os mesmos direitos de que o marido usufrui. Bill, aparentemente um marido fantástico e atencioso, fala com tranquilidade de suas relações extraconjugais, comenta com o filho, assume a sua traição para Celina e vê com naturalidade a repetição de seus padrões na vida do filho que trai a esposa, confiante, na certeza de ser perdoado. Celina também trai o marido, no

---

<sup>37</sup> Diretor teatral, professor aposentado da UFOP. Mais informações podem ser acessadas no link: <http://lattes.cnpq.br/8185285776794292> acho muito impessoal apresentá-los assim. Eu escreveria algo “carinhoso” sobre cada um, na relação que teve à época.

<sup>38</sup> “O realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica do homem. (...) No teatro, o realismo nem sempre se distingue com clareza de ilusão ou do *naturalismo*. Esses rótulos têm em comum a vontade de duplicar a realidade através da cena, imita-la de maneira mais fiel possível. O meio cênico é constituído de modo a enganar sobre sua realidade. Os diálogos se inspiram nos discursos de determinada época ou classe socioprofissional.” (PAVIS,2008, p.327)

entanto, embora reivindique seu direito de igualdade, não assume a traição, ao perceber que tudo seria diferente no seu caso. Bill não confessa simplesmente porque é um bom homem, mas porque confia na sua impunidade, enquanto Celina sabe que não terá a mesma complacência. Os dois se amam, mas as coisas não ditas seguem sufocando a relação, cada dia mais desgastada.

Walmir José, professor de dramaturgia no Curso de Teatro da UFOP, além de escrever e atuar comigo nessa peça, foi quem me apresentou a peça de Ibsen. Anos depois, ministramos em parceria algumas oficinas de dramaturgia usando, diversas vezes, *Casa de Bonecas* como referência de uma estrutura do drama realista.

Sem que percebêssemos, gestávamos, naqueles encontros, a nossa *Erva Daninha*. Nas oficinas, Walmir ao falar da carpintaria do texto, destacava como Ibsen, um dramaturgo e profissional da cena não deixava pontas soltas cuidando da relação entre finais e inícios:

Quando começa *Casa de Bonecas*, Nora está entrando em casa, ao final ela está saindo de casa. No princípio ela entra cheia de sonhos para realizar uma festa, ao final ela deixa a casa com outros sonhos. No princípio ela acende a árvore de Natal, ao final ela sai para a noite escura. Princípio e fim estão relacionados.<sup>39</sup>

Partindo dessa observação dos finais e inícios, olho hoje para *Erva Daninha* e identifico na nossa escrita conjunta a relação entre inícios e finais. No princípio da peça Bill está em casa e Celina foi ao teatro, no final Celina fica em casa enquanto Bill sai para buscar o filho no aeroporto. Celina, quando entra em cena, está animada e falando de tudo que fez com o filho na saída do teatro, enquanto Bill apenas escuta, no final, ela está silenciosa e apenas ouve Bill contar dos planos que fez com o filho para depois da sua chegada. No início, Bill está em cima do telhado, ao final, Celina sobe no telhado. A frase inicial do espetáculo dita por Bill é a mesma dita por Celina antes do blecaute: “Sabe o que eu estou fazendo aqui em cima?”

Mesmo a estrutura rigorosa do drama em Ibsen que, segundo Rosenfeld, apresenta “encadeamento rigoroso, cuidadosa motivação, verossimilhança máxima e são construídos segundo um esquema de exposição, peripécia, clímax e desenlace” (2004, p. 84) não escapa à presença dos traços épicos<sup>40</sup>, que, mesmo desenvolvidos de forma perspicaz pelo autor, estão na problemática que apresenta uma ação principal que não se desenvolve apenas no presente,

---

<sup>39</sup> Informação retirada da apostila elaborada por Walmir José para oficina de dramaturgia ministrada por nós dois no Centro de produção técnica da Fundação Clóvis Salgado, em 2009.

<sup>40</sup> Traços épicos surgem na peça como narrações de fatos essenciais, que dão sentido ao desenrolar das ações presentes. Em *Casa de Bonecas*, Ubsen “consegue com maestria encobrir o tema épico pela estrutura dramática, através de uma ação acessória que se desenvolve na breve atualidade de um ou dois dias. Mas essa ação atual, dramática, não disfarça o fato de que os eventos fundamentais são do passado(...) ROSENFELD, 2004, p. 85)

mas são motivadas por algo que ocorreu no passado. Em *Casa de Bonecas* o empréstimo assumido por Nora durante a doença de Helmer (fato que ocorreu no passado) é o que desencadeará todo o drama da peça.

Já em *Erva Daninha*, o flerte é intencional entre uma estrutura dramática com seus diálogos, início, meio e fim, conflito e elaboração de personagem; e uma estrutura épica, com narração, saltos no tempo, descrições e distanciamento, de modo a escancarar os traços que marcavam cada uma das estruturas, permitindo o convívio híbrido entre elas. Embora, por um lado, a ação central seja desenvolvida a partir de um conflito presente, no qual as traições de Bill e Celina sejam decorrentes das saídas dele incentivadas pela esposa no início da peça, por outro lado, a cena não avança apenas por meio das ações das personagens, como se espera em um drama tradicional, mas nos utilizamos de diversas narrativas dirigidas diretamente ao público que, ao longo do texto, abrem brecha na estrutura do drama ao criar saltos na história.

Essa segunda casa de Ouro Preto traz a casa da tradição, idealizada, mas que pode ser abandonada, quebrada ou mantida, disfarçando por detrás dela outras questões.

Vejam e leiam a carta a seguir.

**Carta 2:**

**PARA: Nora**  
**(da peça *Casa de Bonecas*)**

**De: Celina**  
**(Da peça *Erva Daninha*)**

Figura 13 - Papel de Carta 2

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Ouro Preto, 06 de novembro de 2008

Querida Nora,

Deixa eu te contar, menina!

Bill construiu uma casa de bonecas pra mim, acredita?

Toda trabalhada, linda, linda!

Um charme, precisa ver! Todo mundo adorou.

Até que pra engenheiro ele foi bem criativo.

Tinha 3 andares, uma dezena de cômodos tão detalhados.

Até papel de parede ele colou, imagina?

Tinha lustres, tapetes, móveis...

A casa dos sonhos.

Quando vi, me veio tudo à memória:

de criança eu sonhava com uma casinha assim!

Dei pulinhos de emoção.

Ele me olhou com um sorrisinho e falou:

- Gostou minha esquílnha?

Levei um susto.

Lembrei de você, menina! Credo.

Quebrei ela.

Pois é! Fiz!

Em pedacinhos...

Comigo, não!

Beijos, amiga.

*Celina.*



### Casa 3 - O CASTELO DE AREIA: De *A mais forte* à *A Capela*

Mrs. X - Talvez, neste momento, eu seja realmente a mais forte... Você nunca recebeu nada de mim, enquanto que eu, sim, pois enquanto você acordava, eu já havia me apossado do que era seu. E porque foi que tudo que você tocava se tornava estéril e vazio? Suas tulipas e suas paixões não foram fortes o suficiente para que você mantivesse o amor de um homem – enquanto que eu fui capaz de tal. Seus autores prediletos não lhe ensinaram a viver – não como eu aprendi. Nem fizeram com que você desse à luz a um pequeno Eskil, mesmo sendo este o nome de seu pai... e por que está assim tão silenciosa, sempre com os lábios selados? Confesso ter pensado que isto fosse um sinal de força – mas talvez seja porque nunca tem nada a dizer!

Strindberg.

A primeira vez que assisti a peça *A mais forte*, texto do dramaturgo Sueco August Strindberg escrito em 1889 foi na 3ª Mostra Estadual de Teatro da FETEMIG (Federação de Teatro de Minas Gerais), realizada na década de 90, na cidade de Governador Valadares. Na encenação do grupo de Contagem, Cia. Anjos de Vidro, a personagem Mrs. X com uma espécie de cone imponente na cabeça entrava em cena, despiu-se e começava a falar para a outra personagem Miss Y que se mantinha durante toda a peça sentada silenciosamente em um banco, também com um cone na cabeça, aparentemente quebrado. Ambas com os corpos cobertos de barro. Sob as pernas, Miss Y tinha uma peneira com grãos que remexia e jogava em uma lata de água ao seu lado, variando o ritmo e intensidade dos movimentos, de acordo com suas reações de raiva, tristeza, alegria, etc. Num dado momento, Mrs. X arrancava a cabeça de uma boneca e lançava na peneira de Miss Y que não se deixava abalar pela ação. Assim que acabava seu monólogo, Mrs. X, altiva, voltava a se vestir e se retirava; Miss Y, então, pegava a cabeça que havia sido jogada na peneira e a deixava cair dentro da lata d'água, o som oco e pontual dessa queda fechando de forma impactante o espetáculo.

Guardo ainda hoje, com bastante clareza, a memória desse espetáculo, eu não me recordava o nome do grupo, até que no dia 21 de maio de 2021 minha cunhada e atriz, colega de cena no Grupo Alma Val Lima, encontrou nos seus guardados um velho programa e enviou-me uma foto que olhei por longo tempo, como se buscasse ali reencontrar aquela experiência. Quase 30 anos depois, ainda acredito que o impacto dessa montagem foi o que me instigou a buscar conhecer o texto, com o qual fui me deparar apenas uns 5 anos depois. Não era uma época de fácil acesso a textos pela internet e essa dificuldade, tão distante dos tempos atuais, aliada à ínfima presença de dramaturgias nas bibliotecas da cidade de Mariana, dificultava a busca por alguns textos que nos interessavam.

A leitura do texto permitiu-me conhecer mais detalhadamente o enredo da peça que, originalmente, se desenrola em um café, onde se encontram as personagens: Mrs. X e Miss Y, a esposa e a amante de um mesmo homem, que realizam um verdadeiro embate em cena, onde uma tem o poder das palavras e a outra dos silêncios. O embate de forças, presente desde o título *A mais forte*, coloca em primeiro plano a rivalidade entre as personagens que, colegas de profissão (atrizes) disputam o protagonismo na vida do homem que amam: Bob. A comparação entre a importância do teatro e de um lar com marido e filhos é reforçada todo o tempo. A amante é colocada como aquela que, embora não ocupe um lugar oficial na relação, permanece ali entre eles, personificada nas coisas que o marido gosta por causa dela e que a esposa é obrigada a gostar para agradá-lo, como as tulipas, chocolate quente, locais para passar férias. Embora na epígrafe Mrs. X esforce-se em dizer que como esposa, mãe dos filhos, aquela que constituiu a família com Bob, ela é a mais forte, essa afirmativa, diante do silêncio daquela que não precisa se esforçar para estar ali presente, deixa pairar no ar a dúvida sobre a questão. Vale notar que, em momento algum, a postura do marido Bob é questionada, pelo contrário ele é nomeado como “muito sincero, um marido maravilhoso, atencioso e gentil”. Nessa situação na qual as mulheres são colocadas, obrigadas a fazer concessões numa disputa diária e, muitas vezes, silenciosa, quem realmente ganha? A quem interessa a rivalidade entre elas?

Quando escrevi *A Capela* (2001) não pensei na peça *A mais forte* (1889) de Strindberg, porém, colocar em cena o homem canalha, aproveitador e mulherengo nessa comédia faz-me pensar nessa escrita como uma forma para responder ao meu incômodo velado. Nesse monólogo, Alfredo, um jovem conquistador, chega de manhã em casa com o pão, contando todas suas aventuras da noite ao companheiro de quarto, o tímido Fausto, que ainda está deitado em sua cama. Alfredo passa de contador de vantagens a solitário confesso, ao se ver desprezado pelo amigo que não responde. E quando confessa que passou a noite sozinho para não arranhar sua imagem de aventureiro, ele descobre que o amigo não está ali, que ele sim, não passou a noite em casa. Alfredo, como Mrs. X, coloca-se num lugar de quem tem tudo sob controle, enquanto vive uma vida de mentiras e aparências, que não o fazem feliz, mas lhe garantem a “imagem que quer passar”. O silêncio de Amelie e Fausto é irritante porque diz mais do que todas as palavras ditas pelas outras personagens no espetáculo. O silêncio de Miss Y – e, no caso, do Fausto a sua ausência, notada só ao final - faz com que essas personagens cresçam a tal ponto que nos deixa a dúvida de onde reside a maior força, apesar de tudo que é dito.

A estrutura do discurso de Mrs. X: contar vantagens, confrontar, acusar, confessar sua derrota, mas, ao final, reafirmar sua posição superior; faço repetir, quase completamente com

Alfredo em *A Capela*, com a única diferença que ele não precisa da reafirmação final por estar sozinho. Não há ali quem confrontar, ou se mostrar superior: a ele só resta esperar.

O Castelo de areia criado por Augusto e por Mrs. X é essa terceira casa de Ouro Preto, uma casa que confronta a disputa entre mulheres criadas por um autor, Strindberg, com uma disputa entre homens, criada por mim, uma autora mulher. Escrevi esse texto durante um MOMU (Festival de monólogo e música original da UFOP), no qual se reuniam alunos dos cursos de teatro e música para a criar espetáculos originais. *A Capela* foi meu quarto texto encenado no MOMU, escrito para Emerson Silva<sup>41</sup>. Quando escrevo sobre ele nesta tese estou ainda impactada pela encenação desse texto, relida por vários alunos em uma disciplina de direção teatral da UNIFAP, ministrada pela professora Adriana Silva. Olhar esse texto nos dois tempos, um dirigido por mim e hoje várias cenas dirigidas por alunos do curso que leciono, instiga-me a repensá-lo mais e mais. Propus aqui nessa discussão colocar frente a frente as questões levantadas pelo Strindberg e relidas por mim a partir de uma perspectiva feminina, sem que soubesse dessa leitura, um aluno realizou um exercício de direção desse mesmo textos, colocando em cena uma atriz que, em dado momento, fazia uma incursão no texto para questionar as posturas do personagem.

A carta que se segue lança um olhar sobre as formas instituídas dessas relações. O que elas expõem e ocultam?

---

<sup>41</sup> Atualmente é professor de teatro da UNIFAP, foi aluno do curso de Licenciatura em Teatro da UFOP e um dos idealizadores do MOMU.

**Carta 3:**

**PARA: Bob**  
**(da peça *A mais forte*)**

**De: Alfredo**  
**(Da peça *A capela*)**

Figura 14 - Papel de Carta 3

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

*Ouro Preto, 12 de junho de 2001*

*Bob,*

*Te vi ontem na saída do teatro com Miss Y.*

*Que decepção, cara. Logo você?*

*Já te falei que figurinha repetida não completa álbum. Se manca, né?*

*Olha, e se cuida, viu? Mrs. X tá de olho em você. Vi ela de conversa com Miss Y. Achei que ia quebrar o café.*

*Fica atento senão a casa cai.*

*Eu fiquei na minha, só assistindo de camarote.*

*Toma tento, rapaz!*

*Fica na boa,*

*Alfredo.*

#### Casa 4 - A CASA LABIRINTO de *O despertar da primavera* à *O time perfeito*

MORITZ - Parece que estou subindo num altar... Estou provando o horror misterioso da partida gota a gota... Eu choro de tristeza pelo meu destino... A vida só me deu o que ela tem de pior... Estão me chamando do outro lado do rio! Ei! ... Meu Deus! A Rainha sem cabeça! Ela está me chamando!!!... Ela está me estendendo os braços... Eu vou tranquilo... aqui na minha mão tenho a passagem para a liberdade: uma passagem de ida, sem volta. Eu já não tenho mais medo... A neblina está desaparecendo. A vida é uma questão de gosto.

Wedeking

*O despertar da primavera* é uma peça escrita em 1890 pelo dramaturgo Frank Wedekind, um dos precursores do expressionismo<sup>42</sup> no teatro alemão. Na trama um grupo de adolescentes lida com as descobertas da sexualidade e a dificuldade de comunicação entre eles e os adultos torna o processo ainda mais complexo. A dificuldade é reforçada pela separação entre os grupos, presente a cada cena da peça: grupos de meninos, grupos de meninas, conversas de adultos. Entre si, cada grupo vai tentando desvendar os mistérios que os perturbam e emergem daí as primeiras experiências sexuais entre os jovens do mesmo sexo, ou de sexos diferentes, a masturbação, as descrições detalhadas do funcionamento dos corpos, tudo isso cercado pelo pudor, imposto na criação de cada um deles, que tenta controlar esses desejos reprimidos, mas que acabam rompendo-se e escapando às margens. As cobranças, sem diálogo ou apoio, geram angústias que vão levar os adolescentes Moritz ao suicídio, Wendla à morte depois de um aborto forçado pela mãe, sem mesmo que ela soubesse que estava grávida e Melchior ao reformatório. A falta de entendimento das mudanças ocorridas no corpo e na mente desses adolescentes emerge em forma de uma poesia profundamente elaborada e sombria.

O grupo de jovens que protagonizam os mais variados conflitos em uma cidade do interior de Minas, presentes na peça de minha autoria, *O time perfeito* (2017), levam-me de volta, desde o início da elaboração do texto, aos jovens da peça de Wedekind. Meu primeiro contato com a peça foi em meu curso técnico de teatro, por volta de 1994, quando eu era ainda muito jovem. Naquele tempo, ela pouco chamou a atenção, vindo a ganhar minha afeição na

---

<sup>42</sup> O expressionismo surge no século XX na Alemanha, como uma reação contra o realismo e o naturalismo e se caracteriza por se opor à reprodução fiel da realidade, refletindo o mundo de forma subjetiva. “A própria subjetividade constitui-se mundo. Prescindindo da mediação de impressões flutuantes e fugazes do mundo dado, o autor ‘exprime’ as suas visões profundas, propondo-as como ‘mundo’” (ROSENFELD, 2004, p. 103)

montagem realizada por Luciano Oliveira<sup>43</sup>, em sua formatura na primeira turma de Direção Teatral da UFOP, em 2004.

As questões presentes no *Despertar*, como sexualidade, suicídio, relações amorosas repetem-se por dizer dos modos de ser e estar na adolescência. Em *O time perfeito*, a história central gira em torno de um grupo de adolescentes vivendo as emoções da final de um campeonato de futebol do interior de Minas. Vitinho, o artilheiro do time, mostra-se inquieto, com pensamentos sombrios e ao mesmo tempo atraído e incomodado pela história de uma adolescente que havia suicidado pouco tempo antes. Algo o perturba e esse incômodo só vai ganhar corpo quando um olheiro da capital, Teco, e sua amiga Sol (uma mulher transexual) chegam para ver a final do campeonato. Vitinho, fortalecido pela presença de Sol, que representa a concretude daquela existência, toma coragem para desvendar sua identidade, assumindo-se uma mulher transexual, tomando inicialmente o apelido de Vi, ela tem o apoio da irmã e do namorado dela, Pedro, que é do time, bem como da amiga Amariles e seu namorado Juninho (um jovem que todos julgavam ser gay porque não gostava de futebol e adorava costurar). Em meio à essa situação, o time precisa decidir se apoia, ou não, a presença da Vi como jogadora do time na final do campeonato, enfrentando, assim, o preconceito, não apenas da pequena cidade, mas também dos demais colegas e adversários de outros times.

Se algumas questões presentes no *Despertar*, como a discussão mais aberta sobre sexualidade em casa e na escola, já teriam sido, teoricamente, ultrapassadas enquanto temas tabu na atual sociedade, outras surgiram e ocuparam com a mesma força. Questões de gênero, preconceito pela escolha de profissão e, ainda hoje, e de forma tão incisiva como na época do *Despertar*, a questão do suicídio<sup>44</sup>. Cada vez mais, tais questões atingem uma parcela maior dos adolescentes e jovens pelos mais variados motivos.

O desejo de olhar para essas questões que surgem no *Despertar* e discuti-las a partir de uma tentativa de aproximação dos jovens é o que me levou a escrever *O time perfeito*, uma história comum a outros tantos jovens que não têm a oportunidade de elaborar suas questões pela falta de diálogo e a dificuldade causada pelo choque das gerações que sempre será presente.

Essa peça é também um pouco de mim, convivendo entre as gerações de alunos, mais jovens e um retorno do olhar para meu passado no interior de Minas, em meio às dúvidas, anseios, das respostas que queria ter tido. É um pouco da conversa com meus alunos e alunas

---

<sup>43</sup> Diretor e professor do curso de Licenciatura em teatro da UNIR – Universidade Federal de Rondônia.

<sup>44</sup> No Brasil, segundo a OMS cerca de 12 mil pessoas (quase 6% da população) tiram a vida por ano. Entre os jovens os casos de suicídio a diversos fatores como depressão, transtorno bipolar, abuso de drogas, dentre outros. (<http://www.saude.ba.gov.br/2020/09/10/oms-alerta-suicidio-e-a-3a-caoa-de-morte-de-jovens-brasileiros-entre-15-e-29-anos/>). Acesso em 03 de setembro de 2021.

transexuais de Belo Horizonte e Macapá, que me ensinaram tanto sobre a questão. Enquanto uma mulher lésbica, porém cis<sup>45</sup>, precisava reconhecer o meu olhar de fora, olhar que, muitas vezes, admirou-se por uma transição ter ocorrido “rápido demais”, sem saber que para aquela pessoa levou uma vida inteira. Meu aluno Rodrigo Carizu<sup>46</sup> foi o primeiro a chamar minha atenção para essas discussões, questionando-me pelas divisões binárias para atividades em sala de aula (homens e mulheres) e instigando-me a levar para a cena as personagens trans. O convívio com ele foi essencial para ativar o alerta de que eu deveria selecionar atores e atrizes trans para essas personagens, como um posicionamento político, discutindo a importância de não nos “apropriarmos desse lugar de fala” sem dar espaço de protagonismo para essa comunidade que sofre vários processos de exclusão, sendo muitas vezes, representadas como personagens para a interpretação de pessoas cis. Renata Carvalho, fundadora do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART) atriz, diretora e produtora teatral, fala do transfake<sup>47</sup> como uma prática que, embora não aconteça apenas na comédia, alimenta estereótipos e preconceitos.

De acordo com a pesquisadora, o problema em pessoas cis interpretarem pessoas trans tem a ver com a falta de representatividade midiática e artística e, ao mesmo tempo, com a construção e a manutenção de estereótipos negativos sobre as pessoas trans, como a ideia de que não são pessoas de verdade, mas, como atores e atrizes cis, que se vestem para a cena e depois voltam a ser cis na vida real. (...) “Ao naturalizar nossos corpos é possível humanizar as pessoas trans. Enquanto eu for a única travesti em qualquer espaço, serei exotificada.”<sup>48</sup>

Embora essa questão tenha muitas linhas de pensamento, compactuo aqui, com a visão da Renata, acreditando que negar a naturalização do corpo, enquanto pessoas trans são expulsas de casa, têm espaços de trabalho negados e são levadas a abandonar o estudo pela hostilidade e preconceito nos ambientes, é negar as existências. Não vamos nos alongar sobre essa questão, embora ela seja tão importante, por não ser o foco neste trabalho, mas precisávamos falar sobre o assunto já que, ao levar para cena uma personagem trans, essa

---

<sup>45</sup> Cis – Cisgênero é a pessoa que se identifica com o gênero de nascença.

<sup>46</sup> Ator formado pelo CEFART palácio das artes.

<sup>47</sup> “É um ator cisgênero interpretando um personagem transgênero, por isso o fake de falso. Trans Fake (Trans Falso).” <http://agenciaaids.com.br/artigo/representatividade-trans-ja-diga-nao-ao-trans-fake/> acesso em 18 de setembro de 2021.

<sup>48</sup><https://queer.ig.com.br/2021-03-02/transfake-a-exclusao-de-pessoas-trans-da-arte-que-fortalece-os-estereotipos.html> Acesso em 18 de setembro de 2021.

discussão foi colocada em pauta. Precisamos pensar criticamente nossa responsabilidade na elaboração de nossas dramaturgias.

Eu, como professora, também não havia pensado criticamente sobre o quanto poderia ser limitador a insistência em divisões binárias nos exercícios em sala de aula, mesmo que, em discussões, compreendesse teoricamente isso. Ali estava eu reproduzindo essa opressão no meu fazer. Ouvir e aprender com meus alunos, que me colocavam diante daquilo que eu ignorava na minha prática, permitiu-me aprender muito naquele processo de ensino.

O aprendizado do ensinante ao ensinar se verifica na medida em que o ensinante, humilde, aberto, se ache permanentemente disponível a repensar o pensado, a rever-se em suas posições; em que procure envolver-se com a curiosidade dos alunos e os diferentes caminhos e veredas que ela os faz percorrer. Alguns desses caminhos e algumas dessas veredas que a curiosidade às vezes quase virgem dos alunos percorre estão grávidos de sugestões, de perguntas, que não foram percebidas antes pelo ensinante. Mas, agora, ao ensinar não com um *burocrata da mente*, mas reconstruindo os caminhos de sua curiosidade, razão por que seu corpo consciente, sensível, emocionado, se abre às *adivinhações* dos alunos, à sua ingenuidade e à sua criticidade, o ensinante que assim atua tem, no seu ensinar, um momento rico do seu aprender. O ensinante aprende primeiro a ensinar mas aprende a ensinar ao ensinar algo que é reaprendido por estar sendo ensinado (FREIRE, 2015, p.38).

Importante dizer desse nosso lugar, enquanto educadores que não precisamos saber tudo, sobre tudo, mas precisamos estar abertos a aprender com o novo que afeta o universo no qual transitamos ao lidar com alunos tão diversos.

Os labirintos da subjetividade, elaborados pelo expressionismo apresentados n’*O Despertar* pela forte presença do lírico que é “expressão da consciência que manipula livremente elementos da realidade, geralmente deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta” (ROSENFELD, 2004, p. 103) são relidos na quarta casa de Ouro Preto onde elaboro uma relação com os labirintos, as ruas que se misturam pela cidade, as ruas sem saídas e os becos nos quais facilmente nos perdemos. Os labirintos confundem-se com os meus caminhos nessa cidade do interior e os caminhos das personagens de *O time* onde a dramaturgia realista é invadida por subjetividades que dão novos contornos à essa construção.

Convido o leitor aos labirintos das ruas e becos que levam à casa da próxima carta desse capítulo.

**Carta 4:**

**PARA: Wendla**  
**(da peça *O despertar da primavera*)**

**De: Vi**  
**(Da peça *O time perfeito*)**

Figura 15 - Papel de Carta 4

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Ouro Preto, 21 de outubro de 2017

Wendla,

Ontem me perdi quando ia para a sua casa. Tão estranho esse ocorrido porque eu era capaz de percorrer esse caminho de olhos vendados. Me deu um aperto no peito.

Como não cheguei lá, não tenho muitas notícias pra te dar. Mas minha mãe disse que sua mãe ainda chora muito e sua irmã está grávida novamente. Creio que a cegonha gostou demais daquele endereço (Risos).

Amanhã volto lá...tomara eu acerte o caminho.

A verdade é que tenho me perdido demais, outro dia, em casa, saí do quarto para ir ao banheiro e, quando me dei conta, estava na cozinha, sem saber o que fui fazer lá.

Minha irmã diz que nasci perdida, que qualquer hora entro na casa errada. Será?

Talvez já tenha entrado desde o início, não é?

Não sei se vai receber esta carta, tomara que sim!

Que falta você faz. Tanta coisa pra te contar.

Beijos, Vi.

Só mais uma coisa: se eu me perder, daí você ajuda a me encontrar?

### Casa 5 - A CASA TÚMULO: de A Casa de Bernarda Alba à RG 38 e + nada

BERNARDA: E não quero choro. A morte deve ser encarada frente a frente. Silêncio! (Para outra filha.) Mande calar! (Para outra filha.) Lágrimas, quando estiverem sozinhas. Nos afundaremos todas em um mar de luto! Ela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram? Silêncio, silêncio, já disse! Silêncio!

Garcia Lorca.

A primeira e a última palavra da personagem Bernarda da peça *A casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca é: Silêncio. E isso diz muito do silenciamento imposto em toda a peça, escrita em 1936, última obra do autor espanhol, pois, pouco tempo depois ele foi assassinado. Essa epígrafe é da última fala da peça, últimas palavras para o teatro do autor antes do seu silêncio. Mas, sua obra continua em diálogo conosco.

Na peça, após a morte do marido, Bernarda Alba impõe em sua casa um luto de oito anos, fechando-se em sua casa com as filhas, a mãe doente e as empregadas. Os conflitos entre as cinco filhas intensificam-se quando transparece o interesse de Adela (filha caçula de 20 anos) e Martírio (filha de 25 anos) por Pepe Romano, noivo da filha mais velha de Bernarda, Angustias, que tem 37 anos e a saúde frágil. Apesar de Pepe ser bem mais jovem do que Angustias, ela é a única filha que tem um dote alto, herança do seu pai, primeiro marido de Bernarda, que era muito rico. As outras filhas, não tendo dote, embora passem grande parte da peça bordando seus enxovais, certamente ficarão solteiras, pois Bernarda não aceita misturar seu sangue com pessoas que não tenham posse e os ricos não casarão com as mulheres sem dote. Além disso, apenas Adela é ainda tida como jovem, as outras seriam velhas para casamento e nada bonitas. Bernarda é o símbolo da repressão. Das filhas submissas emerge Adela como aquela que toma coragem de se opor à essa dominação e, após descobrir que a mãe mandou matar Pepe, ela suicida-se levando Bernarda a impor às outras filhas um novo encarceramento dentro de casa, em um luto de mais oito anos.

(...) avaliamos A Casa de Bernarda Alba como uma metáfora profética da Espanha de Franco, ditador que retomaria a secular ideologia conservadora e repressora: era preciso fortalecer as bases da tradição à força de autoritarismo, ainda que para isso fosse necessário tolher as liberdades individuais. Assim como fazem o Estado e a Igreja, Bernarda cerceia a liberdade de suas filhas – representantes do povo, reprimido e assustado, incapaz de enfrentar o sistema que o sufoca, embora desejoso de mudanças e liberdade –, esconde sua mãe e oprime os empregados (MONTEMEZZO, 2008, p. 40).

Nessa citação a autora aponta a personagem Bernarda como uma “metáfora da elite rural espanhola” por sua intolerância, grande rigidez sobre os valores da família diante da sociedade daquele período.

Num paralelo com Bernarda, Rômulo, do monólogo *RG-38 e + nada* representa a dureza da sociedade brasileira, mais especificamente da parcela mineira sob a perspectiva de alguém que residia no interior de Minas Gerais no final do século XX e início do XXI. A família tradicional mineira, seus valores e ditames de comportamentos e vigilância serrada, é o que faz com que a personagem seja incapaz de imaginar outra possibilidade de comportamento, para além do que já lhe havia sido imposto.

Rômulo: Eu de minha parte não vivi grandes momentos, nem grandes amores, nunca pulei de pára-quedas, mas, está bom assim, eu estou bem e isso me basta, não é? Sou um homem realizado, não sou? Ora Eleotério, crescemos ouvindo a minha avó dizer que “temos que dançar conforme a banda toca” e foi isso que eu fiz, não foi? Eu fiz a coisa certa, não fiz Eleotério? Eu busquei seguir o meu caminho, como quem segue a linha de um trem, não tem nenhuma curva brusca que possa desencarrilhar as rodas da minha vida e isso me basta! Deveria bastar para você também sabia? (CARVALHO, 2005, p. 46).

Esse trecho do monólogo dita boa parte do comportamento de Rômulo. Mesmo infeliz com a vida, tendo um emprego bem remunerado, uma imagem de homem de família, em uma estrutura tradicional (com esposa e filhos) e isso faz com que, mesmo apaixonado pelo amigo de infância, Eleotério, não se permita viver essa relação. A declaração do amigo desperta toda sua revolta diante da repressão vivida e a sua reação não é a de quem se liberta mas, sim, de quem se livra daquilo que poderia colocar em risco, uma rigidez sob a qual ele construiu toda a sua história.

Ambas as personagens, Bernarda e Rômulo, são capazes de suportar a morte das pessoas amadas em silêncio e com total equilíbrio para que as normas não sejam descumpridas. Adela, em uma discussão, quebra a vara (bengala) de Bernarda; Eleotério declara seu amor a Rômulo e essas são atitudes inaceitáveis. A morte deles é algo mais “suportável” para as protagonistas, pois eles encarnam um movimento revolucionário na estrutura imposta e isso precisa ser estancado.

A tradicional sociedade mineira, como a sociedade espanhola apresentada por Lorca, fatalmente silencia muitas vozes, desejos, sonhos, amores e contar essas histórias é uma forma de criar uma pequena fresta nesse poder. Bernarda Alba e Rômulo não querem deixar brechas para nada que “fuja ao controle”. Ela quer tudo sob sua batuta, ele quer que a ordem seja mantida; não há espaço para o desejo e a felicidade porque regras, são regras. Eleotério e Adela

vão contra tudo isso, são indomáveis, são o barulho em meio ao silêncio desejado, um barulho que vai ganhando proporções que continuam a ecoar, mesmo depois da morte, não mais naquela história contada, mas, para além dela, naqueles que leem ou assistem.

As duas dramaturgias têm estruturas bem diferentes, inicialmente por ser a de Lorca uma peça com várias personagens (todas mulheres) e *RG 38 e + nada* um monólogo com apenas um personagem (um homem). O silêncio que é reivindicado pela matriarca no início da peça espanhola faz com que algumas questões apareçam a partir da sua omissão e isso dá elementos para conhecer a forma como cada personagem reage a essa imposição. Em *RG 38 e + nada* o silêncio é imposto e quebrado pelo próprio Rômulo que, em seu diálogo no túmulo de Eleotério, pode dizer a ele tudo que em vida não poderia ser falado e, nesse movimento, vai apresentando todos os desdobramento da história. As questões tocam-se em um ponto muito particular dos enredos que é a imposição da tradição sobre o desejo, a força das estruturas que querem controlar as famílias, uma característica muito marcante para quem viveu no interior de Minas e experimentou diariamente a inclusão ou a exclusão dentro de uma sociedade estruturada a partir da frase: “você pertence a qual família?” Olhadelas pelas frestas das janelas, as notícias que correm rapidamente de boca em boca. Essa peculiar característica de Minas, mais do que uma curiosidade, faz, ainda hoje, que relações pessoais, profissionais, políticas e econômicas construam-se a partir desses pilares.

Diferente da relação entre *Menos de nós e Medeia*, *RG-38 e + nada* não foi escrita com base em *A casa de Bernarda Alba*. Os pontos de interseção com a peça de Lorca só começaram a ganhar corpo muito tempo depois, na remontagem do meu texto em 2010, no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, quando dirigi o texto com cinco atores em cena: Carlos Renato, Davi Procópio, Henrique Cruz, João Filho e Ricardo Carvalho. A multiplicação da personagem do Monólogo fez com que os silêncios ficassem mais evidentes. As respostas que não vinham por um silêncio imposto pela própria pergunta de uma personagem rígida e conservadora perdida em valores, números e regras, fizeram-me pensar, pela primeira vez, na possibilidade de dar voz a Eleotério, personagem silenciada por aquelas estruturas. Adela, a personagem de Lorca, sempre ocupou minhas lembranças desde o primeiro contato com o texto e fortaleceu-se ainda mais em meu imaginário após assistir a montagem de 2001 do grupo Officina Multimídia dirigido por Ione de Medeiros<sup>49</sup>. A porta do quarto sendo arrombada e a imagem que dava a ilusão da personagem flutuar enforcada diante de um fundo preto da cena, não se esvaneceu, permanecendo flutuante em minhas lembranças. E desejei retornar ao

---

<sup>49</sup> Link do vídeo da montagem do espetáculo citada disponibilizado no youtube: [https://youtu.be/u\\_heiv8uc8c](https://youtu.be/u_heiv8uc8c)

encontro dela de alguma forma. Aqui, esse encontro busca seus caminhos, mesmo por meio de uma conversa póstuma.

Então, a quinta casa de Ouro Preto configura-se como a casa túmulo, a casa dos silêncios, das coisas não ditas e dos poderes sociais e falas por detrás das janelas que matam. E a carta dessa casa segue entre o dito e o não dito.

**Carta 5:**

**PARA: Adela**  
**(da peça *A casa de Bernarda Alba*)**

**De: Eleotério Dias Santos**  
**(Da peça *RG-38 e + nada*)**

Figura 16 - Papel de Carta 5

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Ouro Preto, 14 de junho de 2001

Adela,

Você não me conhece, mas, separados por alguns anos, hoje nos avizinhamos por essas regiões. Minha morada é a de número 38, fileira 6, onde sob uma fachada de granito, 7 palmos abaixo do chão, reside este que te fala.

Te escrevo para quebrar um pouco esse... Aqui quase sempre é silencioso demais.

Que ironia, não é?

Suas irmãs nunca choram quando vêm aqui. Nem sua mãe. Eu observei.

Aliás, quando elas vêm o silêncio parece ainda mais cortante, só as folhas secas no chão gritam esmagadas.

Mas elas continuam vindo...

Ele também continua vindo...

Apesar de tudo...

Apesar de tudo você ainda é a mais bonita de todas. A mais viva.

Que ironia, não é?

Se quiser me escreva, ainda é cedo.

Ou já é tarde demais?

~~Assassinado~~ Assinado: Eleotério Dias Santos.

**Casa 6 - A CASA DOS ESPELHOS: de *Um bonde chamado Desejo* à *A mesa de Dora***

BLANCHE- Seja o senhor quem for... Eu sempre dependi da bondade de estranhos...

Tennessee Williams.

*Um bonde chamado Desejo* é uma peça publicada em 1947 pelo norte-americano Tennessee Williams, apresenta a história de Blanche DuBois, uma mulher refinada e falida, que depois de perder a propriedade da família, ser expulsa da escola em que dava aulas e da cidade em que vivia, busca abrigo na casa da irmã Stella que vive em uma região bastante modesta em Nova Orleans com seu marido, o grosseiro Stanley. A afetação de Blanche, que visivelmente não combina com o lugar e as pessoas que ali circulam, faz com que Stanley, para se livrar dela, busque notícias sobre o seu passado, vindo a descobrir que ela, depois do suicídio do marido (diante da descoberta da homossexualidade dele quando era ainda muito jovem), passou a se entregar a muitos homens, inclusive a um jovem aluno, o que levou a ser expulsa da escola. Diante do desmonte das ilusões que a mantinham, Blanche sofre ainda dois baques cruciais: ser abandonada por Mitch, um amigo de Stanley que estava disposto a tomá-la em casamento, e estuprada por Stanley, o que lhe tira o restante da sanidade que ainda sustentava. Blanche é a representação de uma aristocracia falida que tenta a todo custo manter a imagem e que, ao final, só lhe resta se entregar à “bondade de estranhos”.

Quando escrevi *A mesa de Dora* no ano 2000, tinha 24 anos e inquietava-me uma arrogante e falida imposição social que ditava às mulheres, de forma velada, a obrigatoriedade do casamento para serem aceitas, para se tornarem parte de algo e, principalmente, para serem consideradas realizadas. Essa situação parecia-me ser a causa de muito preconceito e de um sentimento de inadequação que rodeava mulheres incríveis que eu tinha à minha volta: tias, amigas e colegas de trabalho que, por não se casarem, viviam marcadas por uma “falta” que algumas nem sentiam, mas, que as colocava num lugar de fracasso por não terem “conseguido um homem que as tomasse em casamento” (mesmo que fosse um péssimo casamento, como tantos que eu via). Na minha peça, Dora, uma solitária mulher de posses, viveu toda a vida em busca de um relacionamento, desde muito jovem ouvia a família dizer que ficaria sozinha por não ser tão bonita como a irmã e, tendo pavor enorme da possibilidade, vê-se tragicamente arrastada a uma relação falida, como fora previsto. Sem filhos, ela se encontra, no início da peça, solitária aos 50 anos em uma grande casa, apenas com sua empregada Ambrósia, sua babá durante a infância. Dora desenvolveu algumas manias às quais se apegou para sustentar uma

certa sanidade, como uma fixação sobre a forma de servir a mesa que deveria ser da “esquerda para a direita”. Ela despeja todo seu ódio e necessidade de controle em Ambrósia que se submete humildemente, até o dia em que a empregada decide abandoná-la.

Dora, como Blanche, têm uma afetação acima do tom, uma loucura prestes a se romper, que se manifesta em um universo de fantasias que vão sendo desconstruídas pela falta da presença de Ambrósia em *A mesa* e pela agressividade e pelo abuso de Stanley em *O Bonde*.

A relação entre as duas peças se dá, tanto pela composição da personagem central, quanto por alguns elementos da estrutura do texto. Ambrosia e Stella, empregada e irmã, respectivamente, submetem-se à tirania de Dora e de Blanche por serem quem restou a elas. Por sentirem piedade e amor, elas se dispõem a suportar atitudes intoleráveis. Dora e Blanche sofrem imensamente, são pessoas de linhagem respeitável e manter essa postura, talvez seja a última coisa que as mantêm vivas, mesmo que Dora, diante de uma mesa vazia, e Blanche, diante dos seus baús de roupas e joias falsas, completamente falida e sem ter para onde voltar. As duas têm os vícios que as sustentam. Enquanto o vício da bebida de Blanche é o que a mantém dentro dessa realidade inventada, o vício (ou distúrbio) de Dora de servir a mesa “da direita para esquerda”, faz com que ela acredite em um certo controle que precisa manter.

Sobre a estrutura do texto de Tennessee Williams, Arthur Miller afirma que com ele “inaugura-se na dramaturgia norte-americana um tipo de texto que coloca a linguagem a serviço das personagens e não (como até então era feito) a serviço da trama, do desenrolar da história.”<sup>50</sup> Característica também adotada na forma de escrita da *Mesa de Dora*, intensificada por se tratar de um monólogo, o que me levou a buscar recursos para que a personagem apresente, através da fala e das ações, muito do que oculta como no *Bonde*, no qual “ao mesmo tempo em que as falas das personagens expressam o dito e comunicam o não dito”<sup>51</sup>. Outra aproximação com a peça de Tennessee é a presença de “objetos de cena, itens que funcionam como subtexto da peça.”<sup>52</sup> como a lanterna chinesa usada para ofuscar a luz do cômodo, que demonstra a fragilidade de Blanche, mas também as roupas e joias falsas que representam essa superficialidade insistente da personagem. Já no monólogo, toda a peça se desenrola ao redor da grande mesa de madeira com seis cadeiras, que concretiza, em cena, as sólidas tradições com as quais Dora não consegue romper e que em sua vida não fazem sentido, já que a grande mesa de seis lugares é ocupada apenas por ela.

---

<sup>50</sup> Arthur Miller citado por Beatriz Viégas-Faria na apresentação da obra de Tennessee Williams publicada e traduzida por ela para o Brasil pela L&PM.

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Ibidem.

A casa dos espelhos é a sexta casa de Ouro Preto, a casa que mostra as imagens distorcidas, falsas realidades que desejam impor a todos reflexos de suas próprias formas de enxergar. Talvez, seja diante desse espelho que foi escrita a carta a seguir.

**Carta 6:**

**PARA: Stella**

**(da peça *Um bonde chamado desejo*)**

**De: Dora**

**(Da peça *A mesa de Dora*)**

Figura 17 - Papel de Carta 6

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Ouro Preto, 15 de julho de 2000

*Cara Stella,*

*Recebeu minha outra carta?*

*Como está seu bebezinho? Deve ser lindo como você.*

*E sua irmã? Coitadinha! Que coisa acontecer isso a uma DeBois!*

*Ambrósia me contou o que houve (Sabe como são os subalternos, não têm papas na língua).*

*Volto àquele assunto da minha carta anterior, por ser urgente. Você teria alguém aí da sua confiança para me indicar? Sei que tem muita gente precisando de trabalho. Preciso urgente de uma substituta para Ambrósia porque aquela velha já não dá conta do trabalho. Coitada. Sabe como é, não é?*

*Tenho preferência por pessoas feias, como já te disse. Não me interprete mal, mas essas são menos problemáticas.*

*Não precisa ser muito inteligente, desde que saiba distinguir esquerda e direita.*

*E precisa ouvir bem, isso é essencial. Mas, falar não é pré-requisito, aliás, se não falar é até melhor.*

*Águardo sua indicação urgente,*

*Atenciosamente,*

*Dora.*

### Casa 7 - A CASA ABANDONADA: de *Esperando Godot* à *Marília...de Dirceu?*

VLADIMIR - E então? O que vamos fazer?  
 ESTRAGON - Não vamos fazer nada. É mais seguro.  
 VLADIMIR - Vamos esperar e ver o que ele diz.  
 ESTRAGON - Quem?  
 VLADIMIR - Godot.  
 ESTRAGON - Boa ideia

Samuel Beckett.

*Esperando Godot*, escrita em 1953 pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett, é uma das principais peças representantes do gênero, nomeado a partir de 1961 pelo crítico Martin Esslin como “Teatro do absurdo”<sup>53</sup>. Na peça Estragon e Vladimir esperam alguém que nunca vem: Godot. Eles não têm certeza do tempo que esperam, nem mesmo em que dia estão; conversam sobre banalidades, pensam em possibilidades para se matar e depois desistem, conversam com dois passantes: Pozzo, um rico dono de terras e Luck seu escravo que parece cumprir todas as suas ordens sem questionar. Esses mesmos personagens retornam no dia seguinte, sendo que nesse segundo momento Pozzo está cego e Luck mudo. Um menino entra ao final de cada um dos atos para dar o recado enviado pelo Sr. Godot de que ele não virá hoje, mas que amanhã ele vem. Então os dois resolvem ir embora, não para muito longe pois, no dia seguinte, precisam voltar para esperar. Os dois atos, embora com diferenças, acontecem como uma repetição, não apenas do dia anterior, mas de um sem número de dias passados. Como o cenário proposto, tudo na peça é árido e a esperança deles não parece real. Não há perspectiva. Mas o que fazer? Só resta esperar!

Muitos dos meus textos falam sobre a espera. Esse tema me atravessa de variadas formas, mas em *Marília...de Dirceu?* (2004) a espera torna-se mais pulsante e aterradora. Para além de tratar o tema histórico, eu queria que a peça tocasse em questões universais, como a espera, o amor, o abandono, a perda etc. Baseada na história de amor contada nos poemas de Tomás Antônio Gonzaga (que se intitulava Dirceu) e Maria Dorotéia de Seixas Brandão (a musa das poesias nomeada Marília) escrevi o monólogo dessa mulher que, sozinha em casa com sua serva a escravizada Francisca, atravessa tempos de espera, ao longo de toda a sua vida. Da juventude à velhice a espera permanece, imobilizando o tempo dentro da casa, enquanto

---

<sup>53</sup> “A peça absurda surge simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular (antiteatro). A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga, nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos” (PAVIS, 2008, p. 2).

Marília insiste em acreditar que apenas a chegada de Dirceu poderá finalizar a pausa dada em uma vida. Durante a escrita da peça, questionei-me sobre trabalhar com o mito conhecido da musa inspiradora que passou toda a vida apaixonada, esperando pelo seu amado que havia sido deportado do Brasil para Moçambique, acusado de ser participante da Inconfidência Mineira, ou colocar em cena as especulações sobre o que essa personagem havia vivido, para além dessa história. A atração exercida em mim sobre o mito ajudou-me nessa decisão, mas outras possibilidades avolumavam-se em meio aos diálogos, deixando entrever outras questões pelas frestas do não dito.

A aproximação com a peça *Esperando Godot* impôs-se imediatamente como uma atraente possibilidade. Restava a dúvida de qual personagem escolher para escrever uma carta e para quem. Após inúmeras tentativas, uma carta longuíssima de Francisca a Godot, outra de Dirceu a Godot, acabei definindo a interlocução entre Maria Dorotéia e Godot, a personificação da que espera e do que é esperado. Brincando com a estrutura da peça absurda, na carta não há expectativa de finalizar a espera, mas ela acolhe em sua circularidade, a falta de controle sobre a vida e impossibilidade de solução, ou mesmo de revolta.

Embora em *Marília...de Dirceu?* a peça caminhe para uma solução a partir das cinco repetições da espera que fazem o tempo e a peça caminhar, ao contrário da estrutura beckettiana que se mantém mais estática, Maria Dorotéia é imobilizada no mito de Marília. A fixação da imagem poética da mulher que espera eternamente seu Dirceu. Se *Esperando Godot* configura-se como uma crítica à falta de perspectiva no pós-guerra, *Marília* questiona, de uma outra forma, a falta de perspectiva para uma mulher na sociedade mineira do Século XVIII e XIX, enquanto pessoa, com direito às suas escolhas e, até mesmo, não poder narrar a verdadeira história que viveu.

Estragon, Vladimir e Maria Dorotéia estão presos à uma situação para a qual não existe solução. A espera, sem nenhuma esperança, embora disfarçada de expectativa pela chegada de Godot, tão desconhecido para os “dois vagabundos”, como o Tomás era para a Maria Dorotéia, num tempo em que os compromissos consumavam-se para aquém das ligações afetivas reais. A repetição dos dias de espera concretiza-se nas duas peças por outras formas de repetições de frases, ações e encontros e o tempo de espera é alongado até esvaziar os sentidos que ainda restam.

Quando escrevi a peça em Ouro Preto e começamos a ensaiar fomos selecionados para um Concurso de Dramaturgia e Leitura Dramática em Araruama<sup>54</sup> e lá transformamos o texto para realização da leitura em cartas, ali a casa abandonada ganhava sua primeira versão. Marília encontrava as cartas em diversos pontos do palco e eram elas que lhe traziam todas as recordações de Dirceu. O texto tornava-se uma leitura de cartas-lembranças que iam sendo abandonadas, após a leitura, por todo palco. Ao final da leitura dramática, a cena era um mar de cartas abertas espalhadas por todo espaço. Naquela época eu nem imaginava que um dia faria uma tese a partir de cartas e que essa lembrança seria tão preciosa.

Segue a carta dessa casa dramaturgica, elaborando esse diálogo proposto entre as peças.

---

<sup>54</sup> IV Concurso de Dramaturgia e leituras dramáticas da Editora Cartaz Cartolina de Araruama, realizado em 2004 onde a peça *Marília...de Dirceu?* recebeu os prêmios de: Melhor Texto, Melhor leitura Dramática, Melhor direção e Destaque do júri popular, recebendo como parte da premiação a publicação do texto na revista da editora.

**Carta 7:**

**PARA: Godot**  
**(da peça *Esperando Godot*)**

**De: Maria Dorotéia**  
**(Da peça *Marília...de Dirceu?*)**

Figura 18 - Papel de Carta 7

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Ouro Preto, 30 de maio de 2004

Ilustríssimo Sr. Godot,

Venho através desta missiva convidá-lo à minha casa em Vila Rica. Sei que existem pessoas a esperar-lhe em outras paragens, mas como por lá não te apresentas, quem sabe o clima frio das montanhas nubladas das Minas te apeteça mais.

Minha casa é um suntuoso palacete em frente a uma charmosa ponte que se estende à uma pequena praça com uma árvore no centro. Eu não sairei daqui, posto que sigo aguardando uma outra pessoa que certamente não retornará.

Amanhã escrevo novamente a ti.

Cordialmente,

Maria Dorotéia

P.S. Não te apresses, tu tens o hábito de deixar os outros à tua espera e eu o hábito de esperar, creio que possamos criar uma relação duradoura e próspera, sem maiores conflitos.

## Casa 8 - A CASA DE CARTAS: de *O Beijo no Asfalto* à *Nicole Wolfman*

AMADO – (...)Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu. Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (Triunfante) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (Lento e taxativo) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? (Maravilhado) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata!  
Nelson Rodrigues.

A peça *O beijo no asfalto* escrita por Nelson Rodrigues em 1960 foi uma das primeiras peças do autor que assisti. Uma montagem premiadíssima do diretor Wilson Oliveira<sup>55</sup>, realizada em 1996, em Belo Horizonte. Fui então em busca de outros textos do autor brasileiro, que se tornou uma forte influência na minha escrita. No *Beijo* toda a trama desenrola-se a partir de um acidente. Um homem é atropelado e, caído no asfalto, pede um beijo a um pedestre, Arandir, que, vendo o agonizante, abaixa-se, apanha a sua cabeça e beija-o na boca. Essa cena, presenciada por Amado Ribeiro, um repórter sensacionalista e sem escrúpulos, é o estopim para que ele, aliado ao delegado Cunha, manipule os depoimentos da viúva, da esposa de Arandir (Selminha), dos colegas do trabalho e do próprio Arandir, para acusá-lo de ter assassinado o seu suposto amante. A sexualidade de Arandir é questionada durante toda a peça. De simples testemunha ele passa a suspeito e culpado, para atender ao grande objetivo de vender um jornal. Amado Ribeiro destrói completamente a vida do rapaz, que, ao final, é abandonado pela esposa e assassinado pelo sogro Aprígio - que confessa, antes de matá-lo, que o ódio que sentia por ele era amor, não pela própria filha (como Dália, a filha mais nova de Aprígio, suspeitava), mas por ele: o genro. Na encenação de Wilson Oliveira, quando Aprígio atira em Arandir, uma luz abre sobre Amado Ribeiro que, ao fundo, puxa com ferocidade uma porta de correr que toca o chão em estrondoso som e a luz cai. Lembro com nitidez, era como se ele, ali, fechasse o caso, aquele que causou tudo, o principal responsável, fechava ali a história toda construída sob a sua perspectiva fraudulenta.

*Nicole Wolfman* talvez seja, dentre todos os meus textos, o que guarda maior aproximação com a escrita de Nelson Rodrigues. A personagem, uma jovem de 22 anos, inspirada nas jovens de Nelson como a Dália (que no *Beijo* é apaixonada pelo cunhado Arandir) ou as Glorinhas (de *Perdoa-me por me traíres* e de *Álbum de família*) que carregam algo entre inocentes e maliciosas. No monólogo *Nicole Wolfman*, a jovem que fala para um Doutor (não

---

<sup>55</sup> Wilson Oliveira é diretor de teatro em Belo Horizonte, foi também professor do curso técnico e da Graduação em de teatro da UFOP, CEFART e TU-UFMG.

fica claro se é um investigador ou um psiquiatra) dando detalhes da sua relação com Nicole Wolfman, da amizade, da admiração dela pela amiga e confessa que em um dia na casa da amiga ela matou um homem que tentava assediá-la.

MENINA - Ela sabia que eu acabaria contando que...que matei aquele homem por causa dela, doutor. Mas a culpa não foi minha, muito menos da Nicole, a culpa foi só dele doutor, ele me pediu para matá-lo, juro! Ele me pediu. Me abraçou, doutor - e todos sabem que Nicole odiava que me abraçassem – pediu; me abraçou e cochichou em meu ouvido: “Ah, você me mata, menina, você me mata.” Então eu respondi: “Mato.” E matei, doutor, matei, engraçado, não é? Matei alguém, eu, doutor, eu! Se fosse Nicole apostado que ela teria matado com mais estilo, mas eu não tenho muita criatividade, matei com uma faca. Assim como todos matam. Queria de verdade ter matado com um abridor de latas. Nicole se orgulharia de mim, mas com uma faca é tão sem estilo, sem identidade, é da forma como qualquer um faz (CARVALHO, 2005, p. 60).

Embora todo o tempo ela fale da inocência da Nicole e reivindique para si a culpa pelo que ocorreu, mostra-se inocente demais em relação à amiga que descreve como muito inteligente. Então, paira a dúvida se ela está mesmo querendo inocentar ou culpar a amiga; se ela é realmente ingênua ou astuta; se ela é uma vítima da Nicole, ou alguém obcecada por ela; se é uma amiga fiel ou apaixonada pela Nicole, ou até mesmo se a Nicole existe ou é ela própria, já que a Nicole nunca aparece. Suspeitas que não são esclarecidas e que deixam abertas possibilidades. Como no *Beijo*, ela parece querer fantasiar uma história mais interessante do que a real (ao desejar que acreditem que ela matou o homem com um abridor de latas e não com uma faca). Além disso, ela quer nos dar dicas de uma história que está por detrás da trama que realmente está sendo contada.

Os fantasmas de Nicole e do atropelado, que nunca aparecem nas peças, pairam como uma força invisível responsável por todo o desenrolar das tramas.

Nelson Rodrigues, embora em algumas obras chegue a esbarrar no inverossímil<sup>56</sup>, segundo aponta Magaldi<sup>57</sup>, com o seu domínio da escrita consegue que o espectador aceite pactuar com a verdade cênica proposta. Sem pudor, ele aciona o “melodrama, o cultivo paroxístico do mau gosto, a revalorização do *kitsch*” (MAGALDI *apud* RODRIGUES, 1990, p. 7) com a perfeição com a qual apropria-se dessas técnicas, aliada à capacidade de elaborar diálogos muito instigantes que, com suas frases curtas, entrecortadas, como uma fala cotidiana,

---

<sup>56</sup> Contrário à regra de verossimilhança da dramaturgia clássica que se traduz naquilo que “nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representa-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de verdade. (PAVIS, 2008, p. 428)

<sup>57</sup> Prefácio da publicação Teatro Completo de Nelson Rodrigues – Tragédias cariocas II (1990, p. 7 a 49)

dão ao texto um ritmo invejável. Os textos não são planos, eles apresentam camadas que se sobrepõem e ora revelam, ora ocultam diversos elementos. *O beijo no asfalto*, para além da trama central, fala da morte, da relação de abrir mão de si no último instante de um indivíduo, além de abordar também questões sociais como a nossa insegurança diante da justiça e o quanto podemos estar indefesos diante daqueles que deveriam nos proteger, como a polícia.

Em *Nicole*, alguns desses elementos foram acionados de forma inconsciente. Não havia uma intenção de copiar elementos da escrita de Nelson, até porque não eram conscientemente detectados por mim. Mas a influência do mergulho em algumas obras é visível quando os traços surgem sem intencionalidade, não apenas na criação de personagens, quanto na temática um tanto inverossímil, na relação melodramática, na sobreposição de camadas e outros tantos traços como a tentativa de alcançar um ritmo instigante. Obviamente, a tentativa de desenvolver esses elementos não afirma um domínio semelhante ao do Nelson; *Nicole* tem falhas que, assim como em todos os meus textos, algumas foram resolvidas depois de algumas apresentações e outras falhas estão registradas nas publicações. Aprendi a lidar, pensando que sempre haverá algo que nos escapa e isso é parte da obra, como acreditava Nelson que, diante da insatisfação de Magaldi com o final do *Beijo* “parecia aceitar a restrição, embora julgasse que, acabada a peça, não lhe cabia retornar a ela. Os aspectos não-resolvidos fazem parte também da obra artística” (MAGALDI *apud* RODRIGUES, 1990, p. 15) Olhar esses aspectos como parte da obra faz pensar nas possibilidades que podem ser criadas a partir delas, aceitar que uma obra pode nunca estar pronta e não agradará a todos, permite-nos olhar para ela como o que ela é com todas as suas falhas, como nós mesmos.

A última casa de Ouro Preto é essa casa de Cartas, a casa dos blefes e do jogo que se configura entre a folha e a cena, um texto escrito na casa que era morada e local de ensaio, escrita para a atriz Janaína Rangel, fundadora das Medeias e amiga com a qual dividia a casa e as criações. *Nicole* tem elementos da escrita rodriguiana, mas também tem características da atriz, tomadas de empréstimo para a escrita. O jogo entre a realidade e a ficção entrelaçavam-se nessa dramaturgia. Talvez na carta a seguir, também.

**Carta 8:**

**PARA: Amado Ribeiro**  
**(da peça *O beijo no asfalto*)**

**De: Menina**  
**(Da peça *Nicole Wolfman*)**

Figura 19 - Papel de Carta 8

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Ouro Preto, 16 de julho de 2000

Sr. Amado Ribeiro,

Quem te escreve é a moça do caso do “abridor de latas”, o senhor se lembra, não é?

Te vi com o delegado lá na casa da Nicole, aquele dia.

O senhor viu tudo.

Então, pois é!

Sei que o senhor é uma pessoa da verdade.

Pode publicar minha história?

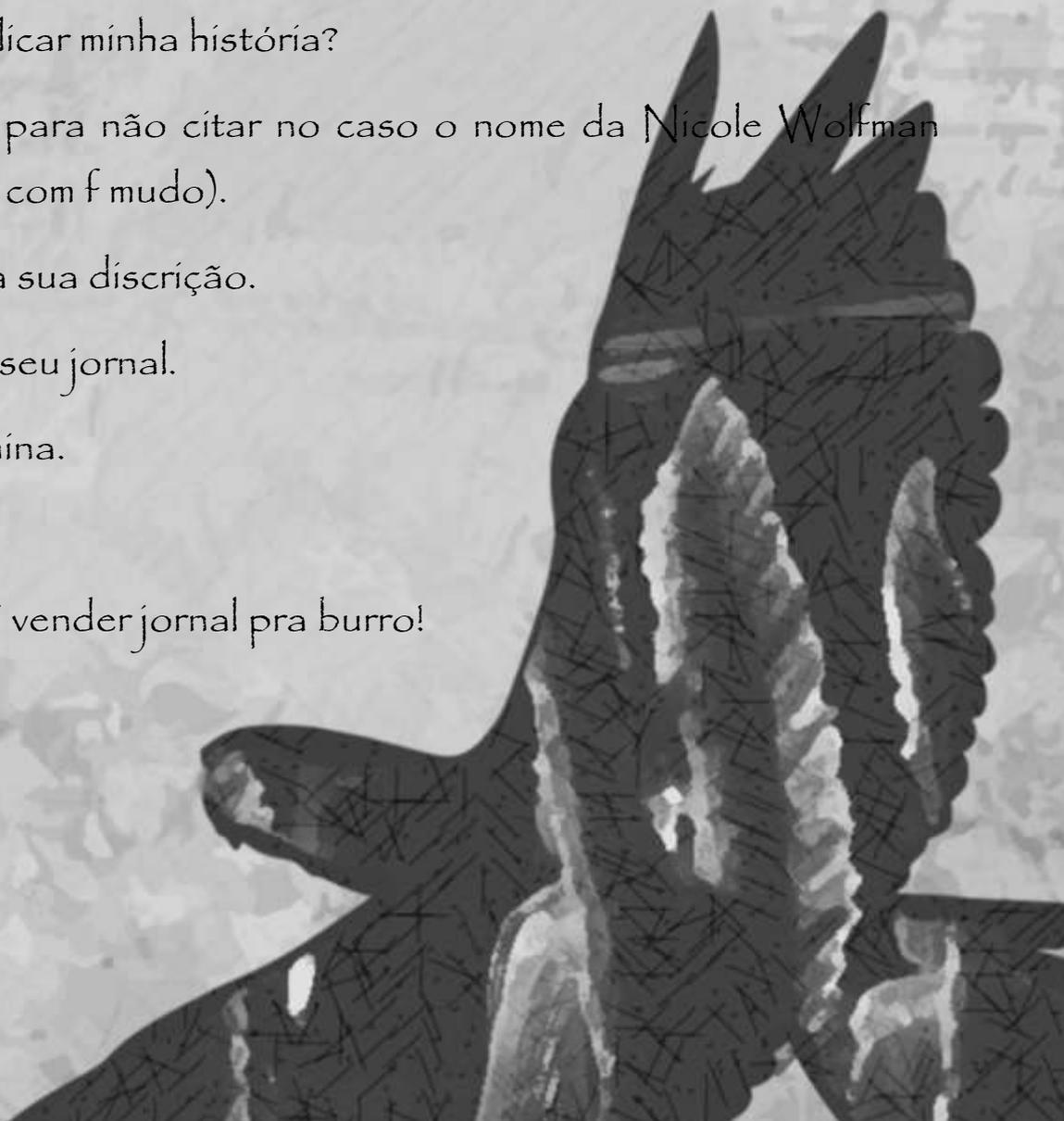
Só peço para não citar no caso o nome da Nicole Wolfman (Wolfman com f mudo).

Confio na sua discrição.

Aguardo seu jornal.

Ass: Menina.

PS. – Vai vender jornal pra burro!



### 3.3 Segundo Material para criação de Dramaturgias: 8 Cartas - 8 propostas.

Neste capítulo, voltado para minhas casas de Ouro Preto, procurei estabelecer uma conversa com minha formação como estudante de teatro e com textos que foram importantes nesse processo. Para isso, precisei olhar para essas experiências hoje, buscando aproximar o leitor dos textos através de algumas breves, mas cuidadosas descrições das histórias e estruturas de cada dramaturgia e de como influenciaram minha escrita. Reconheço, como já dito anteriormente, quando faço essa visita aos textos hoje que, em minha formação, fizeram falta referências mais próximas de mim. Todos esses autores: a égide intelectual-criativa composta por homens, brancos, europeus (ou europeizados) parecia distante demais, mas, mesmo assim, numa mescla de audácia e criatividade eu tateava na busca de me espelhar nas escritas que ia conhecendo. Os contrapontos que criava com os textos eram mais intuitivos do que planejados conscientemente, admito, mas, de alguma forma, eles já assinalavam tentativas de escapar da dominação através do desvendamento dos meus caminhos.

É importante reconhecer, no percurso da minha história, que essa foi minha formação e que, apresentá-la aqui, é uma forma de acolher e olhar criticamente. Ao trazê-la, nesse trabalho, eu reafirmo seu valor para formar quem sou e também para que eu reconheça aquilo que me faltava. Conhecer esses textos referência em dramaturgia é importante: ler dramaturgia amplia nosso repertório e nos torna mais críticos, inclusive sobre a nossa própria escrita. Mas, aqui acrescento: não são só essas dramaturgias que fazem parte da nossa história! Também é importante reconhecer que, apesar da constante ênfase sobre a qualidade desses textos e autores, temos outras referências importantes de escrita pouco acessadas, dramaturgias escritas por mulheres, negros e negras, gays, lésbicas e trans, autores latino-americanos e tantos outros que ocupam um lugar de menor reconhecimento em nossa tradição, não por falta de qualidade, mas, pela seleção ser bastante tendenciosa ao ditar quem pode, ou não, ocupar o lugar de referência. Quem define isso? Essa é a pergunta que me move enquanto professora e falarei desse lugar no próximo capítulo.

Partindo dos clássicos e da identificação da influência deles sobre a minha escrita, agora crio as cartas, com um olhar acolhedor e, ao mesmo tempo, mais crítico e consciente sobre os textos. O caminho que construo hoje busca a verdadeira conversa poética com essas casas, elaborada a partir do material criativo das cartas, sobre as quais percebo, em sintonia com Bachelard:

Os valores de abrigo são tão simples, tão profundamente enraizados no inconsciente, que os encontramos mais facilmente por uma simples evocação

do que por uma descrição minuciosa. Nesse caso, o matiz exprime a cor. A palavra de um poeta, já que ele toca o ponto exato, sacode as camadas mais profundas de nosso ser (1978, p. 205).

Nesses últimos meses, após a primeira leitura da Marina do capítulo, minha busca foi exatamente por essa palavra que toca o ponto certo, pois na primeira elaboração fui com muita sede às cartas, querendo colocar nelas todas as informações presentes em cada texto, detalhando críticas e análises que caracterizassem com precisão cada personagem, a estrutura dos textos e os principais conflitos. O resultado foram cartas longuíssimas, cansativas, muito informativas e pouco criativas.

Algo importante de ser compreendido é que as cartas são sobre a minha relação com minhas casas de Ouro Preto e sobre a relação criada entre elas e minha formação habitada nas casas da tradição. Por isso, as cartas das minhas personagens às personagens desses outros textos, num diálogo entre a minha escrita e as escritas que fazem parte da minha formação. Percebi, através das observações da Marina, principalmente neste capítulo, uma insistência minha em expressões indefinidas: “o texto pedia, o texto escolheu...” uma repetição que usei de forma tão insistente que precisei parar e olhar para ela. Qual o seu significado? Era meu medo de assumir para mim as escolhas e os caminhos? Talvez. Tentei limpar esse “vício”, porém percebo que ainda tendo a repeti-lo como que a tirar de mim a responsabilidade pelo que digo, uma tentativa inconsciente de distanciamento, mesmo em uma escrita de si.

A visita a essas casas da tradição de Ouro Preto e às dramaturgias que influenciaram minhas escritas deixa entrever que, em minha criação, tão cheia de afetações, existe uma forte ligação entre a dramaturgia e a direção. Muitas vezes os textos eram escritos na sala de ensaio (que também era minha casa) em processos de improvisação e jogos, exercício de dramaturgia que, como diretora e dramaturga, eu criava durante os processos; e mesmo quando não escrevia coletivamente eu sabia para qual atriz/ator escrevia algum personagem, o que dava elementos imagéticos, sonoros e estruturais. Meu texto é contaminado por essas influências dos textos lidos, mas também é marcado pelas presenças dos outros que criaram comigo por muitos anos: Alexandre Carvalho, Ana Jardim, Andrea Buenes, Carlos Renatto, Cristiene Carvalho, Cristina Budden, Davi Procópio, Domingos Gonzaga, Ederson Macieira, Gabriel Castro, Janaína Rangel, Katia Luvi, Lucas Alves, Lu Ribas, Patrícia Bastos, Polyana Lott e Ricardo Carvalho de Figueiredo, além de outros criadores entre atores/atrizes convidados/as, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores que em algum momento passaram pela Cia Teatral As

Medeias e fizeram algum espetáculo específico<sup>58</sup> e tantos alunos que criaram espetáculos comigo.

Tão importante quanto falar dos autores que marcaram minha formação como dramaturga é falar das influências vivas que estavam ali, comigo em sala de ensaio, corpos diversos: negros, indígenas, brancos, magros, gordos, gays, heteros, lésbicos, cis e trans, etc.; que atravessavam as minhas influências dramaturgias europeizadas, trazendo para os meus textos fissuras na tradição apreendida, outras sonoridades, tons, estruturas, formas e temas discutidos que, só mais tarde fui detectando e que hoje vejo nas marcas daquilo que emergia dessas influências e presenças que imprimiam no texto aquilo que estava pulsando entre nós.

A cada uma das casas de Ouro Preto dei um nome que se transformou no título de cada subitem do capítulo, evocando a poética dessas casas através da relação entre a personagem que escreve e seu destinatário, a relação entre as estruturas dos textos, ou mesmo entre as temáticas.

A casa ventre desmoronada gesta a carta escrita pelo Menino (espectro do filho abortado) da peça *Menos de nós* para o outro menino (um dos filhos de Medeia) da peça *Medeia* de Eurípedes. E reflete no diálogo desses “filhos sem nome” o desmoronamento da ideia imposta de maternidade, e também das estruturas de escrita fixadas no período clássico a partir das regras aristotélicas.

A casa de bonecas pega de empréstimo o nome da peça de Ibsen para questionar a persistência dessas estruturas que, mesmo na forma de brincadeiras ou de imposições veladas, persistem na sociedade do século XXI; por isso a carta de Celina da peça *Erva Daninha* para Nora da peça *Casa de bonecas* de Ibsen vem quebrando a casa de brincar, a felicidade ilusória imposta pelo deslumbramento da beleza aparente.

O castelo de areia que se desmancha diante da crueza da carta de Alfredo de *A capela* para Bob de *A mais forte* de Strindberg, que deixa entrever o jogo machista e bem elaborado. A divertida manobra das artimanhas de controle elaboradas através do incentivo à rivalidade entre as mulheres. A quem interessa que elas não se tornem aliadas?

---

<sup>58</sup> Aguinaldo Elias, Alcides Ramos, Ana Martins, Bartira Fortes, Bruno Cerezoli, Bruno Nepomuceno, Débora Rocha, Fernanda Boresik, Flávia Oliveira, Geuder Martins de Carvalho, Juliana Lemos, Kely Daiane, Luciana Ferreira, Maíra Lana, Mariana Bernardes, Mauro Junior, Natuly Constantino, Raíssa Palma, Ramon Gustaff, Rodrigo Furtado, Sâmýlla Aquino, Chiquinho de Assis, Eurico Euler, Guilherme Paoliello, Kelly Elaine, Marcelo Barboza, Rufo Herreira, Samuel D’Angelo, Guiomar de Grammont, Wilson Oliveira, Walmir José, Ed Andrade, Juca Villaschi, Maurílio Romão, Mauro Gelmini Raul Belém Machado, Willian Raush, Richard Zaira.

A casa labirinto, traçada na carta de Vi d'*O Time perfeito*, para Wendla d'*O despertar da primavera* de Frank Wedekind leva a um encontro que é cheio de perguntas e angústias, não há uma bússola que aponte o caminho seguro, mas apenas uma tentativa de buscar se encontrar no labirinto das subjetividades.

A casa túmulo traz a carta de Eleotério Dias Santos- da peça *RG-38 e + nada* para Adela d'*A Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca reafirmando que apesar de tudo e de todos, são eles, os revolucionários que seguem mais conscientes e “vivos” que muitos que apenas julgam viver.

A casa de espelhos reflete a partir da carta de Dora d'*A mesa de Dora*, para Stella de *Um bonde chamado desejo* sobre as ilusões criadas, as deformações das imagens, e a multiplicação de si pela busca do ideal, que acaba levando a perdição do verdadeiro eu.

A casa abandonada tem na carta de Maria Dorotéria de *Marília, de Dirceu?* Para Godot, de *Esperando Godot* de Samuel Beckett a espera por alguém para habitá-la, aquela que aguarda a sua ocupação para fazer sentido. Os encontros que não acontecem, as pessoas que não chegam, seguem pulsando no esvaziamento de sentidos daquilo que insisti em permanecer ali. Há uma tentativa de diálogo, mesmo sabendo que ele não ocorrerá.

A casa de cartas é um grande jogo, pois a carta da Menina de *Nicole Wolfman* para o repórter Amado Ribeiro de *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues configura-se como um jogo de enganação, cartas que se embaralham, mantendo o controle através do blefe.

Os títulos são também, como as cartas, imagens poéticas de cada uma dessas casas, não pretendi que ficassem apenas ilustrações, como também não são os papéis de carta. Eles também se configuram como um modo poético para pensar influências e como elas se desdobram em mim. Os títulos são as portas de entrada, janelas, buracos da fechadura e frestas que convidam a olhar as casas e conhecê-las mais de perto, nesse primeiro momento pelo meu olhar (que é uma perspectiva), mas posteriormente outros possam vir a lê-los, elaborando suas próprias impressões, críticas e reflexões sobre os textos.

A definição dos textos também é uma escolha, uma pequena mostra: todo trabalho é uma escolha que deixa de fora algumas importantes perspectivas. Embora Brecht, importante referência do teatro épico não seja trazido por mim nesse trabalho, a apresentação do épico, enquanto traço estilístico, presente ao longo de toda dramaturgia, como já dito, surge em muitos momentos, pela importância dada a esse estilo pela proposta da elaboração das cartas, carregada fortemente da presença da narração.

Nas propostas de jogos, as primeiras elaborações eram bastante complexas, com muitas orientações para exercícios que experimentassem, o mais detalhadamente, formas baseadas nos

textos da tradição. Aos poucos fui tirando os excessos, lapidando alguns elementos e ficando apenas com algumas orientações que permitiriam experimentar elementos centrais dessas escritas. Já havia percebido, no capítulo anterior, a importância de orientações mais sucintas e que instigassem a vontade de escrever. Então fui criando propostas que acionavam nas escritas alguns elementos e estruturas trazidas por esses textos, como, por exemplo: diálogos, início, meio e fim, conflito (presentes no drama); descrições, narrações (traços épicos), espaço para as subjetividades, o acaso e a invenção, próprio das escritas que vem quebrando com a lógica realista (como o absurdo e expressionismo). Partindo apenas de apontamentos abertos, encaminhando vocês para exercícios mais próximos de uma escrita pessoal (a sua dramaturgia escolhida, o seu personagem, a cena com os seus personagens...etc.). Permitindo uma abertura para além das casas da tradição e das minhas casas ao dar espaço para que o leitor habite sua própria casa dramaturgical.

**Proposta de escrita – 1**

Resposta à uma das cartas dramáticas.

**Orientações:**

- Escolha responder uma das cartas escritas para personagens dramáticas.

## Proposta de escrita – 2

Bate bola – conversa de WhatsApp.

### Orientações:

- Escolha dois personagens entre os remetentes e destinatários das cartas deste capítulo (o remetente e o destinatário podem ser de cartas diferentes).
- Elabore um conflito – (Confronto de vontades) - problema a ser resolvido entre eles nessa conversa pelo WhatsApp.
- Desenvolva um diálogo com início (apresentação do problema/conflito), meio (desenvolvimento) e fim (resolução do conflito).

### Proposta de escrita – 3

Carta do Passado e Presente.

#### Orientações:

- Escolha uma memória importante de algum momento da sua vida.
- Escreva uma carta para algum familiar ou amigo mais velho, em que você fale sobre essa memória.
- Entrelace a memória às coisas que estão acontecendo ao seu redor no momento da escrita. (Sons, pessoas que passam, o telefone que toca, o cachorro que late etc.)

### Proposta de escrita – 4

A sua casa da tradição.

### Orientações:

- Você conhece alguma dramaturgia? Leu? Assistiu?

Se não, vá à uma biblioteca pegar um livro de dramaturgia ou dê um Google para encontrar uma dramaturgia para ler.

- Escolha uma personagem do texto que você escolheu.

- Invente/ crie uma outra personagem.

- Escreva uma carta da sua personagem inventada para a personagem da dramaturgia escolhida.

**Atenção:** o remetente não é você, mas, a personagem inventada/criada

### Proposta de escrita – 5

Resposta à carta da sua personagem.

### Orientações:

- E se a personagem da dramaturgia escolhida no exercício anterior respondesse a sua personagem?
- Escreva uma resposta à carta enviada.

**Atenção:** Procure por modos de ser e estar diversos em sua escrita.

### Proposta de escrita – Exercício 6

A casa inventada.

### Orientações:

- Narre uma história sobre uma casa (real ou inventada) em três tempos diferentes.
- De onde narra? De dentro? De fora? Sendo a casa? Etc.?
- Quando narra? Quais as possibilidades de variação desse tempo?

**Atenção:** não é necessário a escolha da estética realista.

### Proposta de escrita – Exercício 7

“Era uma casa muito engraçada  
Não tinha teto não tinha nada  
Ninguém podia entrar nela não  
Porque na casa não tinha chão.  
Ninguém podia dormir na rede  
Porque na casa não tinha parede  
Ninguém podia fazer pipi  
Porque pinico não tinha ali  
Mas era feita com muito esmero  
Na rua dos bobos número zero.”

*Vinícius de Moraes*

### Orientações:

- A partir do poema “A casa” de Vinícius de Moraes descreva sua casa de hoje, sem compromisso com uma lógica do realismo.

### Proposta de escrita – Exercício 8

“Eu tenho certeza, aconteceu exatamente assim! ”

### Orientações:

- Escreve dois monólogos paralelos, falando sobre um fato que você presenciou (real ou inventado) sob duas perspectivas diferentes.



Ana  
Regis

Luh  
Maza

Grace  
Passô

Maria  
Shu

Cristiane  
Sobral

Janaína  
Leite

Cidinha  
da Silva

A  
oitava

Perigo de atravessar essas portas é que não se pode voltar...  
Não da forma como a gente era antes.

# Capítulo 3

#### 4 CAPÍTULO 3 - EVOCANDO NOVAS MORADAS

Eu estava longe de ti, no desespero de reviver memórias que nem eu sabia que existiam, um conflito imenso em meu coração, mamãe. A incerteza sobre esse filme ser para o mundo ou ser para mim. Mamãe eu visitei a nossa casa, que sacrilégio dizer que visitei a nossa casa, afinal eu não devia ser visita na minha própria casa, mas foi o que eu fiz, uma visita. Quando eu desci da canoa e coloquei meus pés ali foi como entrar no mais profundo da minha alma e lhe abraçar mamãe. Vi a nossa casa isolada no meio do nosso imenso terreiro. Foi como viajar para o passado e o futuro ao mesmo tempo. Vi a nossa casa como a minha própria velhice. Aí eu vi o pé de cedro, mamãe, eu nasci escutando sobre a árvore que papai plantou pra mim, Mamãe. Quando vi o cedro eu tive a noção do tempo, ou perdi a noção do tempo, quando saímos de lá ele tinha o meu tamanho, hoje está gigante, cheio de folhas verdes e com raízes firmes ao lado de casa. Os cajueiros também cresceram, os pés de cupuí e cacau, também, as suas amadas goiabeiras, mamãe não fazes ideia do quanto se espalharam. Caí no chão aos prantos ao sentir minha alma sair de mim e voar livre pelos campos. A câmera na minha mão não captou nada, caiu e se tornou pó, eu era mais que o cinema naquele instante. Quando não sabes para onde vais, para e olha de onde veio. Mamãe, eu venho do nosso lugar, do único lugar que chamo de casa, do melhor lugar do mundo, do meu altar, do lugar para onde eu fugiria do mundo. Não há lugar como lá... e mamãe: eu sei bem onde é o meu lar.

Rayane Penha – Carta sobre o nosso lugar

Este é um capítulo em trânsito. Eu pensava antes de chegar nesta parte em dividir este capítulo em dois: Belo Horizonte e Macapá, mas eles insistiam em se misturar constantemente.

Em 2007, fixei residência em Belo Horizonte, capital mineira que tem uma população estimada de 2.521.564 habitantes<sup>59</sup>, por questões de trabalho e estudo. Em Belo Horizonte minha casa tornava-se um apartamento, pequeno e sem os grandes terreiros e fachadas com alpendres do interior que tornavam a entrada das casas mais acolhedoras. Embora em relação às outras capitais, não seja uma cidade tão populosa, para mim que vivi, cresci e trabalhei muitos anos entre Ouro Preto e Mariana, era sim uma cidade grande, que trazia outra rotina de locomoção, de ritmo e da vida como um todo, o excesso de trânsito incomodava-me, mas a diversidade de atrações (teatro, cinema, parques, etc.) era instigante. Poder escolher entre mais de 5, 10 espetáculos em uma noite é uma realidade muito distante do interior, onde, ainda nos dias atuais só temos mais opções em eventos culturais como Festival de Inverno, Fórum das Letras, etc. Belo Horizonte é também a cidade que viu nascer meus filhos. Em 14 de outubro

---

<sup>59</sup> População estimada pelo IBGE 2020.

de 2015 tornei-me mãe dos gêmeos Francisco e Miguel que gestei no coração por 9 meses, mesmo período de uma gravidez biológica. Meus filhos, com minha esposa Ana, chegaram com 7 meses.

Em BH fiz meu mestrado em Estudos literários na UFMG (2011 a 2013) e atuei como professora substituta na graduação em teatro na EBA-UFMG (2011 a 2013). Fui professora substituta de artes no Coltec-UFMG (2016) e professora efetiva de interpretação e dramaturgia do CEFART-Palácio das Artes (2016 a 2018). Até 2017 continuava também como professora de interpretação e dramaturgia dos cursos livres e técnico do Atelier de Artes de Itabirito, onde já atuava desde a sua fundação em 2006. Trabalhei também como atriz em espetáculos do Grupo Teatral Encena sob a direção de Wilson Oliveira: *Flicts*-2009 e *Nossa Cidade*-2010; escrevi e atuei no espetáculo da Cia teatral As Medeias, também dirigido por Wilson Oliveira *Erva Daninha* -2008; e dirigi as peças *RG-38 e + Nada* – 2010 e *Do, Re, Mi Fabricando direitos* - 2015. Em 2018 ingressei no doutorado.

Em junho de 2018 fui convocada para assumir a vaga de um concurso que havia feito em 2016 para professora de Prática Pedagógica do curso de teatro da UNIFAP-AP, em Macapá, cidade com a população estimada de 512.900 habitantes<sup>60</sup>, conhecida como a capital do meio do mundo, por ser cortada pela linha do Equador. O Amapá pertence à região Norte do país e é um estado muito novo, pois só em 1943 foi desmembrado do Pará, tornando-se Território Federal do Amapá e só em 1988 tornou-se estado. O Amapá faz parte da Amazônia legal junto aos estados Acre, Pará, Amazonas, Rondônia, Roraima e parte dos estados do Mato Grosso, Tocantins e Maranhão. Na região Sudeste do país aprendemos pouco sobre essas outras regiões e o contato com a riqueza cultural do estado fez-me perceber o quanto desconhecemos o Brasil. Região de difícil acesso, só chegamos ao Amapá pelo céu, ou pela água, o que faz com que o estado fique ainda mais isolado. Por fazer fronteira com a Guiana Francesa, muitas vezes, a relação com esse país torna-se mais intensa do que com outras regiões do Brasil.

Se no início do doutorado eu residia em Belo Horizonte e seis meses depois mudava-me para Macapá, eu não abandonava um dos lugares. Em um primeiro momento porque retornava para Belo Horizonte em atividades do doutorado, em outro momento porque meus filhos e minha esposa voltaram a fixar residência em Belo Horizonte enquanto eu continuava trabalhando em Macapá, e, finalmente, porque a pandemia agravou-se no Brasil em março de 2020, quando eu estava em período de deslocamento em Belo Horizonte, onde permaneci desde então, seguindo virtualmente com minhas atividades na UNIFAP. Fiquei em trabalho remoto

---

<sup>60</sup> Estimativa do IBGE 2020.

entre 2020 e 2021. Então, estava em Belo Horizonte, mas continuava em Macapá em diálogo com meus colegas de trabalho, meus alunos, comunidade e artistas de Macapá nas atividades remotas em aulas, reuniões e um projeto de extensão “Memória e dramaturgias: Macapá em cena através da escrita criativa de artistas e estudantes”. Em cinco ciclos de oficinas práticas de escrita dramática pudemos compartilhar conhecimentos e textos; a minha escrita misturou-se com a escrita desses dramaturgos e dramaturgas. Foi uma experiência importante que me fez, em um ano, mesmo de longe, ter mais contato com a produção artística da cidade de Macapá, questão intensificada no quarto ciclo, quando criamos uma parceria entre o projeto de extensão e a edição 2021 do Festival InSolos Tucujus.

Macapá e Belo Horizonte seguem assim, atravessando-se em mim, seja pela pandemia, seja pelo trabalho e doutorado, seja pela presença/ausência da minha família, seja pelas relações de afetos e amizades que se intensificam em cada um desses lugares.

Se era difícil falar no capítulo 1 de Mariana, por ser o início, também é complexo falar de Belo Horizonte e Macapá por ser o presente, e falta-me o olhar distanciado. É imersa nesse momento e espaço em trânsito que elaboro esse capítulo.

#### **4.1 Em sala de aula: Escrita de mulheres, escritas negras e escritas LGBTQIA+**

Quando comecei a escrever teatro, tinha acabado de me formar e todos os exercícios que tinha feito eram com personagens russos, ingleses. Claro, eles não têm nacionalidade. Mas gosto de uma frase da pesquisadora Leda Maria Martins que diz: “nenhuma obra é universal”. À medida em que esses clássicos nos formam, aprendemos que são universais porque têm a capacidade de ir além do tamanho das terras e de alcançar o inconsciente coletivo. Mas ela está querendo dizer que uma obra sempre é a perspectiva de um lugar. Nenhuma obra, nenhuma saga heroica falará sobre tudo. Quando comecei a escrever teatro, tive um desejo, na época quase inconsciente, de criar dentro do *meu* universo simbólico. Escrever sobre um lixeiro, por exemplo, era muito profundo, significava muito para mim. Escrevi com o desejo de que a arte não fosse algo a ser conquistado, mas que eu conseguisse colocar as coisas do meu universo simbólico na arte que fosse fazer.

(PASSÔ, 2019, s/n).

As casas de Belo Horizonte e Macapá são minhas casas em trânsito, em constante movimento que afetam o meu olhar como professora e desafiam-me a ampliar as perspectivas em minha sala de aula, na busca por um ensino decolonial de dramaturgia, no qual apresento vozes que estão ecoando e se tornando, também, nos tempos atuais, os clássicos que marcarão

as futuras escrituras. Quando adentro minhas salas de aula, eu penso, então, em minha responsabilidade quanto às referências que compartilho com os meus alunos/alunas, a importância da diversidade que elas representam e como isso pode mudar a forma deles/delas fazerem/escreverem teatro e na forma como se sentem “autorizados” a escrever, podendo se tornar confiantes em suas escritas e na importância de sua perspectiva. Em minhas aulas, muitas das referências citadas anteriormente aparecem, mas, ao lado delas, textos de autores latino-americanos e, principalmente, brasileiros são convidados a compartilhar esse lugar de referencial. Ao lado dos homens, brancos, europeus (ou europeizados) estão mulheres, negras e negros, autoras e autores transexuais, gays, lésbicas, e toda a diversidade que possamos acessar.

“Uma obra sempre é a perspectiva de um lugar”. Abro este item do capítulo citando essa fala da dramaturga Grace Passô, pois partindo da reflexão da autora, embasada na frase de Leda Maria Martins, podemos pensar sobre o processo de instauração da universalidade dos clássicos, que, como dito no capítulo anterior, abarca principalmente autores: homens, brancos, heterossexuais. Quem escolhe, acolhe e sustenta essa perspectiva?

Obviamente a nossa sociedade patriarcal e racista tem grande influência sobre isso. Grada Kilomba numa palestra performance no MIT-SP<sup>61</sup> diz, em consonância com essa reflexão citada que “todos falam de lugares específicos, ninguém é neutro. Quando se fala que se está falando de um lugar neutro, estão falando do lugar de privilégio”. E por esse motivo é importante que conheçamos e reconheçamos mulheres, negros, gays, lésbicas e transexuais, pessoas com deficiência etc. como autores e não apenas personagens contadas sob a perspectiva daqueles que os veem como “o outro”. Compreender que não existe uma fala neutra, mas, sim histórias que a partir de determinadas perspectivas são tomadas como universais, mostra que o lugar de privilégio é ainda um importante motor.

Eu também tive uma formação semelhante à narrada na epígrafe e, embora uma admiradora dessas escritas e fortemente influenciada, sentia-me intimidada por elas ao não me reconhecer nas personagens e, principalmente, nos autores. Como eu poderia querer ser dramaturga? O que eu teria a dizer que poderia interessar aos outros? Como eu, uma mulher negra, pobre, lésbica do interior de Minas poderia ter uma escrita para além da minha pequena perspectiva? Eu percebi, revisitando a minha trajetória, a importância das referências dramáticas com as quais tive contato em minha formação, elas refletiram em muito do que

---

<sup>61</sup> Palestra performance, realizada em 2020 e transmitida virtualmente pelo MIT-SP em 17 de março de 2021.

escrevi, mas, ao mesmo tempo me intimidavam. Essa contradição de forças foi, muitas vezes, impulsionadora, mas também podadora.

Neste capítulo escolhi sete dramaturgas (e a oitava) brasileiras do século XX e XXI que, pela qualidade de suas produções, têm se tornado importantes referências, essenciais na minha formação dos meus alunos. Dei-me a liberdade de optar por mulheres, para tornar ainda mais visível o contraponto com o capítulo anterior, no qual todos os textos são de autoria de homens brancos. É muito sintomático que até a escrita do capítulo 2 eu não tenha pensado criticamente sobre essa questão. Embora tenha, em minha prática, realizado o movimento de levar outros olhares para a sala de aula, colocar-me diante da concretude em imagem e textos dessa maciça presença masculina faz-me compreender, tanto a desigualdade que ainda é visível (quantitativamente falando), quanto a importância de falarmos sobre isso.

Não por acaso, grande parte das dramaturgas selecionadas aqui são negras, algumas LGBTQIAP+. Temos um crescente número de dramaturgas atuantes e reconhecidas no país, minha escolha por essas, especificamente, representa minha preocupação em levar para a sala de aula uma diversidade de autoras que foram negadas por longo tempo. E que essas presenças permitam aos alunos se identificar e, inclusive, conhecer mais sobre essas autorias mais diversas. Escolher as sete dramaturgas: Ana Regis, Cidinha da Silva, Cristiane Sobral, Grace Passô, Janaína Leite, Luh Maza, Maria Shu (e a oitava) é uma forma de desconstruir a ideia de uma formação baseada na tradição de dramaturgias escritas por homens, brancos, cisgêneros e heterossexuais e atrair os olhares para a diversidade de autoras, cada vez mais presentes e influentes na dramaturgia contemporânea brasileira entre os séculos XX e XXI.

Obviamente, minha escolha de dramaturgas ainda é falha, no sentido de serem autoras do Sudeste e Centro-Oeste do país e hoje, residindo/trabalhando no Norte do país, percebo a importância de voltar o olhar para as produções feitas por dramaturgas da região, chamando a atenção dos meus alunos sobre a importância das obras produzidas próximo a eles. Num levantamento breve, as dramaturgas Nereide Santiago<sup>62</sup>, Olinda Margaret Charone<sup>63</sup> e Mariana Gonçalves da Luz<sup>64</sup> podem ser citadas pela relevância da trajetória em dramaturgia de cada uma. Também a dramaturga paraense Angela Ribeiro, que reside atualmente em São Paulo e foi indicada ao prêmio Shell 2018 por sua peça *Refluxo*. Acredito que, devido ao meu ainda escasso conhecimento sobre as obras das autoras do Norte e o pequeno acesso que tive aos seus

---

<sup>62</sup> Dramaturga e encenadora da Companhia A Rã Qi Ri de Manaus-AM Professora Aposentada do Instituto de ciências Humanas e Letras da UFAM.

<sup>63</sup> Atriz, diretora e dramaturga, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

<sup>64</sup> Dramaturga, poeta, cronista, musicista e professora, do Estado do Maranhão. Foi a primeira negra e a segunda mulher a pertencer a Academia Maranhense de Letras.

textos (poucas publicações disponíveis), seria pouco sincero trazer esse diálogo, pois, como esse trabalho trata da minha experiência como dramaturga, estudante e professora de teatro, percebo que esses atravessamentos, já sinalizados, ainda não se concretizaram, inclusive devido à pandemia, que me impossibilitou do contato com os espetáculos, artistas e eventos. Cito como exemplo, o *Seminário de Dramaturgia Amazônida* realizado pela UFPA desde 2010. Esse evento, organizado pelos professores Bene Martins<sup>65</sup>, Olinda Charone e Marton Mués<sup>66</sup> teve como princípio a divulgação do acervo levantado a partir do *Projeto de Pesquisa Memória da dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico*, o que foi se estendendo a um diálogo mais aprofundado sobre a dramaturgia da região. O contato com essas produções tem me instigado bastante e já consegui acesso a algumas poucas obras e estudos sobre as dramaturgias produzidas no Norte, a partir inclusive, das publicações desse evento.

Como aqui neste capítulo, meu recorte é dramaturgia escrita por mulheres, acho importante chamar a atenção para o fato de que no seminário citado, que em todas as edições faz a homenagem a um dramaturgo da região, apenas em 2019, teve a primeira dramaturga homenageada<sup>67</sup>. Essa questão não diminui o valor do projeto que tem enorme relevância, mas faz pensar sobre o que impossibilita que nosso olhar destaque a escrita de mulheres. Essa discrepância, no destaque aos nomes e textos de dramaturgos e dramaturgas, será observado não apenas aqui, mas em outras obras e organizações sobre dramaturgia.

Mariana Arantes (2020), em sua pesquisa de mestrado, aponta a falta de referência às dramaturgas brasileiras em importantes obras como o *Panorama do teatro brasileiro* (2004), de Sábato Magaldi, e *O teatro brasileiro moderno* (1988), de Décio de Almeida Prado, nas quais o estudo crítico sobre essas escritas baseia-se sobretudo em textos escritos por homens.

Tanto a falta de publicação, quanto a falta de críticas e análises das obras produzidas por mulheres acaba contribuindo para o apagamento da presença feminina na dramaturgia, ao ignorar a escrita de muitas dramaturgas presentes na cena brasileira entre os séculos XIX e XX. Quando falamos de algumas autoras como Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) tida como a primeira dramaturga brasileira a ter uma peça encenada; e tantas outras que vieram depois como: Josefina Álvares de Azevedo (1852-1913), Julia Lopes de Almeida (1862-1934); Guilhermina Rocha (1879-1938), Maria Jacyntha (1906-1994), Hilda Hilst (1930-

---

<sup>65</sup> Professora Da Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA.

<sup>66</sup> Professor de Técnicas Teatrais e Palhaçaria da Escola de Teatro e dança da UFPA. Diretor do grupo palhaços trovadores.

<sup>67</sup> Autores homenageados: I Edição – Nazareno Tourinho; II Edição – Ramon Stergmann; III Edição – Levi Hall de Moura; IV Edição – João de Jesus Paes Loureiro; V Edição – Raimundo Alberto Guedes Fernandes; VI Edição – Márcio Souza; VII Edição – Francisco Carlos; VIII Edição – Edyr Augusto Proença; IX Edição Nereide Santiago.

2004), Renata Pallottini (1931-2021), Leilah Assunção (1943), Consuelo de Castro (1946-2016), Isabel Câmara (1940-2006) e Maria Adelaide Amaral (1942), Marici Salomão, Solange Dias, Adélia Nicolete, Silvia Gomez, Angela Ribeiro(1975), Ave Terrena, dentre muitas outras; eu pergunto ao leitor e à leitora: Qual dessas autoras você conhece? Não apenas pelo nome, mas na leitura de seus textos? Quantos textos já leu delas? Qual espetáculo a partir de uma obra de alguma delas você já assistiu? E algo importante: quantas vezes ouviu falar de alguma delas em sua formação?

Embora sejam poucos, temos importantes registros sobre dramaturgas e suas obras como o *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1996), de Valéria Souto-Maior, no qual a autora cita cerca de 54 dramaturgas brasileiras, *A mulher no teatro brasileiro* (1965) de Luiza Barreto Leite, *Um teatro da mulher: Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* de Elza Cunha de Vincenzo. Acredito que a existência desses textos precisa ser citada aqui, pois, além de sinalizador para essas informações, evidencia esse apagamento em outras obras e expõe que o motivo delas não estarem presentes em obras basilares sobre dramaturgia, se dá, não pela inexistência de autoras e sim por uma perspectiva que foca o olhar sobre autores, homens, fortalecendo a existência e o valor deles em detrimento do delas.

Em uma entrevista ao Portal Geledés, Maria Shu, uma das autoras escolhidas aqui, ao dizer porque continua escrevendo, dá pistas de várias questões que movem esse capítulo:

A dramaturgia é um espaço muito masculino; das vezes que duvidam que eu, uma mulher negra e periférica sou autora dos meus próprios textos; da inexistência da profissão junto ao **SBAT** (Sociedade Brasileira de Autores), dos pouquíssimos concursos ou editais voltados para o fomento à dramaturgia; de apresentar um texto pronto, de gabinete a um grupo, a um coletivo, porque a maioria tem se organizado e criado uma dramaturgia coletiva. Mas por que sigo escrevendo?

Porque vejo a arte como uma possibilidade de proposição de novos mundos, de novas linguagens, de reinvenção, de amadurecimento, de metamorfose constante.

Esse espaço masculino da dramaturgia não é nenhum segredo, ainda hoje, se analisarmos mais detidamente, percebemos em reportagens que falam dos grandes dramaturgos a presença da maioria de nomes de homens, sendo eles ainda os mais montados, publicados e divulgados. Mas, se por um lado, há uma perspectiva que ainda tenta reforçar a presença masculina, por outro lado, mais mulheres têm também ocupado outros lugares como pesquisadoras, críticas, diretoras, etc e isso, aliado à presença impactante de autoras que, por sua originalidade, competência e genialidade colocam em circulação novas dramaturgias nos

palcos e nos livros que vão ocupando seu lugar no mundo, tem cada vez mais, contribuído para a mudança desse panorama.

Contudo, nos dias atuais é um exercício diário lidar com a domesticação do olhar. Falo... (ops...e o *falo* tenta dominar/restringir até o meu ato de falar, mesmo que eu tente assumir uma perspectiva feminina o léxico dominante impera, controla, impõe sentido) ... pela minha própria experiência que, ao escrever este capítulo tive dúvidas se poderia me dar ao direito de escolher apenas mulheres, deixando de fora alguns homens incríveis que têm produzido dramaturgia. Tive dúvidas se isso deixaria o capítulo muito “feminino” e se os homens olhariam para ele com preconceito, pensando: “ah, isso não é para mim, este capítulo é para mulheres”! Pois não! Esse não é um capítulo só para mulheres, esse não é um material direcionado apenas às mulheres, mas escolho a leitura de mulheres brasileiras dos séculos XX e XXI para dar o direito de ler mulheres, formando, a partir delas, lendo e pensando nossas dramaturgias, também, a partir dessas escritas. Ao fazer isso, tento um movimento de perceber, sem culpa, que a minha “lista” pode ser composta só com mulheres, em contraponto a tantas outras listas que me foram impostas, só com homens, ou com a maioria de homens. Para não deixar sem mais um exemplo que justifique minha fala, uma lista elaborada por um dramaturgo em abril de 2020 contendo os “100 textos essenciais da dramaturgia brasileira contemporânea”<sup>68</sup> escritos nos últimos 30 anos contêm apenas 31 textos escritos por mulheres (ou com mulheres na equipe de dramaturgos) e, portanto, 69 textos elaborados por autores homens. Como alguns textos são escritos por mais de um autor/autora, dei-me ao trabalho de contar todos os/as dramaturgos/citados e comprovei serem 31 dramaturgas e 77 dramaturgos. Com esse exemplo quero apenas demonstrar o quão discrepante é ainda o nosso olhar sobre essas escritas, ou mesmo a oportunidade de dramaturgas escreverem e serem lidas e montadas para tornarem-se reconhecidas. Levando em conta que todos os autores citados são realmente referências importantes que merecem ser reconhecidas, por outro lado, pela qualidade das mulheres citadas, pergunto-me: quantas mulheres não citadas, com a mesma qualidade de criação estão ocultas e pouco divulgadas? Não se trata aqui de medir forças, mas, de questionar para que lado estamos olhando e porque é aceitável quando são as mulheres que ficam de fora ou em menor número.

Não se ofendam leitores, homens! Este é apenas um convite a um exercício de alteridade.

---

<sup>68</sup> Disponível em: <https://alzirarevista.wordpress.com/2020/04/26/100-textos-essenciais-da-dramaturgia-brasileira-contemporanea/> último acesso em 18 de setembro de 2021.

Quanto à inexistência da profissão de dramaturga/dramaturgo, questão de grande importância a ser abordada, também citada na entrevista de Maria Shu, Marina Marcondes Machado também relata sua surpresa ao descobrir isso quando resolveu, depois de anos de experiência profissional tirar seu DRT:

No ano de 2011, comecei a me preparar para o concurso público para professor de teatro na graduação da Escola de Belas Artes, na UFMG, que aconteceria no início de 2012.

Foi quando ri de mim mesma ao perceber: não tinha DRT!

Fui atrás.

Reuni meus documentos; diversas xérox, linhas, esboços, resultados, programas amadores de apresentação de crianças; atestado da EMIA-SP; atestado da ECA-USP.

Disse para mim mesma: vou tirar DRT de dramaturga! (sim, era um grande dia. )

Chego ao escritório onde se faz isso... Entro em uma pequena fila...É a fila para triagem. Mostro, não sem certo orgulho, minha pasta-portfolio organizada; e digo: “vim tirar o DRT de Dramaturga”.

O rapaz entra para um canto refugiado.

Demora um pouquinho.

Volta com uma tabela e diz: esse registro profissional não existe.

(observação importante: este relato não é ficcional. Aconteceu de fato comigo.

Na ocasião, tirei o DRT de “atriz e diretora” ...)

(MACHADO, 2018, p. 121).

Este relato é fato conhecido e motivo de indignação por nós artistas e, apesar de absurdo, é a realidade. A inexistência do registro profissional é um sintoma do desmerecimento da profissão, o que impacta na forma como a dramaturgia é vista, inclusive como formação. A existência crescente de cursos com habilitação na área deve trazer modificações para esse panorama, mas, pelos relatos vistos, podemos perceber que isso ainda não se concretizou.

Outros aspectos citados por Maria Shu, a falta de fomento a concursos e editais em dramaturgia, reforçam a nossa percepção sobre a desvalorização da profissão e a dificuldade de divulgação.

E se a dramaturgia é pouco fomentada no sentido geral, no recorte que abarca a escrita de pessoas LGBTQIAP+ isso ainda é mais visível. A presença de autores e autoras LGBTQIAP+ é bastante comum, mesmo que, muitas vezes, eles não abordem questões de gênero e sexualidade em seus textos, mas, são vozes que falam, mesmo que indiretamente, sob uma perspectiva que se contrapõe à visão heteronormativa. Cada vez mais, esses autores e autoras têm reivindicado seu lugar de fala para escrever essas personagens, que, tantas vezes, foram escritos por homens heterossexuais, gerando muitos estereótipos. A presença de outras personagens começa a ganhar força quando são escritos por autores e autoras que assumem esse

lugar de fala. Luh Maza, por exemplo, ao dividir em 3 atrizes seu monólogo (que será citado logo adiante), reivindica já na indicação que deve haver entre elas mulheres cis e trans. Cidinha da Silva em seus contos e em sua dramaturgia dá foco à essa diversidade de personagens, sendo que ela mesma é “mulher negra e lésbica, que constrói suas obras a partir desse duplo locus enunciativo, tornando necessário compreender a opressão social como algo múltiplo, ou seja, de modo interseccional” (SALES e ROCHA, 2021, p.3.). Os autores da citação acima discutem, a partir da obra de Cidinha da Silva, as opressões diante das relações de poder já que no caso de uma mulher, negra e lésbica a questão de ser vista como Outro é intensificada pela sobreposição de questões de gênero, raça e sexualidade, caso semelhante posso observar que ocorre com a autora Luh Maza, que sendo uma mulher trans e negra, sobrepõe por sua vez questões de identidade de gênero e raça.

Já quanto à escrita por autores e autoras negros(as), na pesquisa sobre os primeiros dramaturgos negros do Brasil temos importantes referências no século XX como Ubirajara Fidalgo (1949-1986), citado em muitas referências como primeiro dramaturgo negro; Abdias do Nascimento (1914-2011) dramaturgo e fundador do TEN – Teatro Experimental do Negro; e não podemos deixar de citar que ainda no século XIX o escritor Machado de Assis (1839-1908) que além de romances e contos também escreveu dramaturgias, um dos mais importantes escritores brasileiros foi, por muito tempo, embranquecido em sua biografia como aconteceu com muitas personalidades negras.

Porém, é difícil localizar dramaturgas negras dentre esses primeiros autores. Percebi com assombro a questão durante a elaboração deste capítulo. Quem foi a primeira dramaturga negra do Brasil? Temos importantes atrizes reconhecidas nesse período como Léa Garcia e Ruth de Souza que atuaram no TEN<sup>69</sup> e, na literatura, Maria Firmina dos Reis (1822-1917) é citada como a primeira escritora negra do Brasil. Porém, na dramaturgia os nomes mais citados são de homens. São vários os motivos plantados na raiz da sociedade que dão ênfase à essa diferença, desde as condições e incentivo ao estudo da mulher negra, quanto a valorização da escrita dessas autoras, espaço de publicação e encenação. Sabemos que Carolina Maria de Jesus (1914-1977), em sua obra literária, escreveu, além dos mais conhecidos textos que são contos e romance, uma peça: *Obrigada Senhor Vigário*<sup>70</sup>. Na Bahia, temos Nivalda Costa (1952-2016)

---

<sup>69</sup> O Teatro Experimental do Negro foi fundado em 1944 por Abdias do Nascimento e “foi uma das primeiras organizações brasileiras a refletir sobre a necessidade de incentivar a composição de uma nova dramaturgia que reinventasse a presença do negro no teatro, dando destaque às suas questões, angústias, conflitos e promovesse a presença de sua cultura e religiosidade, sem os estereótipos disseminados pela folclorização e preconceitos já tão estabelecidos.” (CARVALHO, 2013, p. 37)

<sup>70</sup> Informação retirada do site: <https://www.vidaporescrito.com/obrigado-senhor-vigrio> último acesso em 16 de outubro de 2021.

dramaturga, atriz, poetiza que teve diversos textos censurados durante a ditadura. Já no final do século XX, esse panorama começa a modificar e vemos o surgimento de importantes dramaturgas negras no Brasil como Grace Passô, Cristiane Sobral, Leda Maria Martins, Onisajé, Cidinha da Silva, Dione Carlos, Luh Maza, Maria Shu, Sol Miranda, Viviane Jugueiro, dentre outras. Porém acredito que seja ainda necessária uma investigação sobre as primeiras dramaturgias de mulheres negras no Brasil, pois essa parte da nossa história é ainda bastante apagada, como grande parte da história que se refere às obras de mulheres. Essa pesquisa torna-se complexa pois, sabendo da pouca publicação e encenação de textos escritos por mulheres e críticas sobre eles, fica mais difícil essa localização. Perguntei-me exaustivamente durante essa escrita quantas dramaturgas negras escreveram e não foram publicadas nos séculos que nos antecedem? Ou, como ocorreu com Machado de Assis, quantas dramaturgas negras foram embranquecidas e pensamos nelas como mulheres brancas? Há algo a mais a se pesquisar aqui, porém essa seria uma nova pesquisa e aqui não poderemos nos aprofundar nela.

Grace Passô fala em uma entrevista sobre a importância da arte preta, tanto no teatro quanto no cinema:

Para mim, a produção de maior potência na arte brasileira, hoje, tem sido feita por artistas negros. A produção negra é um grande farol para a arte brasileira: traz assunto, consistência, noção do gesto político, mudança de perspectivas na estrutura da arte. É um olhar que vem na contramão de certas noções de beleza que pareciam estáveis, que traz contundência no sentido de discutir e de mudar o público. O que a arte preta vem fazendo, também, é trazer um público mais preto para esse circuito de arte. E está trazendo discussões que rolam há muito tempo entre a galera preta. Por exemplo: o que é ser uma atriz preta no Brasil? É exatamente ser uma mulher negra no Brasil. Existe um imaginário, um recorte de cinema brasileiro extremamente limitador para pessoas como eu, que é reflexo direto do racismo estrutural do país. Durante muito tempo, seja na televisão ou no cinema, sempre me chamaram para os mesmos personagens, que são ligados à subserviência. E não digo em questão de profissão. A questão é que esses personagens, quando são escritos por meio de um olhar que não é preto, de modo geral são subservientes à trama: mulheres que não amam, ou que têm o tamanho da consciência branca em relação ao racismo que vivem. Aprendi desde muito cedo a tentar me proteger desse olhar, que é um pouco o que as mulheres negras fazem. Não à toa comecei a escrever: foi também uma proteção minha.<sup>71</sup>

Essa fala é extremamente importante na discussão que proponho, para pensarmos a dramaturgia hoje, textos de autoria negra, e mais especificamente das mulheres negras escrita que é arte e é, também, um ato político que denuncia o racismo que silencia tantas vozes ao

---

<sup>71</sup> Entrevista concedida por Grace Pasô em 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/grace-passo-a-producao-negra-e-um-farol-para-a-arte-brasileira/> acesso em 16 de setembro de 2021.

longo dos tempos e reivindica um lugar na escrita, no palco, na estante de livro, espaço de reconhecimento que traz outras perspectivas e modifica o olhar sobre a arte, sobre os cânones por abordarem de forma testemunhal e autoficcional as formas de escrita e de ensino de dramaturgia.

Talvez este capítulo seja o capítulo das casas onde reside meu medo de me assumir dramaturga, sendo uma mulher brasileira de descendência humilde, negra, lésbica e mãe. Então evoco mulheres como eu, cada uma ao seu modo, pois mesmo tendo pontos em comum, não somos completamente iguais, mas, somos todas mulheres brasileiras, nascidas no final do século XX; algumas de descendência humilde, ou negras, ou LGBTQIAP+, ou mães; cada uma tentando reafirmar sua escrita e sua história, sua arte e seu teatro em um mundo ainda tão machista que segue impondo critérios de valorização. Aqui quero inverter esses paradigmas ao convidar essas vozes para ecoarem, “vozes mulheres”, pegando de empréstimo o título do poema de Conceição Evaristo, importante escritora negra brasileira, que me faz pensar sobre a escrevivência presente não apenas nos meus textos, mas, também no de cada uma dessas autoras, essa escrita que transita entre ficção e depoimento, que denuncia o racismo e evoca as vozes ancestrais e vozes da nossa continuidade, que torna vida escrita e escrita vida.

#### Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes

recolhe em si  
 as vozes mudas caladas  
 engasgadas nas gargantas.  
 A voz de minha filha  
 recolhe em si  
 a fala e o ato.  
 O ontem – o hoje – o agora.  
 Na voz de minha filha  
 se fará ouvir a ressonância  
 o eco da vida-liberdade.<sup>72</sup>

Meu receio nesta tese, o tempo todo, era ser pessoal demais. Marina sempre reforçava a importância de valorizar a minha experiência e compreender isso sem me intimidar era quase impossível. Nos últimos dias da escrita deste capítulo, Rodrigo Antero, colega de orientação do Agacho, enviou-me este artigo que se tornou um farol no meu caminho, pois fazia todo o sentido diante das orientações que Marina já sinalizava desde o início.

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja como nós mesmas ou como os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

Voltamos aqui ao diálogo com a epígrafe de abertura, novamente a ideia da universalidade imposta a todo custo como algo que vem de fora e que talvez, o que não vemos nessa busca é que ser individual pode ser algo extremamente universal, pois dialoga com as individualidades de cada um, ao ver na nossa, a falta que faz a percepção sobre a sua...unir a experiência pessoal, a realidade à ficção na nossa escrita, evoca também aqui, novamente a escrevivência e a escrita de si, minha busca nesse percurso que, ao me aproximar e me afastar, vou entendendo e desentendendo e, talvez, só compreenda no ponto final desta tese, ou talvez depois, ainda.

## 4.2 Sete dramaturgas e a oitava

---

<sup>72</sup> Poema de Conceição Evaristo – Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/201-eco-e-memoria-vozes-mulheres-de-conceicao-evaristo-critica> Acesso em 16 de setembro de 2021.

Apresento agora sete dramaturgas escolhidas por mim (e a oitava). Trarei para a conversa uma obra escolhida por mim, de cada autora, tanto para estimular a curiosidade sobre seus escritos, quanto para partir delas para a elaboração de novas cartas e propostas de exercícios para uma escrita criativa.

Cada carta se aproxima de uma das autoras e textos citados, não de forma objetiva (como no capítulo anterior que eram cartas entre personagens), mas, dialogando com subjetividades a partir dos temas, recortes, inquietações. Elas se associam à uma obra e também tem respingos de todas as outras, não há conexão tão evidente como no capítulo anterior no qual associei algumas das minhas escritas aos autores clássicos. Aqui as cartas ligam-se aos novos clássicos que elejo, partindo não do que é universal, mas do que é específico em cada um.

Através das escritoras que escolho como referências da minha *sala de aula*, reverencio a escrita delas a partir de uma carta, não para elas, nem para seus textos, mas cartas que precisavam ser elaboradas antes que eu finalizasse este trabalho.

Inspirada inicialmente em *Cartas a um jovem poeta* (1929), de Rainer Maria Rilke na qual o autor corresponde-se com um jovem poeta militar, comentando seus escritos e, ao mesmo tempo, falando de sua experiência, fui encontrando muitas outras referências. Contardo Calligaris, visita essa forma em *Cartas a um jovem terapeuta: reflexões para psicoterapeutas, aspirantes e curiosos* (2004); sobre teatro Marília Pêra escreve *Cartas à uma jovem atriz* (2008). Num formato clássico de cartas esses autores aproximam-se, ao desenvolver, através da narrativa de suas experiências, alguns conselhos e observações sobre o fazer. O autor José Saramago também em seu livro de crônicas *Deste mundo e do outro* traz o texto *Carta à Josefa, minha avó*, uma carta de um escritor à sua avó analfabeta, do homem de muitas palavras à mulher que em seu universo do campo tem seu vocabulário restrito à “cerca de 500 palavras”. Uma narrativa poética, cheia de nuances que vão desenhando os traços dessa avó. O artigo *carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* de Glória Anzaldúa citada anteriormente neste capítulo e é dirigida a mulheres negras, índias, asiáticas, mães, lésbicas solteiras, amantes... Toda uma diversidade de mulheres, que enfrentam questões para escrever e, além disso, para ter sua escrita reconhecida, essa carta não poderia faltar aqui na discussão deste capítulo.

O artigo *Cartas de empoderamento e poéticas de encenação de diretoras Brasileiras contemporâneas*, com cartas escritas por Cecília Maria, Dodi Leal, Letícia Andrade e Onisajé que sob diversas perspectivas evoca outras tantas mulheres ao discutir o lugar da mulher na encenação.

Há cartas também em outros formatos, como *Carta sobre nosso lugar*<sup>73</sup>, um documentário, com trecho citado na epígrafe deste capítulo que conta a história de mulheres que trabalham no garimpo do Vila Nova, no interior do estado do Amapá, além de apresentar algumas histórias com o cotidiano dessas mulheres, com direção e argumento de Rayane Penha, apresenta uma realidade muito específica de um local com suas próprias leis, deixando entrever a força e resistência de mulheres desse local. Um documentário feito por alguém que nasceu ali e que retorna, com seu olhar pessoal para reencontrar suas raízes. No trecho da carta citado na epígrafe, Rayane fala da visita à sua casa quando revê o cajueiro plantado pelo pai quando ela nasceu e que era do tamanho dela quando se mudou de lá com a mãe e que agora está gigante, imagem descrita com tanta delicadeza e que, de alguma forma nos remete ao crescimento dela também, ela que mulher, agora ao retornar à sua casa primeira, vê, no tamanho dele, o reflexo do seu tamanho, que fora dali, talvez ela não tivesse podido mensurar. Trazer aqui essa carta documentário, é também uma forma de demarcar meu reconhecimento por essa escrita amazonense que sinto não ter trazido entre minhas autoras desse capítulo.

A relação com essas cartas faz-me seguir percebendo ainda mais a potência deste material como texto para cena e como propulsor de novas escrituras. Se no início deste trabalho eu duvidava das cartas como material dramaturgico, aqui já reconheço nelas a potencialidade.

Também neste capítulo escolhi reforçar o nome e imagem de mulheres dramaturgas, em oposição ao apagamento que, muitas vezes, ocultou a imagem, ou mesmo, embranqueceu autores e autoras. Aqui escolho falar delas e de um texto, mas também trazer a imagem de cada uma delas na capa deste capítulo, ato político rasgando o véu que ocultou por tanto tempo essas faces, desamassando as folhas de tantas escritas que, recusadas deixaram de ser conhecidas, estudadas e encenadas. Reconhecendo o lugar da academia como um lugar que não é neutro.

[...] mesmo quando as pessoas advogam que a academia não é um lugar de militância, ela é um lugar de militância. O intelectual está ali, os professores estão ali militando de alguma forma. Ou a favor do status quo ou contra, ou [ainda] por omissão. A academia não é um lugar neutro (EVARISTO *in* MACHADO, 2014, p. 254).

Assumir isso é um alívio, mas, ao mesmo tempo, também compreender a grande responsabilidade em ocupar esse lugar.

---

<sup>73</sup> Carta Sobre Nosso Lugar Mulheres Do Vila Nova - YouTube

### 4.3 As Cartas

A cartas que proponho aqui são criações sobre minhas experiências das casas em trânsito, entre Belo Horizonte e Macapá, instigadas pela escrita daquelas autoras e a partir do recorte de apenas um texto de cada uma delas.

O que os textos escolhidos têm em comum é serem em sua maioria monólogos escritos por mulheres (cis e trans). As temáticas aproximam-se e afastam-se. Embora cada um deles, ao seu modo, acesse alguns elementos da escrita tradicional, não há esse comprometimento com o drama clássico, ou outras formas pré-estabelecidas de escrita. Foram elaborados de modos diversos a partir de elementos como a não linearidade, estruturas sem compromisso com o início, meio e fim (de uma história), muitas vezes estruturados em quadros ou cenas independentes que podem ser reorganizados em outra ordem dentro do texto; há uso de sobreposição de linguagens, temas, acessando recursos de outras artes, como vídeos, sons de rádio, áudio de celular etc. Muitos dos textos usam recursos narrativos diversos, seja por um personagem, um narrador ou a própria atriz que ora narra, ora interpreta; a narrativa, algumas vezes, é apresentada como um fluxo de pensamento indiferente à existência de um ouvinte; está presente em alguns textos também a descrição dos processos, narrativas fragmentadas etc. O interlocutor do monólogo não é um personagem silencioso que está ou não em cena, e sim, quase sempre o público, assumido ali como espectador, ou convidado para ocupar a cena e dialogar (como em *Peixes*), ou para interagir com a atriz (por exemplo, dando um tapa na cara dela em *Stabat Mater*). Alguns elementos da escrita contemporânea estão presentes em muitos dos textos: depoimentos, invenções, bricolagem, citações, com personagens reais e ou imaginados.

Os depoimentos invadem as cenas de forma direta ou indireta. Em Janaína Leite, que traz à cena fatos reais que vão sendo o motor de sua construção cênica, em Cristiane Sobral, que parte de uma pesquisa sobre as crianças abandonadas em latas de lixo e sua experiência em diversas fases da vida como negra, em Cidinha da Silva, partindo de histórias comuns entre mulheres pretas, em Maria Shu, que parte de uma notícia de jornal sobre uma criança que chega à Europa como imigrante ilegalmente dentro de uma mala, em Grace Passô, que retorna ao mito grego para discutir o patriarcado e situação expatriada de todas as mulheres, em Ana Regis, que o relato de uma amiga que sofre violência é o disparador para seu interesse no levantamento de histórias de abuso sofridos por muitas outras mulheres para a construção da dramaturgia e Luh Maza, que como mulher trans criada em uma estrutura repressora, cria uma história atravessada por forte influência católica. Os depoimentos são acionados seja em uma elaboração mais

ficcional, ou mais real, acompanhando inclusive, os passos do processo de construção da peça e texto.

As citações são escolhas das dramaturgas e surgem em referência a reportagens, textos teóricos, outras dramaturgias, trechos bíblicos e a reelaboração de personagens, num processo de colagem de outros textos acessados, apropriados na cena, tornando-se no conjunto com outros recortes uma escrita outra. Em alguns fica evidente o processo de bricolagem<sup>74</sup>, nos quais as dramaturgas criam seus textos a partir de materiais anteriores.

O documento presente em alguns dos textos, de forma mais evidente, ou como base para a criação na dramaturgia autobiográfica ou dramaturgia documental, configura-se por objetos pessoais importantes, pessoas, diários, cartas, vídeos que não estão postos, simplesmente pelo que são, mas são ativados no texto e em cena a partir das perguntas que você faz a ele. Janaína Leite acessa seus documentos em *Stabat Mater* de forma bem evidente, levando-os para a cena e concretiza a presença real de sua mãe em cena, como um documento vivo.

O documento é claramente um indexador que aponta para a relação referencial que essas obras, associadas à corrente documental, propõem. Dentre esses indexadores podemos assinalar como o principal deles a presença das testemunhas reais das experiências que são colocadas em cena como documentos vivos do assunto que se pretende abordar (LEITE, 2014, p. 43).

A pessoa é convidada à cena como testemunha real, independente de ser alguém preparado tecnicamente, está ali pela experiência particular que viveu.

Minhas cartas não imitam formas de escrita de nenhuma das autoras, dialogam com elas a partir do meu lugar de fala. Como ler dramaturgia afeta minha criação? Quais os resquícios de outras leituras se transformam em mim? Minhas cartas recortam algumas palavras e citações, releem temas, reelaboram afetações, evocam depoimentos, entrelaçam ficção e realidade num processo de apropriação de elementos que me atravessam nesse processo. Cada carta é uma performance ritual de mim, uma visita às minhas casas em trânsito que se movem no tempo, no espaço, sem uma intenção de linearidade, mas experiências que se atravessam, repetem-se num círculo que se modifica e, coexistentemente, é o mesmo.

Cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo,

---

<sup>74</sup> Segundo o conceito de Lévi-Strauss entende-se “*bricoleur* (aquele que faz bricolagem) como alguém que produz um novo objeto a partir de uma apropriação, em fragmentos que tanto criam uma nova forma, como remete a partes ou pedaços da forma anterior do objeto. Assim, produz um novo sentido e se relaciona com as suas antigas matrizes, de um objeto recortado” (ROCHA, 2021, p. 89).

sincronizado em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se espalhe, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento (MARTINS, 2003, p. 79).

O meu repertório de memórias foi visitado durante essa escrita, reelaborado no diálogo com os textos de outras mulheres e serão entrelaçadas às memórias dos leitores dessa tese, revistos sob o ângulo, de suas memórias e experiências próprias. Esse movimento de transformação seguirá fazendo deste material sempre outro, mesmo quando eu volto a revisá-lo.

Aqui as cartas dramáticas são também cartas-poemas, cartas-depoimentos, cartas-denúncias, cartas-colagens, dando ênfase às metáforas, palavras soltas, colagens de textos, numa busca pela construção de sonoridades, intenções e imagens, também, através da criação dos papéis carta que trazem documentos que foram valiosos para a elaboração. Encontrar e manusear documentos, conversar com eles, reelaborar minha relação com eles a partir das experiências presentes e por tudo que acessei durante o processo de escrita desta tese, foi exaustivo, e também libertador em diversos momentos. As datas buscam remeter a alguns momentos importantes relacionados à temática da carta de forma crítica e reflexiva: o dia Internacional da mulher negra Latino-americana e Caribenha, dia do professor e ligações mais pessoais, como um dia decisivo na revisão para definição deste capítulo (que acabou gerando uma carta para a Tia) dia do aniversário de pessoas etc.

Nesse capítulo, também não apresento uma análise das dramaturgias (não é esse o objetivo desta tese, o estudo aprofundado das obras daria uma tese para cada um), faço aqui um breve resumo para localizar a obra e, a partir disso, estabeleço um diálogo, uma reflexão sobre como me afetaram, o que instigaram e como isso me leva a elaborar propostas de exercícios. Os textos aqui são pontos de partida para a criação de materiais criativos: cartas e propostas de escrita.

Optei, nesse capítulo, por colocar as cartas antes dos textos sobre as autoras e suas dramaturgias, ao contrário do capítulo anterior, para que o contato com elas, ocorra antes da discussão estabelecida, abrindo outras perspectivas a partir delas, talvez, para além das que eu proponho. Vamos então à primeira carta das casas desse capítulo?

**Carta 1:**

**PARA: Você**

**De: Uma Dramaturga**

Figura 20 - Papel de Carta 1

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt.

Belo Horizonte, 12 de julho de 2021

Falo diretamente a você. Você!

Quero compartilhar um segredo: A folha branca não existe. É falsa. O texto já existe naquela folha prestes a ser desvendado. É no susto, no instante, e ele desperta, escreve-se com nossas mãos. Ah...a folha branca é uma falácia! Não se deixe mais cair nessa. Ela é um abismo que te suga e, só quando quer, conta histórias. E você só escreve. O texto que já existe, de repente ganha forma, mas ele sempre esteve ali, aguardando ser desvendado. Não se deixe enganar pelas facilidades, como cada um de nós, a folha branca também é única. A folha branca de cada um é singular. A folha branca percorrida por mãos pretas... Ah... O contraste desvenda o enfrentamento necessário. A folha branca resiste, mas a mão preta insiste e se inscreve, registra! Pesa a mão sobre a folha pra cavar lá, nas profundezas o preto que o branco oculta com toda força. Está lá...sempre esteve. A mão esquerda que escreve, segue alisando a tinta ainda fresca, esse atrito deixa marcas... As marcas de quem escreve ao contrário do que é “direito” deixa entrever palavras que se ocultavam; a mão da jovem escritora tateia entre a coragem juvenil e o pudor das palavras que desvenda surpreendendo-se ao não se reconhecer no espelho que a folha branca lhe estende; uma mão de mulher acaricia as

folhas, não pra dizer apenas o que lhe autorizam, mas, para rasgar, amassar, retalhar e depois, se quiser, reorganizar os retalhos da folha branca, deixando nela um pouco do sangue que é vida e morte a cada ciclo que percorre; a folha de uma mãe não passa em branco, tem respingo de leite, boneco palito desenhado no meio das frases e um olho cansado que desvenda um avesso da folha, que brincava de esconder e foi encontrado em meio ao caos, de um fim de tarde em casa; a mão daquela que vê a velha senhora à espreita tem pressa. Vê-se diante de tanto, quando o tempo já é pouco... A folha, por um breve instante, deixa tudo visível, mas parte do desvendado ali será calado, disfarçado no branco do que não deu tempo de ser traçado. A diversidade dos corpos e dos instantes reflete-se no branco da folha e, por isso, um outro não pode desvendar na mesma folha algo igual. Sob qual perspectiva você olha? Você levanta a folha diante de seus olhos? Ou abaixa a cabeça para olhá-la? Você se afasta e olha desconfiada para a folha? Ou você aproxima os olhos no afã de enxergar algo que o branco oculta? A folha cochicha ou grita com você? Posso te dizer, que a forma de dizer pode ditar sentidos, também. Mas, não se deixe enganar. A folha branca não existe. Ela só espera o seu olhar.

De uma *dramaturga*

O que você encontra em sua folha branca? Já teve coragem de olhar?

**Cristiane Sobral – *Uma boneca no lixo***

Usei a minha cabeça para seguir sempre em frente, e não deixar, nunca, que ninguém me desmerecesse, o meu cabelo, hoje, é algodão puro... não deixa passar em branco, a história da minha raça, é bonito defendê-la, necessário honrá-la, imprescindível conhecê-la.

Cristiane Sobral

Cristiane Sobral é atriz, escritora, poeta e reside em Brasília desde 1990. Durante 18 anos dirigiu a Cia. de Arte Negra Cabeça Feita. Escreveu e atuou nas peças *Esperando Zumbi* e *Uma boneca no lixo*. Cristiane Sobral tem livros publicados: *Não vou mais lavar os pratos*, *Terra Negra* e *O tapete voador*. Ganhadora do Prêmio FAC 2017 Culturas Afro-Brasileiras.

*Uma boneca no lixo*, escrita em 1998, foi a peça de formatura de Cristiane Sobral, como a primeira atriz negra graduada em interpretação teatral pela UNB – Universidade de Brasília. Esse monólogo musical coloca em cena a questão da diversidade num país multicultural. A partir de uma pesquisa sobre crianças jogadas no lixo e a constatação da grande maioria serem crianças negras, Cristiane Sobral desenvolve o enredo da peça na qual uma bebezinha negra é encontrada no lixo por uma enfermeira japonesa em São Paulo e adotada por uma família negra. O texto desenvolve-se numa sucessão de quadros, com saltos no tempo: A rejeição desde a infância, o racismo enfrentado pela menina na escola, na relação com a professora e colegas, no casamento com um homem negro, situações que levam ao confronto da visão limitada do pai que para protegê-la dá conselhos sobre o que ela deveria ou não ser, por ser uma negra, e os conselhos da avó que tendo uma visão racial mais elaborada acolhe e conduz a neta nas reflexões. A discussão sobre a questão do racismo e da importância da valorização da raça são desenvolvidas, ao longo do texto, de forma sensível e determinada

Uma dramaturgia negra, como Trabalho de Conclusão de Curso em 1998 é um ato de resistência, por não se deixar embranquecer diante do bombardeio de referências colonizadoras (que ainda hoje é a realidade dos currículos em grande parte dos cursos nas universidades) demonstra uma capacidade de transgredir o que se esperava de uma primeira aluna negra a se formar em uma turma de teatro no Brasil do final do século XX. Ter coragem de dizer que

Dramaturgia é isso que eu estou fazendo, que tudo quanto é professor da universidade, me disse que não era teatro, dramaturgia são essas peças que escrevo que tudo quanto era orientador, dizia que eu tinha problema de saúde mental, todo mundo do teatro podia ser louco, mas, uma mulher preta não

podia escrever história e nem ser diretora de companhia teatral. (...) dramaturgia é dizer para eles que se o mundo começou no continente africano, tirando os alienígenas, somos nós é que estamos aqui, puxando o início das histórias que vão ser contadas, que a oralidade não é só ficar falando de burguesia e que o teatro é tão branco que ele chega a ser descarado, que ele não percebe a universalidade que está composta só de branquitude.<sup>75</sup>

Cristiane questiona a universalidade branca, dentro da Universidade de várias formas, desde a ocupação daquele espaço com o seu corpo negro à originalidade da elaboração da sua pesquisa de TCC. Eu me formei na primeira turma da graduação em teatro da UFOP (Licenciatura) em 2003 e, por ser uma das poucas alunas negras do curso (e numa Universidade Federal naquele momento), posso afirmar que fui, também, uma das primeiras alunas negras a se formar no curso, uma das poucas por algum tempo. Porém, não posso dizer que tenha tido a mesma percepção que a Cristiane Sobral, o currículo basicamente calcado em teóricos e dramaturgos europeus me colonizou sem grandes dificuldades, eu não refletia sobre essa questão, minha pele um pouco mais clara e meus cabelos, sempre escovados, me davam a ilusão de esconder (inclusive de mim) minha negritude que gritava em tantos traços.

Levei muitos anos para pensar sobre ser negra e isso só começou a se modificar, quando em 2010 fazendo uma disciplina isolada da pós-graduação na UFMG com o Prof. Marcos Alexandre em uma discussão sobre literatura negra ele disse: “- porque você, uma mulher negra...” eu??? Isso bagunçou todas as minhas referências. Uma bagunça necessária, depois de tanto tempo sem pensar sobre a questão. Passei, então a buscar outras leituras, sentia que precisava recuperar o tempo. Por que em minha formação nunca haviam falado em Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro, na história do teatro? Por que eu nunca havia lido dramaturgos e dramaturgas negras? Foram muitas leituras e perguntas até chegar ao meu mestrado<sup>76</sup>, concluído em 2013 sobre a peça *Além do Rio* de Agostinho Olavo, que me levou a elaborar meu trânsito, reconhecer-me negra, assumir minha raça, identidade e cultura, reconhecer o valor da minha ancestralidade num processo de renascimento conduzido pela transformação da personagem Medeia que, por muito tempo, foi a referência principal da minha história no teatro, e em Olavo a tradução de uma Medeia com a qual me identificava e percorri com ela um caminho de desvendamento: “As águas que lavaram de Jinga suas raízes negras, inclusive seu nome, ao levarem seus filhos louros (símbolo do seu branqueamento) devolvem

<sup>75</sup> Trecho da fala de Cristiane Sobral no *Banquete Dramatúrgico: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

<sup>76</sup> Dissertação defendida em 2013: Teatro negro: uma poética das encruzilhadas, sob a orientação da Professora Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa – POSLIT – UFMG. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-956LHG>

suas raízes, deixando-a livre” (CARVALHO, 2013, p. 46) num processo de vida e morte que me levava da tradição que representa a medeia grega, para uma medeia negra, africana trazida para o Brasil e colonizada, como eu. Isso marcou para sempre a estudante, a dramaturga e a professora que sou, quando compreendi as histórias que só eu poderia desvendar em minha folha branca.

Mais de 20 anos depois da minha formação na graduação em 2019, já como professora no curso de Licenciatura em Teatro na UNIFAP orientei o TCC – Trabalho de Conclusão de Curso da aluna Nelma Silva, que escolheu elaborar uma reflexão sobre sua trajetória enquanto mulher negra e artista. Foi o primeiro TCC concluído, baseado em Teatro Negro do curso de teatro UNIFAP. Na pesquisa, a aluna faz um memorial sobre suas experiências no descobrimento da sua negritude, além de trazer para o trabalho, através de entrevistas, a voz de atrizes negras de Macapá. Ao trazê-las para um diálogo, a aluna coloca em discussão ser uma mulher, negra, artista na cidade Macapá, região Norte do Brasil, buscando embasar teoricamente o trabalho, principalmente em estudiosas negras, reafirmando a voz da mulher negra em várias camadas. O processo de pesquisa foi atravessado pelo questionamento sobre a importância desse tema e até mesmo seu valor na academia. Muitas vezes a pergunta: para quem e para quem isso importa? Angustiou a pesquisadora, que questionava o valor do seu material produzido. O caminho para compreender a importância de “levantar a sua voz” foi doloroso e intenso, mas, simultaneamente permitiu à orientadora e orientanda refletirem sobre as origens desse bloqueio.

Essa visitação construída num processo de elaboração da consciência do significado de ser negra numa sociedade racista e machista, que coloca a mulher negra na base da pirâmide torna-se um caminho doloroso, mas, ao mesmo tempo libertador, capaz de nos fazer desvendar a nossa força e compreender, principalmente a importância de nossa história, de falar dela, de falar dos enfrentamentos, perdas e vitórias. Compreender que nossa história importa, que a história de outras mulheres negras perto de nós importa e que contá-las é uma forma de nos comunicarmos com outras mulheres negras e homens negros que vieram antes e com os que virão depois de nós a ocupar os espaços acadêmicos e profissionais, falar disso na academia é urgente e necessário. Cristiane Sobral já nos dizia isso lá em 1998.

Poder orientar a pesquisa da Nelma foi uma oportunidade de reencontrar a minha história e compreender que como professora, no tempo que estou e com as referências que passei a conhecer eu poderia contribuir de forma diferente com a formação dos meus alunos. A Prof. Dra. Francy Silva em uma Palestra na Curso online da Academia Preta Decolonial (2020) fala sobre a Pedagogia confessional e antirracista, que, reconheço hoje, foi o caminho daquela

orientação e de processos em minhas salas de aula, onde criando uma relação afetiva com o estudante, dividi com eles experiências da minha formação e da minha trajetória, pessoal e profissional criando um ambiente no qual essa aluna e outros se sentissem à vontade pra se expor e inclusive a propor um trabalho como esse. Com dito por bell hooks.

Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusamos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos os alunos a correr riscos. Os professores que esperam que os alunos partilhem narrativas confessionais mas não estão eles mesmos dispostos a partilhar as suas exercem o poder de maneira potencialmente coercitiva. Nas minhas aulas, não quero que os alunos corram nenhum risco que eu mesma não vou correr, não quero que partilhem nada que eu mesma não partilharia. Quando os professores levam narrativas de sua própria experiência para discussão em sala de aula, elimina-se a possibilidade de atuarem como inquisidores oniscientes e silenciosos (hooks, 2013, p.35).

Reconheço também que a presença do meu corpo negro e de outros professores negros em sala de aula na nossa instituição permitia a eles uma identificação e mais confiança em ocupar esse e outros espaços, que antes lhes pareciam inatingíveis.

Em diálogo com a peça da Cristiane Sobral, nesse capítulo eu trouxe a *Carta a você sobre a folha branca* a folha única de cada um, que conta determinadas histórias, como as minhas, as de minhas alunas, e tantas outras mulheres. E se a folha branca desvenda textos diversos, a partir de cada perspectiva é importante o nosso encontro com outras folhas escritas que nos digam que podemos, sim, falar de nossas histórias, que elas importam e que serão elas que nos ensinam que nossas escritas importam.

Vamos para a próxima carta?

**Carta 2:**

**PARA: Mãe**

**De: Sua filha Adélia**

Figura 21 - Papel de Carta 2

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Arquivo Pessoal.

Macapá, 25 de janeiro de 2021

*Mãe,*

Estou a dias tentando te escrever. Dias... Meses... Anos... Décadas... Tempo. Como esquecer a que sempre esteve presente? Esquecer, não: Ocultar. A peça que falta grita. Como uma porta principal da casa...Como uma janela que dá para o pôr do sol...Como uma claraboia que ilumina o quarto. Quem ensina a calar as mulheres da nossa história? As dramaturgas, as diretoras, as mães, as tias, as avós... O silêncio que cala as nossas ancestrais segue abafando a voz das nossas filhas, mesmo das que não chegaram... Eu sei que você está, mas eu me calo diante da sua presença, dos seus escritos, do seu canto, das suas histórias. Sua voz reverbera em mim, mas, eu desafino, temo e calo. Me assusto com nossas semelhanças. Minha voz, eco das que me antecederam...Você: minha mãe Eunice, mulher negra, professora, que guardou por tempos a sua paixão pelo teatro e pela música, cultivada, toda vez, que a pequena menina pretinha era buscada em casa por seu talento pra subir no palco do colégio de freiras para declamar poesias e cantar nas festas, como nenhuma outra aluna daquela escola era capaz. Você: minha avó Maria do Carmo, mulher de descendência indígena que antes de encontrar meu negro avô Bitão, casou pela primeira vez aos treze anos, teve dois filhos e, ainda antes da maioridade, era viúva e viu morrer os filhos pequenos, perdera todos em uma epidemia que assolava algumas regiões do país e, dessa história, restou apenas uma foto envelhecida, num antigo álbum e breves comentários. Você: minha bisavó Luzia que caducava e dividia o café comigo, jurando que eu pedia, mesmo que eu ainda não soubesse falar. (Tenho pra mim que eu já amava um cafezinho com prosa e, de certo, que eu pedia, mesmo e caducos eram os que duvidavam da sua história, bisavó!) Você: a tataravó que a minha história já não alcança porque gente de cor tem as raízes da árvore genealógica cortada, para não conseguir encontrar a força de suas bases. Você, mãe: eco de todas elas, ecoando em mim nesse exato instante em que escrevo.

Mãe, você sabe direitinho essa história da avó? E a avó sabia quais histórias da bisavó? O que a bisavó lembrava da mãe? Me conta sua história, mãe! Me deixa ler seu livro de poesias, porque eu quero decorar todas. Ensina minhas mãos o movimento da fé que cura: A benção com o terço e as folhas de arruda cheirando o quarto, o sussurro das preces e o mover das mãos ao redor do corpo, da cabeça, da alma:

“- até as 6 da tarde, só...depois não pode!”

Eu quero me reconectar com o fio, com a sucessão de cordões umbilicais que nos ligam, todas. Nessa pandemia, cada mãe que perde um filho faz ecoar em mim a avó que silenciou suas perdas por toda a sua vida.

“- Vó, agora eu penso em sua dor todos os dias. Eu sinto muito, muito vó... Eu não tinha ideia... Hoje sua dor é meu medo de todos os dias. Medo das mães, todas. Da minha também, eu sei. Mesmo quando ela não diz. “

Quais os medos você carrega, mãe? E quais dores você guarda calada? Senta aqui ao meu lado. Me dá a mão: vou te levar para o palco que você não subiu, mas, se fez de escada pra que eu alcançasse. Esse meu amor pelo teatro é o seu, também. Essa carta é, ainda, uma resposta à peça que escreveu para mim, agora sou eu que escrevo para você esse papel principal. Esqueceram de te contar, lá no colégio de freiras, que seu talento, não era só para aqueles palcos, que o seu brilho precisava de mais espaços para alcançar, esqueceram de te dizer que você podia mais, ninguém falou, nem eu... mas, eu vim aqui só pra te contar: Vem, me dá a mão. Sobe no palco porque hoje sou eu que me curvo, me sento na plateia que você ocupou durante anos para assistir a minha atriz brilhar!

Com amor, da sua filha!

*Adélia*

Eu trago muitas comigo. Eu trago muitas em mim. E você? Quem é que você traz quando escreve? Quem escreve com você, suas palavras?

### **Janaína Leite - *Stabat Mater***

Em 2012, eu fiquei grávida do meu primeiro filho, em 2014, do segundo. Eu virei mãe. E quase como um efeito de golpe tardio, - como se a minha própria maternidade fosse o contexto que faltava para eu ler o que se dera antes, muito tempo antes, séculos eu diria – eu comecei a me perguntar onde estava, onde estive a minha mãe, a “MÃE em todos esses anos. Um apagamento completo, quase grosseiro, hoje eu sei, mas que eu nem sequer percebia.

Janaína Leite

Janaína Leite é dramaturga, diretora e atriz, doutora em artes cênicas pela ECA-USP, referência na pesquisa sobre teatro documentário e autobiografia em São Paulo. Uma das criadoras do Grupo XIX. Concebeu espetáculos como: *Festa de Separação: um documentário cênico*, *Conversas com Meu Pai* e *Stabat Mater* (Vencedor do prêmio Shell de teatro na categoria dramaturgia).

#### Em *Stabat Mater*

Onde estava a mãe? é a pergunta que é indiretamente respondida através da Virgem Maria e o *stabat mater* – ou “a mãe lá estava” – referência ao poema do século XII que consagrou o tema de Maria aos pés do filho padecendo na cruz. “*Stabat Mater*” é também o nome do artigo de Julia Kristeva de 1986 em que a filósofa e psicanalista defende que Maria, essa mulher que deu à luz “sem prazer e sem pecado”, fecundada enquanto dormia, tornou-se o protótipo para a construção no ocidente de um feminino que se dá entre a santa e a caída, entre a abnegação e o masoquismo (LEITE, 2020, p. 46).

A partir dessas referências, Janaína Leite desenvolve um espetáculo que é também “palestra-espetáculo, aula espetáculo, conferência-espetáculo, palestra-cênica, palestra-performance” (COSTA *apud* LEITE, 2021, p. 330) sobre o feminino, evocando uma reflexão sobre o porquê do apagamento da sua mãe em sua peça anterior *Conversas com Meu Pai*. A atriz e pesquisadora convida para cena a sua própria mãe Amália Fontes Leite, unindo a ela a figura que representará Príapo<sup>77</sup>, performado por um ator pornô, a autora, coloca-se em risco

<sup>77</sup> Deus grego da fertilidade, representado sempre com o órgão genital ereto.

ao reunir dois universos aparentemente inconciliáveis: maternidade e erotismo. No desenrolar da peça, acompanhamos tanto as narrativas provocativas dessas relações disparadas muitas vezes por documentos reais (como, por exemplo, um boletim de ocorrência de quando a atriz sofreu uma tentativa de estupro na pré-adolescência), como também narrativas sobre a construção da cena, que acolhe, inclusive, os fracassos. São compartilhadas mensagens de whatsapp trocadas com entrevistados para o personagem de Príapo, como também, a informação do corte da cena escrita para ser o final, quando o ator desiste de continuar na peça após um desentendimento entre eles.

Durante todo o processo, eu achei que a qualquer momento minha mãe fosse sair, desistir. Primeiro que ela não fosse aceitar o convite. E depois quando ela foi vendo o que ia ser isso aqui, como ia ser isso aqui... eu achei que, talvez, eu tivesse pedido demais, esperado demais dela. Mas, qual não foi minha surpresa, ele partir e ela FICAR (LEITE, 2020, p. 100).

Esse ficar da mãe e partir do ator dá uma reviravolta em todo o planejamento, não só a cena final é tirada, mas o entendimento sobre essas relações, antecipado na ideia, concretiza-se de outra maneira, trazendo reelaborações, quem sabe para serem desenvolvidas em trabalhos posteriores.

Em um artigo sobre a peça *Stabat Mater* Janaína Leite fala do seu questionamento após um tempo já tendo estreado a peça *Conversas com meu pai*: “‘Onde estava minha mãe, a MÃE, durante todos esses anos?’. Onde ela se posicionava nesse conjunto de imagens produzidos por mim sobre essa relação pai e filha” (LEITE, 2020, p. 44). Essa pergunta da autora, trazida na própria peça, como citado na epígrafe, me levou a me perguntar sobre a presença da minha mãe em meus escritos. Como um recorte de todo um universo trazido por Janaína é esse o ponto que eu recolho para elaborar a minha carta, porque ele é o que mais me afeta. Lembrando aqui que essas dramaturgias são trazidas com o objetivo de, a partir delas, elaborar minhas próprias afetações.

Posso dizer da presença de meu pai em muitos dos meus monólogos, contos, alguns, inclusive eu levava impresso para ele que carregava na carteira orgulhoso, para mostrar seus amigos. Minha mãe sempre perguntava: “e eu?” Eu sempre justificava para mim e para ela essa ausência, falando que escrevia as conversas que não havia tido com meu pai, pelo silêncio que marcou sua vida, pelo jeito reservado e pouco afeito ao diálogo e que mais tarde, quando ele começava a se abrir para se comunicar, foi intensificado o silêncio por uma doença que calou suas palavras. A proximidade com a situação narrada por Janaína que em *Conversas com meu*

*pai* coloca em cena sua busca formas para se comunicar com o pai, que também foi privado na fala no final da vida, ao mesmo tempo em que ela passava por um problema de audição que diminuía sua capacidade auditiva. Ele sem poder falar, ela sem poder ouvir, se comunicavam por meio de bilhetes. A reelaboração da relação e dos conflitos entre eles chamou minha atenção, mas, a maternidade, que leva Janaína ao avanço que lhe sinaliza a falta da mãe, gritou de forma semelhante em mim, o vazio que eu também deixava, percebido também com a chegada da minha maternidade.

Por isso, escolhi aqui olhar para *Stabat Mater*. E a partir dela elaborei a *Carta à mãe artista* que é também uma resposta à peça que minha mãe escreveu para mim, ainda no grupo ALMA: *Hora mágica*. Essa carta é também um convite, por tanto tempo adiado, para minha mãe ocupar o palco que lhe foi negado de tantas formas ao longo da vida e que ela só vislumbrou como uma possibilidade real, para uma mulher negra, pobre do interior quando eu segui por esse caminho. E a verdade é que eu não segui sozinha, só foi possível porque ela nunca duvidou de mim, ela sempre esteve lá na plateia, incentivando cada passo, assistindo tudo, lendo meus textos, comentando, reformando os figurinos comigo, vendendo ingressos, vendendo abadás e pulando no bloco de carnaval do ALMA para termos dinheiro para o próximo espetáculo! Ela sempre esteve...e continua...quando eu sigo, agora mesmo aqui, quando escrevo, ela também está.

E até na próxima carta você irá encontrá-la novamente, comigo e em mim. Vamos lá?

**Carta 3:**

**PARA: Tia**

**De: Sua sobrinha**

Figura 22 - Papel de Carta 3

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Fotos: Domingos Gonzaga.

## MENINA E MENINO

Ricardo e Adélia.  
 Ele cabeludo, e Ela nariguda;  
 Um é zuiúdo, o outro cabeludo.

x.x.x.x.x.x.x

Ela é chiquinha, Ele é chicória.  
 E com esta mãe preta, tem grande história.

x.x.x.x.x.x.x.xx.x

Adélia aqui, está menos magrela;  
 Ricardo também, escondeu as orelhas.  
 O vestido xadrez, Ela veste toda vez.  
 O cabelo espichado... só fica amarrado.

x.x.x.x.x.x.x.x.x.x

Sandália de plástico, kichute de borracha.  
 Pensava a mãe dela, que ela era a Sacha!

x.x.x.x.x.x.x.x.x.x

Ricardo e Adélia / Menino e Menina.  
 Ele cabeludo/ Ela magrela.

Com cabelo espichado, de sandália e meia.  
 Parece menina, de alguma favela.

x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x

Belo Horizonte, 08 de junho de 2021  
 Tia,

Hoje eu vou dançar.

Minha perna fina  
 segue se atrapalhando no ritmo,  
 mas, isso não basta pra me parar.

O cabelo esticado enrolou  
 tem agora a cor de coroa prateada  
 e quando me descobri,  
 eu fiquei encantada.

Agora a mãe preta sou eu,  
 com as crias nas pernas abraçadas,  
 meus meninos pretos como eu,  
 como a avó,

como você!  
 Hoje eu vou dançar,  
 foram eles que me chamaram,  
 As perninhas crescidas ensaiam os passos,  
 em meio a sorrisos tímidos,  
 em descompassos.  
 Quando começo lembro a risada,  
 o deboche e a perna amolece,  
 se atrapalha e quase para.

## MENINA E MENINO

Ricardo e Adélia.

Ele cabeludo, e Ela nariguda;  
Um é zulfudo, o outro cabeludo.

x.x.x.x.x.x.x

Ela é chiquinha, Ele é chicória.  
E com esta mãe preta, tem grande história.

x.x.x.x.x.x.x.x.x

Adélia aqui, está menos magrela;  
Ricardo também, escondeu as orelhas.

O vestido xadrez, Ela veste toda vez.  
O cabelo espichado... só fica amarrado.

x.x.x.x.x.x.x.x.x

Sandália de plástico, kichute de borracha.  
Pensava a mãe dela, que ela era a Sacha!

x.x.x.x.x.x.x.x.x

Ricardo e Adélia / Menino e Menina.  
Ele cabeludo / Ela magrela.

Com cabelo espichado, de sandália e meia.  
Parece menina, de alguma favela.

x..x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.

Mas, eu aprendi a me encher de coragem  
pra ensiná-los não ter medo da dança, nem da raça,  
pois são eles,  
os mais lindos do pedaço.  
Eu ensinei!

E ainda ensino isso pr'aquela menina da favela,  
que já perdeu tempo demais  
duvidando dela.

Vem tia, vem cá olhar!  
Que hoje a menina encontra meus meninos

e volta a dançar.

E Tia, deixa eu te contar:

Meus olhos ainda cresceram mais,  
se arregalaram para o mundo  
e o que viram...

Ah!..

Se eu te contar...

Queria poder, mas...

Agora, tia, não posso.

Hoje eu vou dançar,

Sua sobrinha

Toda dança só começa com o primeiro passo. Você vem?

### **Luh Maza – *Carne Viva***

Num dia qualquer desses quaisquer dias que vivemos eu simplesmente saí pela porta. Não arrumei nada, nem mala, nem sacola. Apenas a roupa suada do corpo. Abrir a porta foi o mais difícil. Depois que coloquei o primeiro pé na rua, foi só colocar o outro em frente, e depois voltar ao primeiro, e assim sucessivamente, pé diante de pé: passos.

Luh Maza

Luh Maza é atriz, diretora e dramaturga, trabalha também como crítica teatral. Morando em São Paulo desde 2007. Escreveu os textos *Três T3mpos*, *Restos, a memória dos meninos* e *Carne viva*. É uma das roteiristas da série *Sessão de Terapia* da GNT. Realiza pesquisas ligadas à gênero e raça e contribuiu na dramaturgia de espetáculos como *Cabaret TransPeripatético*, da Companhia Os Satyros e *F.A.L.A* do Coletivo Negro.

Em seu texto *Carne Viva*, três Mulheres (que na indicação de personagem recomenda que deva ter tanto atrizes cis e trans) representam uma única mulher que no fluxo de seu pensamento transborda fatos e reflexões, numa mistura de imagens bíblicas, sexuais, cotidianas, surgidas a partir do ato de cortar os bifés para o marido.

Uma Mulher surge como uma figura que se revolta contra a domesticação pelo Patriarcado, de forma ordinária: a insurreição de uma dona de casa contra o estereótipo do agressor doméstico, situação que ganha ares espetaculares por Uma Mulher que delira ser Jesus Cristo, o Deus masculino de nossa sociedade. Em uma ação contínua de cortar um pedaço de maminha em bifés para seu marido, Uma Mulher revisita episódios de sua vida em meio a carne e sangue (MAZA, 2018, p. 310).

As bases católicas da autora invadem o texto, não de forma submissa e sim num processo de transmutação, que ressignificam corpos, imagens, códigos que acompanhou nela algumas tantas mudanças já que

Esse texto foi escrito aos 16 anos por alguém que era lido como um menino, numa casa repressora do subúrbio do Rio de Janeiro, e foi encenado por esta pessoa quando ela era lida como homem, independente e já com certo reconhecimento profissional, no teatro municipal de uma cidade da Europa. Em meio a tantas transformações do tempo na minha vida e na obra viva que

dela também toma, hoje, 2018, me afirmo, finalmente, enquanto mulher. Mulher não mais no íntimo ocultado, mas em leitura perante a sociedade patriarcal onde exerço hoje minha condição de mulher trans – me sinto reconduzida até esta obra (MAZA, 2018, p. 311).

Luh Maza retorna a essa obra já adulta e com outro olhar sobre as opressões que já vislumbrava desde a adolescência e início da juventude, um olhar que acompanha seu percurso, que vê em processo as perdas e as conquistas, se reconhecendo a mulher que antes ali já estava, ainda ocultada e escapando pelas frestas da escrita, da cena, da arte. Esse caminho da ficção que parece ocultar, tantas vezes é o início de um desnudar, depois que começamos a sair dos casulos impostos. O mais difícil, como citado na epígrafe é abrir a porta e dar o primeiro passo.

Ler a relação com as opressões da sociedade, família e igreja colocadas em *carne viva*, me levaram a escrever, uma carta que responde algumas opressões que permanecem, muito tempo depois, ainda em carne viva em mim.

Pergunto: Como é a opressão na história de cada uma de nós? Onde atacam você? O que calam no corpo de cada mulher? No meu caso me calaram a coragem de dançar, coisa que eu adorava, meu corpo acolheu todas as durezas que ouviu e se recusou a acompanhar o ritmo das músicas. Algumas coisas ditas a uma criança e mesmo brincadeiras, podem ser levadas muito a sério e podem marcar muitos caminhos. É pouca coisa? Talvez...Me afetou em outros lugares, tirou muitas coragens de me expressar, mesmo tendo me tornado atriz.

Um documento que marcou essa época, sem que eu soubesse por muito tempo, foi uma poesia intitulada “Menino e Menina” escrita, por uma tia, a partir de uma foto da minha infância, a mesma tia que me “ensinou” que eu não sabia dançar. A foto e a poesia estão no papel de carta, com a carta-poema-resposta que o leitor encontra na carta 3.

Num compartilhamento com o grupo Agacho dos meus escritos da tese, trouxe a foto/poesia para introduzir minha apresentação em um encontro em 08 junho de 2021. Quando estava visitando meus diários caiu a foto do meio dos materiais que escrevi durante a construção do capítulo 1 da tese. Eu não me lembrava dela lá, aliás eu sempre esqueço essa poesia, mas não a foto que por muito tempo detestei, a menina de braços cruzados e olhos para o chão, baixou cada vez mais esse olhar, por tantos sóis querendo ofuscá-la.

Mas qual era o sentido da foto ali? E qual o sentido dela aqui? Eu não acho que ela caiu do diário por acaso. Ela estava ali porque faz parte dessa pesquisa. Quando a Marina me convidou a falar na tese das minhas casas e como elas se configuravam na minha experiência profissional, escrita, atuação como professora eu tive uma resistência ao caminho. Mesmo escrevendo, dirigindo, atuando, sendo professora em uma universidade, memórias como as da

poesia ainda me fazem recuar... quando eu penso em mim vejo essa menina da poesia com toda a construção social que lhe foi imposta. A menina negra, do interior, magrela, de olhos grandes recua diante do ideal de branquitude que forjou a academia por tanto tempo.

Todos os dias é um esforço para acreditar que tenho o direito de falar disso. E que falar é importante para cada aluno/ aluna com suas diferenças. É uma mudança de paradigmas. É falar de mudanças. É ensinar sobre o amor próprio que precisamos cultivar em nós e nos outros ao nosso redor.

Dramaturgia como diz bell hooks dramaturgia também é amor próprio. É encontrar esses contornos de nossa subjetividade tão quebrada, tão destroçada, tão moída, encontrar esse amor próprio através da escrita do sentido de si e abrir caminhos para *outras*, para criar as relações, para construir o amor como um compromisso também, com as outras pessoas, dramaturgia também tem que ter esse compromisso do amor.<sup>78</sup>

Essa fala de Ave Terrena, mulher trans como Luh Maza toca na importância de trazer a escrita de si, como um ato político, também como um ato de amor, reconstrução de si e dos seus. Aquela poesia da tia, construção poética feita para “brincar”, mas carregada de preconceitos entranhados, não é sinônimo de desamor, sei que minha tia me ama, como eu a amo. Mas é reflexo do racismo que se impregna em nós e que faz acreditar que uma “brincadeira” que repete brincadeiras que fizeram conosco, não é nada demais...mas, elas já vem carregadas de uma visão tão colonizada, reflexo da dominação sobre nós, que faz com que coloquemos os nossos iguais no “seu lugar”. Responder essa poesia foi uma parte importante do meu processo de reconstrução e tenho certeza que as novas conexões que faço (agora com meus filhos negros) me ensinam que preciso romper em mim esse ciclo de opressão: não é assim que quero que meus meninos se vejam, esses não são eles, mesmo que em algum momento alguém tente lhes dizer que seja, de minha parte, ensinarei a eles os seus lugares, que serão os que eles quiserem ocupar.

As mudanças necessárias me levaram a habitar muitas “casas” e olhar pra elas, agora, me faz perceber a importância de “voltar a dançar com os filhos” ou de falar da minha trajetória para que os alunos também compreendam que é válido sim, falar de seus caminhos, construir conhecimento a partir das nossas histórias. E essa carta-poesia-resposta para a tia que presenteou com ela, é também um presente que eu retorno, não para expurgá-la, mas, para

---

<sup>78</sup> Trecho da fala de Ave Terrena no *Banquete Dramatúrgico: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

convidá-la a ver com outros olhos meus meninos, a menina que fui e ela mesma, uma mulher negra, uma das mulheres mais lindas da minha família.

E foi a partir desse encontro, das discussões de orientação sobre esse capítulo, do compartilhamento dessa experiência que esse capítulo se desenhou, tornando-se o capítulo que faltava para estrutura desse trabalho. Devido a tudo isso, percebi que precisava estar aqui a resposta à essa foto/poesia: *Carta à minha tia* para que eu assumisse a importância de minha trajetória enquanto teoria validada na academia, espaço que já há algum tempo invado com meu corpo de mulher preta e lésbica. Evocando Conceição:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosia esperança, gosto de dizer ainda que a escrita é, para mim, o movimento de dança-canto que meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 218).

Vamos dançar?

A próxima carta é resposta. Leia por favor, para mim e comigo!

**Carta 4:**

**PARA: Jovem Dramaturga**

**De: Adélia**

Figura 23 - Papel de Carta 4

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

*Casa inventada, 17 de abril de 2021*

*Jovem Dramaturga,*

*Você me perguntou em sua carta como escrevo. Responderei outra coisa: De onde escrevo? Eu tenho uma casa inventada. Imagino que ela me aguarda e eu sempre chego. Eu sei que o tempo de lá tem calma e um vento do Norte se ri das minhas ansiedades. Sei também que no ar paira um cheiro de batatas recheadas com queijos, bacon e bacalhau. O paladar sente um toque de vinho tinto que inebria. Todos os meus sentidos me levam a essa casa. Não posso resistir, nem quero. Cada janela que olho carrega a paisagem das minhas saudades: Tem uma que fica diante das enormes igrejas que guardaram minha infância; outra que esconde, por detrás das ladeiras, o grande pico; a outra é mais barulhenta e quando me aproximo estou diante do movimento dos carros em meio a prédios compridos e tantos teatros e tem a que fica no andar de cima, antes de abri-la já ouço o barulho do vento e sinto o cheiro do rio que a vista não alcança. Tem outras janelas na casa que ainda não consegui olhar, ouvi falar delas, mas, minha vista ainda não enxergou essas paisagens. Essa casa tem portas enormes, sabia? Porque passou gente demais por ali e ela coleciona essas memórias. Tantas pessoas... Passou gente que queria ficar, mas, precisou partir cedo demais; gente que chegou até a porta, mas, não teve coragem de entrar; gente que veio a passeio e decidiu ficar; gente que trouxe presentes e gente que levou lembranças; gente que olhou de longe e gente que percorreu todos os cômodos com intimidade; gente que esqueceu as chaves e o caminho de volta,*

*uma pena, não pode retornar. Essa casa é rodeada por um jardim enorme e é nele que plantamos os sonhos pra colher as vontades mais fundas da alma. E como crescem!!! É só olhar! Quero te contar que escolhi essa casa porque ela tem cômodos para cada sentimento: A sala dos risos, o banheiro das ideias brilhantes, a cozinha dos prazeres e o quarto das dores. Nesse quarto, às vezes, acontece algo extraordinário as lágrimas enchem o cômodo, ele se torna uma piscina gigante e a gente, então, nada naquelas águas e o sal vai curando as feridas, arde, mas cicatriza e se esvai. Essa casa não tem um tamanho definido. Por que dizem que tudo tem que ter medidas exatas? Ela às vezes se alarga pra receber um monte de gente e, outras vezes, fica miudinha para acolher só a mim num embalo que me abraça infinito, dizendo que tudo ficará bem. Você me perguntou como escrevo. Mas te respondo de onde. É lá que reside meu como. Essa casa é meio inventada, mas é um tanto realidade. Talvez ela já até exista em um certo lugar. Ou talvez, seja casa-mala que carrego onde estiver fazendo morada.*

*Da*

**Adélia**

Conseguiu ver a minha casa? E a sua? Já consegue imaginá-la?

**Maria Shu - *Quando eu morrer vou contar tudo a Deus***

(...) Ilê abre a sua barrigona e eu entro. Ìyá coloca umas mantas dentro para imitar as tripas, o coração, porque cachorro não é só osso por dentro, não! Cachorro tem umas partes bem macias, que servem pra gente recostar a cabeça quando está cansado. Meu coração fica menor quando o zíper fecha e o rosto de bàbá e ìyá some: um silêncio negro, sem o zunido dos maribondos, sem a brisa quente. Esperneio, apavorado e saio. Ìyá me abraça, chorando e me pede perdão, mas, ìyá, tranquila! Sou que ainda não aprendi a ser semente!

Maria Shu

Maria Shu é dramaturga e roteirista, nascida na Bahia e residente em São Paulo. A autora tem diversas dramaturgias encenadas e premiadas. Dentre seus textos estão *Cabará Stravaganza* (2011), *Giz* (2011), *Relógios de areia* (2013), *Epifania* (2016), *Peça para quem não veio* (2017), *Leoa na Baía* (2017), *O Sorriso da rainha* (2018) e *Quando eu morrer vou contar tudo a Deus* (2018). Além dos roteiros de episódios das séries *Onisciente*, *Irmadade* e *Criminal*.

A peça infanto-juvenil *Quando eu morrer vou contar tudo pra Deus* inspirada em uma história real contada nos jornais em 2015, recria a história de um menino africano, encontrado em uma mala, sua presença é detectada pelo aparelho de raio X que inspecionava as malas das pessoas que chegavam ao continente europeu. O texto poético visita lendas africanas e jogos de imaginação, para apresentar às crianças essa história. Os jogos de imaginação propostos ao pequeno Abu, um menino de 6 anos são divididos em 3 fases: Fase 1 quando o menino Abou imagina formas nas nuvens e nas coisas, e isso é o que o ajuda a imaginar que uma mala velha e surrada é o seu cachorro tão desejado, ao qual ele dá nome de Ilê:

A mala, transformada em cachorro por Abou, é chamada de Ile. A palavra em iorubá pode ser traduzida como casa, lar - e é utilizada para se referir à casas de candomblé; terreiros. E se por um lado o garoto concretamente habitará aquela mala por algum tempo, por outro parece haver a sugestão de que mesmo em movimentos diaspóricos, não se deixa nunca para trás todo o seu lar.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Citação retirada no site: a raiz do baobá: semear imaginários | ruína acesa (ruinaacesa.com.br).

Essa mala que também é casa, lar, assim vai se configurando na Fase 2 quando a mãe propõe que ele se transforme em uma “sementinha de cachorro” entrando na mala e ficando quietinho lá, só podendo sair quando se transformasse em um baobá. Na Fase 3 ele se imagina numa festa e ganha um cão real, um filhote de pastor alemão, realidade e fantasia ali começam a se misturar.

O significado do nome dado para o cachorro que, paralelamente, faz uma ponte com a herança africana, não vem na peça como uma explicação, mas, sua transformação (mala, cão, abrigo) nos permite ver em Ilê a metáfora do lar que não se deixa pra traz por completo, mas que se transforma todo o tempo, como uma bagagem que vamos carregando.

A ideia de que a partir da peça da Maria Shu eu escreveria a *carta à jovem dramaturga* surgiu quando chegou o momento de falar para você que lê esta tese e até mesmo para mim, sobre a minha escrita... como eu escrevo? A carta é o exercício criativo para pensar sobre um material para ensino de dramaturgia, algumas pessoas virão buscar uma resposta objetiva para a pergunta: Como se escreve? Não é algo fácil de responder, nem mesmo quando a pergunta é feita por nós mesmas. Além disso, há um perigo delicado nisso de acreditar que é possível elaborar uma receita de como escrever, quando o que existem são jeitos próprios de escrever, como diz Marici Salomão: “não há um jeito de escrever, há sim, a vida que se expande em direção à uma escrita e uma escrita que se expande em direção a um ser.”<sup>80</sup> Compreender esse processo de expansão que vai do individual para o coletivo, no qual eu falo/escrevo a partir da minhas subjetividades para um outro, que irá ler/assistir também a partir de suas subjetividades, criando as suas próprias pontes e relações com aquela escrita, é entender que não há uma resposta para o “como”, talvez, sim um esforço criativo para falar de onde cada um escreve. Nesse exercício para buscar respostas (ou mais perguntas?) para a questão pego, então, a mão do pequeno Abou, tão esperto em imaginar, pra encontrar as palavras que me levariam a elaborar essa resposta que é, um tanto, o entendimento de mim, depois de todo o caminho que fiz nesta tese e antes até.

A carta te convida a visitar minha casa inventada. É a casa onírica, que já existe em mim e que, ao mesmo tempo, está por vir. Uma casa que a Marina me provocava a projetá-la, o tempo todo, e eu me perguntava: onde será que ela está? No início da tese pensava que essa casa seria um capítulo, mas, no caminho dessa escrita, percebi que de alguma forma eu a encontraria aqui. E ela chegou!

---

<sup>80</sup> Citada por Silvia Gomez na Banquete Dramatúrgico: O que é (foi, será) dramaturgia? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

Espero que tenha gostado de visitá-la comigo.

Mas, agora vamos já para a próxima casa? Nela nos aguarda uma personagem muito cara que aguarda ser escrita.

**Carta 5:**

**PARA: Personagem Preta**

**De: Dramaturga**

Figura 24 - Papel de Carta 5

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Domingos Gonzaga.

Macapá, 25 de julho de 2021

Preta,

Vem cá! Não precisa pedir licença, nem desculpas, o palco é seu. Me deixa te escrever, já. Preta, eu quero essa plateia lotada de gente preta e dos brancos que derem conta de ficar, sem o medo de se ofuscar com seu brilho. Não vai pedir licença, nem desculpas! Vai entrar! De princesa e rainha, até. Eu quero te ver arrasar com essa coroa linda rasgando o ar! Vamos falar da solidão da mulher preta, da maternidade que é barra, do medo da polícia colocar os olhos, os dedos e as balas nos nossos meninos; vamos falar da violência e da força, mas, deixando espaço para as fragilidades. Não tem que ser forte o tempo todo, Preta, tem só que estar. Ser protagonista e estrela, não se deixar clarear. Não vou empalidecer seus traços, para satisfazer os critérios deles, não. Se quiserem: escureçam sua forma de olhar. Preta, nada de pedir licença, nem desculpas! Nem de responder quando chamam neguinha. O leite dos nossos peitos é só para nossas crias. Nada de fortalecer os guris dos sinhozinhos, nem fazer em cena só a melhor amiga de uma protagonista branquinha. A paixão da cena vai ser a sua. Vamos contar histórias como as nossas, tantas e diversas, porque mulher preta não é uma só, pode ser boa ou má, ou boa e má, que o maniqueísmo não impera por cá. Se escurece um pouco ou se clareia mais... vê que estão tentando te tirar do foco, Preta?

- “- sua cara mestiça não cabe.  
- Sua cor não combina com a cena  
- A câmera não gosta dessa indefinição.  
- seu pezinho na África não nega, mas...  
- você é meio lá, meio cá...”

Escuta e aprende: Preta é que te chamo, sem mais! Ora! Sem essa, não vão te enganar! Não mais! Preta, pode entrar. Nada de pedir licença, nem desculpas! Antes da luz apagar vem viver suas paixões todas no palco. O que nos negam a gente inventa e teima até alcançar, porque a vida já me ensinou que a gente não tem limites pra contar.

Da sua,

*Dramaturga!*

Quantas personagens negras você já escreveu?

**Cidinha da Silva - *Engravidei pari cavalos e aprendi a voar sem asas***

Foi aí que vi na minha mãe o olhar determinado e prático da advogada que diz: “os brancos sempre sabem quem é negro. O negro é que se confunde”. Aquilo ficou dias, semanas e meses batucando na minha cabeça. Eu fui deixando de alisar meu cabelo. Quando ele encrespou mesmo, meu pai abriu um sorriso grandão, me abraçou e disse que eu estava linda. Esse dia foi muito esquisito pra mim. Se meu pai me achava tão linda negra por que ele gostava tanto de mulher branca? Por que casou com minha mãe e tinha tanto orgulho das mulheres brancas que namorou e vibrava quando meu irmão arranjava brancas também? Conforme fui encontrando as respostas, eu ia entendendo quem eu era.

Cidinha da Silva

Cidinha da Silva é mineira, nascida em 1967 e publicou vários livros de contos, crônicas, poesia e teatro. Dentre suas publicações escreveu os livros: *Cada Tridente em seu lugar e outras crônicas* (2006) *Canções de amor e denço* (2016), *Um exu em Nova York* (2018) escreveu ainda as dramaturgias junto ao Grupo Os Crespos *Engravidei pari cavalos e aprendi a voar sem asas* (2013) e *Os coloridos* (2015). Cidinha ainda é coautora do ensaio *Explosão feminista* que foi finalista do Prêmio Jabuti (2019) e ganhador do Prêmio Rio Literatura (2019)

Em *Engravidei pari cavalos e aprendi a voar sem asas*, Cidinha aborda a solidão da mulher negra e as várias formas de violência impostas ao corpo negro cotidianamente. Nesse monólogo a autora apresenta cinco histórias de mulheres negras: A puta, A alcóolatra, A Moradora de rua, A princesa do carnaval e A dona do salão de cabelereiros. Nessas várias histórias alguns pontos em comum cruzam-se: a violência, a objetificação do corpo da mulher negra, variadas formas de abuso, a sobrecarga, a maternidade, o abandono e a solidão da mulher negra. Marcos Fábio de Faria<sup>81</sup> na apresentação do livro de dramaturgias de Cidinha da Silva se refere aos textos como documentos literários “cartas marítimas que podem levar o leitor a acessar um oceano sem fim.” (*apud* SILVA, 2019, p. 6)

Esse oceano sem fim onde Cidinha nos lança apresentando de forma tão potente uma diversidade de personagens negras, foi o que adentrei para, em meio às águas revoltas, escrever a *Carta à personagem preta*, refletindo sobre a importância dessa presença bem elaborada, para

---

<sup>81</sup> Dramaturgo do Grupo dos Dez, editor e curador da série Aquilombô e professor da UFVJM – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

contrapor as tantas representações de mulheres pretas que repetem, exaustivamente, estereótipos bem conhecidos da negra sensual, ama de leite ou escrava.

Precisamos lembrar que a personagem preta, como nós na vida real, precisa reivindicar seu lugar de poder viver qualquer coisa e pode sim (e deve), ser protagonista sem precisar para isso ser clareada. A mulher negra levada à cena, como personagem real ou fictícia deve ter sua cor reafirmada e não apagada, como acontece com muitas representações de pessoas negras, que, ao ficarem famosas são clareadas, ou apagadas.

Dione Carlos<sup>82</sup> que protagonizou e escreveu a dramaturgia da peça online *Maria d'Apparecida: Luz Negra* fala da sua indignação ao descobrir essa importante soprano Brasileira sobre a qual ela nunca havia ouvido falar (nem eu). Radicada na Europa, Maria D'Apparecida brilhou nos palcos da Ópera de Paris, substituindo Maria Calas na ópera Carmen e ficando conhecida, como “não apenas a primeira negra latino-americana a pisar no histórico tablado francês, mas a cantora que melhor compreendeu a obra icônica de Bizet.”<sup>83</sup> O apagamento de personagens e narrativas negras é, segundo Dione, o que torna urgente a formação de novos escritores com diversos olhares e perspectivas.

Eu costumo dizer que formar roteiristas e dramaturgos é uma ação urgente, porque temos muitos personagens e narrativas apagadas para recuperar. Nosso trabalho é imenso, quase arqueológico, de voltar ao passado para afetar o presente e o futuro. É preciso olhar com atenção para o trabalho das pessoas que estão pesquisando a história do Brasil a partir de uma perspectiva negra e indígena, não somente europeia.<sup>84</sup>

Uma mudança de perspectiva é trabalho urgente e necessário para recuperar personagens e histórias que fazem parte da herança do nosso país, como também para a elaboração na ficção de mais e mais personagens negras para além dos estereótipos impostos por uma visão colonizadora. Como diz Chimamanda, é preciso uma ampliação dessas histórias negras, que mais e mais histórias sejam contadas, para que as pessoas não acolham apenas uma perspectiva como a história única<sup>85</sup>.

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos

---

<sup>82</sup> Dramaturga, roteirista e atriz. Formada em dramaturgia pela SP Escola de Teatro, responsável pelo Núcleo de dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André.

<sup>83</sup> 'Maria D'Apparecida - luz negra' revela o brilho de uma soprano brasileira (domtotal.com)

<sup>84</sup> 'Maria D'Apparecida - luz negra' revela o brilho de uma soprano brasileira (domtotal.com)

<sup>85</sup> O perigo da história única. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wQk17RPuhW8&t=96s> acesso em: 16 de setembro de 2021.

vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizar, mulher e negra (EVARISTO, 2005, p. 223).

Como mulher negra, percebo a escassez de personagens negras que representei, como também percebo que foram poucas as que escrevi, embora sempre trabalhasse com muitas pessoas negras na Cia. Teatral As Medeias. Muitas vezes escrevi textos e personagens sem pensar essas questões, no entanto, de alguma forma elas estavam ali, pois eram escritas por alguém que vive a realidade de uma mulher negra. Hoje, olhando para muitos dos meus textos, percebo nas camadas a presença das minhas escrevivências, mesmo que ocultas por uma elaboração que buscava, como universalidade, a imposta pelas referências eurocentradas. Eu não queria escrever personagens negros porque me ensinaram que ninguém queria ver essas histórias no palco. Eu também não sabia escrever personagens negras, pois nem me reconhecia como uma mulher negra. E eu nem pensava que mesmo esse universal que eu perseguia, era uma imposição dominadora, que colonizava minha escrita, meu olhar.

Embora por muito tempo tenhamos sido obrigadas a ignorar a canção das cantigas, dos banhos de folha, das sessões de defumação, das histórias ao redor do fogo, para escrevermos de acordo com as regras de um sistema que não se deu ao trabalho de representar pessoas como nós, taxadas de outros, outras, somos convocadas à memória do corpo porque o corpo, não esquece.<sup>86</sup>

O corpo não esquece e reivindica seu lugar de fala no movimento circular e ancestral da vida, esse movimento que faz com que nos encontremos entre memórias e vivências, tendo a oportunidade de nos reconectarmos com quem somos. Compreender a importância de trazer para a dramaturgia uma elaboração mais real e diversificada das personagens negras dando protagonismo, elaborando-as com as devidas complexidades é parte do caminho que afastará dos lugares comuns, quando pensamos a personagem negra. E precisamos de mais e mais histórias negras sejam escritas e encenadas. E escrita por nós, pessoas pretas, para que não sigam nos contanto como o “outro” e dando versões distorcidas da nossa história.

---

<sup>86</sup> Trecho da fala de Dione Carlos no *Banquete Dramatúrgico: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

Já me contaram de muitas formas e talvez por isso, a próxima carta reivindique para as minhas mãos o meu direito de me contar.

**Carta 6:**

**PARA: Velho Professor**

**De: Aluna**

Figura 25 - Papel de Carta 6

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt.

Belo Horizonte, 15 de outubro de 2021

Professor,

Essa não é uma carta de agradecimento. Eu achei que seria, mas... Lembrei a sala, as janelas grandes, o silêncio do antes e depois das aulas. "Trouxe um texto pra te mostrar." Mãos que conduzem... Mãos que percorrem páginas e corpos. "Conhece esse autor?" Grandes nomes... Grandes olhos... Grandes medos... "Respira, menina! Você não foi bem no exercício da cena. Me dá a mão! Você não compreendeu esse texto? Você gosta? 'Meia' cansada não existe. Meia só no pé, sua burrinha. Senta aqui ao meu lado? Aqui é mais ou mas, minha jequinha? Posso? Onde você estudou pra escrever tão mal? Vem cá, minha menina!" Não deu tempo de respirar! Onde estou? Onde estão as mulheres que eu não li? Essa não é uma carta de agradecimento... "Não. Não tem. Não são boas o suficiente pra valer a pena ler. Nem você. Me deixa te carregar pra você ir mais alto, minha neguinha? Tudo que vale a pena só eu posso te ensinar." Ânsia. Falta de ar. Para. Eu quero descer. O que é isso? "Não vou fazer nada que você não queira!"

Querer? Mas é você quem sempre sabe o que é melhor, quem é o melhor. Talvez eu seja “meia” burra pra escolher. E de repente o texto de uma mulher me fascina... mas, você mete a mão nele... mete a mão nela... mete a mão em mim... É você que nos reescreve, por quê? Pegou de empréstimo uma frase minha pra usar num texto seu... e uma dela... e dela outra... “É o meu jeito de homenagear as mulheres, minhas! ” Homenagear: HOMEN - A - GEAR... Orvalho congelando a água que flui de nós...Estanca. Preciso de ar. “Me deixa entrar em você uma última vez?” Me deixa sair. Eu só queria andar com meus próprios pés, com minhas meias coloridas de menina que perdi ali um dia...sem mais...mas...Essa não é uma carta de agradecimento.

Da Aluna.

E quem foi que estabeleceu a ordem das coisas?

*Ana Regis – Peixes*

CLÁUDIA – Eu sei o que eu fiz, Doutor(a): eu quebrei a ordem das coisas... (pega o canetão e começa a desenhar peixes nas pernas e nos braços). Que foi, Doutor(a)? Não machuca, não. Com estilete doía mais. Mas a gente se acostuma. Sabe, Doutor(a), eu parei de usar o estilete porque foi o(a) senhor(a) que me disse, lembra? O(A) senhor(a) disse: (Interpretando o (a) Médico(a)).

MÉDICO – Cláudia, os peixes não estão no seu corpo. Os peixes estão na sua cabeça.

CLÁUDIA – mas o(a) senhor(a) errou, doutor(a): os peixes estão em todo lugar.

Ana Regis

Ana Regis é atriz diretora e dramaturga nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1970. Mãe de Davi e Maria, feminista, assinou seu primeiro texto em 2000 num processo colaborativo de uma oficina do Galpão Cine Horto, com supervisão de Luiz Alberto Abreu. Em 2007 fundou a companhia Bárbara. Trabalha também com audiovisual como atriz, produtora, pesquisadora e preparadora de elenco. Em 2018 foi vencedora do IV Prêmio COPASA – SINPARC de Artes Cênicas prêmio na categoria de melhor atriz e melhor texto original por *Peixes*.

*Peixes* é um monólogo com uma história não linear sobre diversas formas de violência contra as mulheres. Na peça a personagem Cláudia é uma detenta de um manicômio judiciário que está em sua consulta com um(a) psiquiatra (que será um espectador convidado pela atriz no início da peça para se colocar em cena como essa personagem, podendo interferir em algum momento, mas, sua principal função é escutar!) Nessa conversa a personagem traz à tona as diversas situações de abuso sofridas ao longo da vida por ela e a sua identificação com uma aluna que, acaba se reconhecendo como alguém que, também era abusada. *Peixes* fala da violência física e psicológica, da culpabilização da vítima, do silenciamento imposto e como ele coopera para o adoecimento psicológico das pessoas violadas e a sustentação de situações como essas.

Em peixes, Ana escolheu falar sobre aquilo que não se falava, ou pouco se fala, ou, quando se fala, ainda é motivo de descrédito, quando não, de chacota, piada grotesca, escárnio, porque, mesmo disfarçada, uma mordaca é sempre

uma mordada, e a seta é para o silêncio. (CARVALHO apud REGIS, 2020, p. 9)

Ana Regis disse em uma entrevista no lançamento do seu livro pela editora Javali<sup>87</sup> que muitas mulheres a procuram após o espetáculo, presencialmente ou pelas redes sociais, contando como a peça fez perceber uma situação vivida de abuso e/ou de silenciamento. Falar dessas questões ainda é algo complexo, mistura-se ao sentimento de culpa, sensação de vergonha e humilhação enfrentada nessas situações. A verdade, que percebemos ao ler esse texto, assistir à peça e ouvir a fala da autora no lançamento é que quase todas as mulheres podem desvendar em suas histórias episódios de violência e silenciamento diante de abusos, em maior ou menor grau, algumas vezes nem percebidos, de tão naturalizados pela nossa sociedade nos mais diversos âmbitos, seja em família, no trabalho ou na escola.

Você mulher que me lê, quantas vezes (para além dessa violência mais evidente resultante de abusos sexuais, ou agressões físicas) você já foi ignorada quando tentava falar em uma reunião ou na sala de aula? Quantas vezes um homem repetiu uma ideia já dita por você e na boca dele aquela ideia foi acolhida com mais interesse? Quantas vezes você presenciou outras mulheres sendo constrangidas sem se sentir no direito de reagir? Quantas vezes você foi medida pela sua aparência?

E você homem que lê? Quantas vezes você pode ter sido o responsável por uma dessas ações mencionadas acima? E quantas vezes você se calou diante desse tipo de situação?

Quando pensei na *carta ao velho professor*, não sabia ainda com qual texto ele se conectaria, nem mesmo que ela não seria uma “carta de agradecimento”. Ao reler *Peixes* no contexto da tese tornou-se inevitável essa carta. E necessária. Talvez a que mais tenha me surpreendido. Talvez porque, como dito na epígrafe os peixes estejam em todos os lugares e ignorar a existência dele só faz fortalecer o cardume que se alastra. Então é preciso falar, mesmo quando essa escrita pode causar gatilhos.

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida. (ANZALDÚA, 2000, p. 234)

Anzaldúa diz em seu artigo que o texto que funciona para ela não é o que diz o que ela quer dizer, mas, o que desnuda algo que ela reprimia ou fingia não saber, surpreendendo-a.

---

<sup>87</sup> Live de lançamento do livro *Peixes* disponível em: <https://youtu.be/L0RVv1FMNuk>

Quando escrevo também gosto de me surpreender ao desvendar ali coisas sobre as quais nunca falei, ou que temia. O que minha escrita oculta e o que ela mostra? E o quanto isso me empodera? O quanto empodera as outras pessoas que leem?

Ao escrever *Peixes*, Ana Regis aproximou-se de uma questão que inquietava uma amiga muito próxima e esse incômodo foi se mostrando para ela cada vez mais universal, não apenas pelos depoimentos recolhidos para a escrita do texto, mas também pelas conexões com tantas espectadoras e espectadores que se identificavam com a história.

Algumas histórias parecem nunca estar prontas pra ser contadas, mas, de repente é preciso contá-las antes mesmo que fiquem prontas, porque o caminho de falar delas, pode arrumar as casas, ou, ao menos, fazer uma bagunça necessária.

Qual história Peixes te convida a contar?

A próxima carta foi gestada durante toda a tese, escrita e reescrita de várias formas. Quero te convidar a lê-la.

Aceita?

**Carta 7:**

**PARA: Amiga Estrangeira - Orientadora dramaturga**

**De: Estrangeira Amiga**

Figura 26 - Papel de Carta

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Arquivo Pessoal.

Macapá, 04 de agosto de 2021

Amiga Estrangeira,

“Terra da gente é a terra da gente!”

Outro dia eu sonhei com minha casa. Meus pés descalços a subir montanhas. Queria te contar que aqui também é lindo, tem o rio que a vista não alcança. Mas a terra é reta demais para a minha cabeça torta. “Estou contando isso tudo à você porque sou Medeia.” Outro dia sonhei com você e me dizia:

-Se vira... Olha para a sua casa.

Eu me encontrava na soleira da porta, olhando ao longe e procurando do lado de fora as respostas.

-Se vira... Olha para a sua casa...

E ali estava. Talvez sempre tenha estado, mas, até ali eu não via. Em meio a que histórias você se escondia, sua danadinha? No quintal meninos gêmeos sujos de terra riem alto enchendo de sons todos os cantos... Correm e brincam. Os meus? Os seus? De repente a gente inventa um espaço onde eles vêm brincar... Um entre... Entre nós... Entre tempos...entre. Pode entrar.

“Terra da gente é a terra da gente!”

Outro dia sonhei portas abertas onde antes o concreto não deixava o ar passar. Sobre o que eu queria falar, mesmo? Perigo de atravessar essas portas é que não se pode voltar... não da forma como a gente era antes. Não se atravessa esse arco impunemente. Vale a pena espiar o lado de lá? Outro dia sonhei

*com Medeia atravessando aquele riozão como uma amazona defendendo o que é seu, as terras e o rio que herdou seu nome...*

*- Eu sempre dou um jeito de te encontrar...*

*Ela sempre chega. Nem sempre avisa, nem sempre eu a reconheço, mas, ela vem... Nunca é a mesma estrangeira.*

*Nunca.*

*Mas sempre dá um jeito de me encontrar.*

*Da estrangeira amiga.*

E a sua casa? Consegue olhar para ela? E o que vê? Quem te encontra lá?

### Grace Passô – *Mata teu pai*

Terra da gente é terra da gente.  
Na minha, por exemplo, tratariam essa febre de outra forma.  
Presta atenção, toda exilada olha como se tivesse um segredo.  
Grace Passô

Grace Passô nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, uma das criadoras do “Grupo Espanca” para o qual escreveu *Marcha para Zenturo* (2010) e escreveu e dirigiu *Amores Surdos* (2007), *Congresso internacional do Medo* (2008) e *Por Elise* (2005), grande sucesso do grupo que lhe rendeu o prêmio APCA e SESC/SATED de melhor dramaturgia em 2005 e Prêmio Shell em 2006. Grace Passô escreveu outros textos como *Vaga Carne* (2016), *Mata teu pai* (2017) dentre outros.

A escolha de *Mata teu pai* dentre todas as dramaturgias da Grace, no meu caso foi bastante óbvia. Com toda minha trajetória ligada à Medeia, escolher essa reescritura foi algo que me atraiu imediatamente. Assisti à peça no SESC em Belo Horizonte em 2018 com a atriz Débora Lamm e direção de Inez Vianna – uma medeia escrita dirigida e com atuação de mulheres.

Li a peça várias vezes, depois de assistir e ela não parava de me inquietar. Uma dramaturgia fragmentada, com repetições, que se intensificavam, justificadas pelo estado febril da personagem. A peça coloca em cena a mulher contemporânea, que transita entre imigrantes de diferentes localidades e nesse caminho ela se desvenda também como uma imigrante. O caminho que se faz entre escombros exteriores e interiores leva a personagem a tomar uma posição diferente da protagonista de Eurípedes: quem deve morrer não é a rival e sim Ele – o homem que a abandonou e às filhas e quem deveria matar seriam as filhas (e aqui no texto não são filhos homens, mas, mulheres) num convite à mudar a perspectiva da história. E o rompimento proposto pela autora não é apenas na história, mas, também no formato do texto:

(...) a poesia de Grace Passô faz voo livre, ora nas alturas da razão, ora nas profundezas do inconsciente e da libido. Peça-partitura a romper com o patriarcado da forma dramática convencional, *Mata teu pai* é constituída de onze movimentos livres, cada um com atmosfera própria, “staccatos”, ritornelos e didascálias que, em sua maioria trazem indicações sonoras. (...) Tal é a autonomia poética do texto, que ele sugere uma intensa parceria criativa de intérpretes, direção e público para que se efetive como dramaturgia, para

que o mito seja revivificado. Não mais à volta do fogo, mas com o incêndio à nossa volta, no rito coletivo do teatro. (NICOLETE apud PASSÔ, 2017, p. 11)

Esse rompimento que se faz em diversas perspectivas, segundo Nicolete, acontece pela autora trazer à cena não mais a Medeia civilizada das tragédias escritas por homens, mas, mas a “Medeia Grande-Mãe ctônica, febril, senhora da vida e da morte; meia-irmã de Gaia, da nórdica deusa Freia, de Lilith, a lua escura. Fêmea, fértil, generosa, igualmente impiedosa e sombria, porém.” (NICOLETE apud PASSÔ, 2017, p. 10) Essa Medeia não é posta ali para colocar em julgamento a feiticeira perigosa e que portanto deve ser contida, controlada, mas, ela se põe diante das estruturas estabelecidas pelo patriarcado disposta a romper com esse ciclo:

Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas, ser.

Uma.

Indomável.

Mulher.

*Medeia aponta a metralhadora para plateia. Breu. Tiros ensurdecedores de metralhadora.*

(PASSÔ, 2017, p. 45)

O rito coletivo, citado por Nicolete se completa nessa atitude final da Medeia, que atrai agora, não nas filhas, mas, em todos que a oprimem, as mulheres agora como cúmplices, não como rivais, postura tão alimentada para que as mulheres não recuperem o poder ancestral de se “amalgamar pelo matriarcado”<sup>88</sup>. Um convite a mudar essa história que se repete, por muito tempo, na sociedade opressora que sempre tenta calar e apagar as mulheres de tantas formas.

Medeia transforma-me toda vez que me atravessa. Ela sempre chega, por caminhos diferentes, eu a encontro reconfigurada, seja no rompimento com o patriarcado aqui proposto por Grace Passô (rompimento que eu reconfiguro aqui neste capítulo da tese ao optar por trazer apenas mulheres), seja na grega traduzida e desmistificada por Tereza Virgínia (orientadora do meu mestrado), seja na Isaura, mulher contemporânea reescrita por Guiomar de Grammont em seu conto *Diário de Medeia*, seja na mulher negra que afoga a filha em suas dores para salvá-la em *Menos de nós*, seja na *estrangeira* que reconheço em minha orientadora desse doutorado, Marina que confronta as estruturas impostas pela academia, propondo novas formas de elaborar

---

<sup>88</sup> Termo utilizado por Cristiane Sobral para falar sobre a reunião de mulheres no *Banquete Dramatúrgico: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

um trabalho acadêmico a partir das escritas de si, do uso da língua para tomar a voz, e não apenas para reforçar poderes já estabelecidos.

Por que Medeia, sempre? Um dia, no início da pesquisa ainda, a Marina me perguntou e eu não sabia responder. Talvez ainda não saiba. Talvez, nunca saiba. Mas, ela aparece e quando ela chega há mudança, rompimentos, perigo e novos caminhos. E não é disso que falo nesta tese todo tempo? Não é a mudança de casas contada através das cartas que me leva a construir esse caminho de um material para ensino de dramaturgia, que já na própria forma de proposição relê a implosão das estruturas?

Por isso, a carta que relaciono à essa peça é *Carta à orientadora Dramaturga*, carta àquela que no caminho de uma escrita pessoal, me coloca diante das medeias todas, da Medeia de Eurípedes, da Medeia de Guiomar de Grammont, que deu nome ao meu grupo de teatro, da Medeia negra de Agostinho Olavo, das minhas Medeias *em Menos de nós*, na montagem do Palácio das artes. As medeias escritas pelos homens foram importantes na minha história, mas, as medeias escritas pelas mulheres são aquelas que seguem lutando em mim, atravessando os rios, defendendo seus corpos e suas terras. Medeias que sabem quem devem matar e quem (e o quê) precisam defender. Uma carta que também é uma resposta à pergunta que Marina me fez sobre a persistência da presença da Medeia em minha história. Uma resposta também para mim sobre ser medeia de formas tão diferentes a cada momento.

Numa mirada sobre a morada em Macapá, acesso uma referência à conhecida versão da história do Rio Amazonas. Ela conta que exploradores espanhóis tiveram suas embarcações atacadas por um grupo de guerreiras numa região banhada pelo rio e derrotados, passaram a se referir a elas como Amazonas, fazendo uma menção às guerreiras da mitologia grega, o que levou a nomeação do rio. Mulheres corajosas e independentes de poderes patriarcais. Mulheres poderosas como as que trago neste capítulo. Meu encontro com o rio Amazonas foi cheio de histórias, descobertas, dentro e fora de mim, essa força das Amazonas ecoou em mim com toda

intensidade trazendo o batuque<sup>89</sup>, o Marabaixo<sup>90</sup> e o gosto pela gengibirra<sup>91</sup> que invadiram minha sala de aula na primeira disciplina que ministrei na UNIFAP ressoando na frequência do diapasão da minha ancestralidade negra e indígena. O Rio Amazonas lavou pré-conceitos e medos de um desconhecido, afastou o véu da ignorância de uma formação indiferente a uma parte do país. Essa terra que não é minha reforçou ainda mais o meu olhar para a minha ancestralidade.

Medeia encontrou-me lá, levou nos bolsos um bocadinho das terras que me pertencem para me lembrar que, enquanto eu mudava a rota e me descobria estrangeira em meu próprio país, quanto mais eu me afastava da minha terra, uma parte de mim, mais me aproximava dela: “terra da gente é terra da gente”.

Após tantos convites para ler, agora mudo essa “chave” e convido-os a escrever. O próximo papel de cartas é para você.

---

<sup>89</sup> “Festividade folclórica de origem africana presente em comunidades quilombolas do estado do Amapá (entre elas, Curiaú, Igarapé do Lago e Mazagão Velho). Ligado à religião católica apostólica romana, no batuque existe a face religiosa (onde Jesus e os santos da comunidade são venerados com missas, novenas, ladainhas rezadas em latim e procissões) e a face profana (almoços, bailes e festejos que incluem a dança do batuque)”. (SILVA, 2019, p. 29)

<sup>90</sup> “É também considerada de origem africana realizada pelas comunidades negras do estado do Amapá. Consiste em homenagear o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade com missas, novenas, ladainhas (parte sagrada dos festejos) e danças de roda (parte profana dos festejos) puxada pela batida de tambores chamados de “caixas de marabaixo”. Supõe-se que o nome venha do vocábulo árabe “marabut” (louvar) ou do fato dos negros terem sido trazidos mar abaixo, da África para o Amapá. Mistura a religiosidade da Igreja Católica Romana (pombo do Espírito Santo, coroa da Santíssima Trindade, etc.) com rituais de origem afro (levantação dos mastros, quebra da murta, etc.)” (SILVA, 2019, p. 29)

<sup>91</sup> Bebida fermentada com gengibre e cachaça, servida na roda do marabaixo para os cantadores e a comunidade em geral. (SILVA, 2019, p. 49)

**Carta 8:**

**PARA:**

**De:**

Figura 27 - Papel de Carta 8

Fonte: Criação arte gráfica de Juliana Bittencourt e Luciana Bittencourt. Foto: Arquivo Pessoal.



## À OITAVA

.....  
 .....  
 .....  
 .....

*Epigrafe*

Quem é a oitava dramaturga? Você viu que na foto da capa há um perfil vazio? Cole a foto da oitava dramaturga.

Escolher sete dramaturgas não foi uma tarefa fácil, havia muitas opções, muitas mulheres incríveis produzindo dramaturgia neste momento, algumas mais conhecidas, outras menos, minha vontade era não deixar nenhuma de fora. Por isso, a escolha por essa oitava se fez tão importante, tão decisiva. Como fechar este ciclo? Qual dramaturga eu não poderia deixar de citar? Como definir qual seria a última escolha?

Elaborei uma lista com nomes que eu não gostaria de deixar de fora, tantas autoras, tantos textos incríveis. Mas aí percebi: corria aqui o risco de dar, de forma fechada, a minha definição dos meus textos de referência, como algo exato e acabado. Então, preferi pensar que a oitava tem características únicas que só você pode escolher para que esse grupo de autoras torne-se mais completo. Eu te apresentei várias autoras (que talvez você já conheça) que são hoje importantes para mim e que levo para a minha sala de aula porque vejo nelas uma pluralidade de olhares e escritas que abrem muitas perspectivas. Agora te pergunto: Quem você gostaria que estivesse aqui? Quem você quer me apresentar? Quem **você** quer ler mais e quer que outros leiam, também?

Pode ser uma dramaturga bastante publicada, ou nunca publicada, encenada em grandes teatros, ou em salas de aula; pode ser uma mulher negra, branca, indígena, asiática, uma mulher com deficiência, cisgênero ou transgênero, lésbica, heterossexual ou bissexual, uma dramaturga dos grandes centros ou do interior, da região sudeste, norte, nordeste, sul ou centro oeste:

### **Uma dramaturga!**

Essa mulher será a dramaturga escolhida por você para ser a oitava. Não sou eu que tenho que escolher sozinha, não é? Talvez você pense: sim, você tem, esta tese é sua! Isso é verdade! Mas, esta é uma tese criativa, na qual eu crio, e convido quem lê a criar comigo e para além de mim. Não quero impor limites, sob o risco de impor as minhas verdades como as únicas. Escolho dividir com você essa responsabilidade. Sete foram escolhas minhas e eu escolho agora deixar para você esse espaço: Escolha a oitava dramaturga!

Pense como e por que você a escolhe, que texto dela você gostaria de pensar sobre, leia-o, releia. E para quem você escreveria uma carta a partir desse texto e dessa autora? Escolha uma foto dela, cole na capa, junto às minhas autoras.

A escolha é sua! Não vou interferir. Mas, talvez, antes de finalizar eu tenha uma dica, uma sugestão, algo para aguçar seu olhar curioso de quem pode escolher uma dramaturga que, por um breve instante, será aqui, como uma casa que atrai seus olhos. Começa assim: Você visita essa morada que não é sua, onde talvez nunca tenha entrado antes, que ainda desconhece e que se descortina a cada cômodo percorrido. Há que se tomar cuidado nos degraus (se eles existirem nessa tal casa) e percorrer cada espaço como que a busca por construir com ele uma certa familiaridade. Talvez a luz que entra pela janela pareça perguntar: “A gente não se conhece? De onde? De quando? Parece que não, mas, que sim...” Ela pode trazer um clarão da infância, da casa primeira que permanece adormecida em nós e alguns gostares, desperta, e alguns medos, esconde. Nos porões estão guardados segredos, mas, não se engane, muitas vezes, é do sótão que vem os maiores fantasmas. De lá do alto eles sussurram com o vento que passa pelas telhas e faz com que o imóvel do “ser casa” seja questionado. O que tem nessa casa que te convidou a entrar? Que te fez bater a essa exata porta? Já te contei que não existe acaso, não é? E se tem algo que não se deixa enganar é uma casa, ela sabe exatamente onde se abrir e se fechar.

Boa escolha.

#### **4.4 Terceiro Material para criação de Dramaturgias: 8 Cartas - 8 propostas.**

Neste capítulo, voltado para minhas casas de Belo Horizonte-Macapá, busquei estabelecer, através de um olhar sobre a minha atuação como professora, uma relação com um ensino de dramaturgia decolonial, buscando falar do crescente impacto das escritas silenciadas por tanto tempo e que hoje, no desnudamento de vozes, nos lembra de outras tantas antes emudecidas. Trazer, na sequência dos autores da tradição, esses textos de autoras tão diversas, foi uma forma de reforçar a importância de falar das escritas de mulheres, como de convidar novos leitores a acessar essas obras, tanto como espetáculo, quanto como leituras.

Como nos outros capítulos, os exercícios propostos a seguir são de orientações curtas, convidando a acessar, através deles alguns mecanismos da escrita contemporânea. É importante pensar que a escrita, nesses exercícios, tem em minhas cartas (e nos textos apresentados no capítulo) motivos para estabelecer o diálogo, nunca com o objetivo de copiar, ou “fazer parecido”, mas, partir do convite para escrever sob a sua perspectiva. Nas cartas deste capítulo,

eu faço esse movimento em relação ao texto de “referência”, embora eu apresente brevemente questões que são desenvolvidas em cada texto, muitas vezes eles funcionam na minha criação, como um estímulo para uma escrita, que talvez eu não elaborasse sem a leitura daquela dramaturgia. Eu olho para os textos, enquanto olho para as minhas casas e, atravessada por tempos diversos, que se sobrepõem, acesso em mim, os temas que me afetam. Nem sempre condiz com a questão central tratada no texto, nem sempre acessa as mesmas discussões, e nem a mesma perspectiva. Neste capítulo, além da escolha da sua oitava dramaturga e a escrita da carta a partir de um texto dela, proponho o acesso a dispositivos pós-dramáticos, tais como depoimentos, recortes de outros textos, não linearidade, narrativas, uso de documentos pessoais, dentre outros. Embora aqui eles sejam especificados, você perceberá que muitos desses dispositivos, já acessamos em exercícios, dos outros capítulos, pela própria característica de acessar memórias, caminho que percorremos, entrando de casa em casa, por toda esta tese.

Este é o nosso último material proposto. Desejo boas escritas.

## Proposta de escrita – 1

“Meu coração fica menor quando o zíper fecha.”

(Maria Shu – Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus)

“Aquilo ficou dias, semanas e meses batucando na minha cabeça.”

(Cidinha da Silva – Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas)

“Apenas a roupa suada do corpo.”

(Luh Maza – Carne Viva)

## Orientações:

- Se aproprie dessas 3 frases e escreva uma pequena cena.

**Atenção:** não se preocupe com o contexto dos textos dos quais elas foram retiradas. Agora elas farão parte de uma outra escritura dramática.

## Proposta de escrita – 2

Três histórias – Três memórias.

### Orientações:

- Escolha três pessoas de sua família que tenham vivido algo engraçado, triste ou curioso.
- Escreva tudo que conseguir lembrar desse fato específico vivido por cada uma dessas três pessoas.
- Crie pontes, conexões, atravessamentos, invenções entre elas.
- Escreva uma carta dramática a partir delas.

### Proposta de escrita – 3

Tem uma boneca preta na vitrine da loja!

### Orientações:

- Você já viu uma boneca preta na vitrine de uma loja? (Se não viu imagine uma)
- Quando a loja fechar, escreva cenas de brincadeiras entre a boneca e uma criança que se escondeu lá, só pra passar uma noite inteira com essa boneca.

**Proposta de escrita – 4**

Conversa com sua mãe (ou alguém que represente essa figura em sua vida).

**Orientações:**

- Quantos anos você tem?
- Imagine um encontro com a sua mãe quando ela tinha a sua idade.
- Será que vocês se dariam bem, se tivessem se encontrado com a mesma idade?
- Escreva uma cena com diálogos entre vocês.

**Proposta de escrita – 5**

Dramaturgo (a) escrevendo! Não incomode.

**Orientações:**

- Seu escritório já foi invadido por alguma personagem?
- Hoje ele será! A personagem vem discutir com você sobre a composição da sua criação sobre ela.
- Não sei quem tem razão, mas isso pode dar uma boa cena!

**Proposta de escrita – 6**

Monólogo da janela.

**Orientações:**

- Fique 10 minutos olhando por uma das janelas de sua casa.
- Observe tudo que acontece lá fora, anote frases, imagens, situações.
- Escreva o monólogo de um cachorro, ou gato que te viu lá de fora e que dividiu com você, sob outra perspectiva, aqueles 10 minutos na janela.

### **Proposta de escrita – 7**

Monólogo a partir de documentos pessoais.

### **Orientações:**

Escolha 3 documentos pessoais, que podem ser:

- cartas
  - fotos
  - postais recebidos
  - diários
  - objetos afetivos
  - vídeos
- 
- O que esses documentos te dizem?
  - Como você os vê juntos?
  - Como esse conjunto de documentos conversa?

Utilize os 3 documentos na elaboração de um monólogo curto onde você entrelace fatos reais e/ou fictícios.

### Proposta de escrita – 8

Carta a você.

### Orientações:

- Escolha uma foto sua de infância.
- Olhe para a sua foto por alguns instantes.
- Escreva uma carta dramática a você contando como será seu caminho daquela fase até os dias de hoje.
- Quais fatos te marcaram?

**Atenção:** não esqueça de contar sobre a (o) dramaturga(o) que você é!  
Isso é importante!



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

E quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa? Os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo casadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever.

Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e acordar. Eu escrevo no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever.

Glória Anzaldúa

*Belo Horizonte, 11 de outubro de 2021.*

*Enquanto escrevo, ouço no quarto ao lado que Francisco e Miguel mergulharam em uma caixa de brinquedos que não reviravam há tempos... Descobriram ali um baú de memórias. Miguel grita: “olha esse brinquedo da minha infância...” Corre ao meu quarto para me mostrar (já me acostumei a ser interrompida), era um chocalho de plástico que veio com eles do abrigo onde moraram. Eu sorrio. Daqui a 3 dias comemoraremos 6 anos que chegaram. Eles sabem de onde vieram, sabem o nome da mãe que os gerou e sabem que essa é a história deles, que tem muito valor e podemos falar dela. Frodo late porque alguém passa em frente à porta do apartamento. Francisco segue absorto em sua arqueologia e a cada descoberta solta um gritinho agudo. Eu os escuto. Sempre. Aqui também eu olho para o meu baú de memórias revirado. Na parede à minha frente fotos das minhas casas, da infância, post-it com avisos sobre o que ainda preciso fazer, um calendário me avisando da proximidade da data de entrega final do meu material... Numa estante ao lado alguns dos livros usados, cópias impressas rabiscadas, diários e um pequeno caderno de cartas no qual rascunhei a maioria delas. A garrafa de água vermelha ao lado do computador lembra-me: preciso beber mais água. Lá fora chove. Eu estou acordada desde às 4:30 da manhã, mas parece que agora, às 8:30 é que o vento frio acordou, a temperatura cai e pede cama e um livro pra relaxar. Ouço o Miguel contando tudo sobre seu achado pra Ana, novamente. Francisco inventa uma música, ouço pequenos trechos... “Eu sou um pássaro/ tá me ouvindo rapaz?”*

Durante a pesquisa, quando eu travava na escrita, por não dar conta do caos ao meu redor, Marina dizia: “escreva no meio dos meninos, escreva enquanto eles brincam, enquanto correm ao seu redor, escreva”. Aquilo parecia impossível naquele momento, quando a pandemia começou e me desesperei com as incertezas, crianças em aula *online*, trabalho *online*, isolamento social, parecia um olhar insensível diante da realidade. Aos poucos, fui compreendendo que ela falava sobre lidar com o que é possível, que eu não esperasse um momento de silêncio ou de solidão para ler ou escrever pois, certamente, esses momentos não viriam, como realmente não vieram.

Foi lendo o texto da Glória Anzaldúa que me reconectei com esse entendimento da fala da Marina e com minha história. Nunca, nem em outros momentos da minha vida, escrevi no sossego da solidão, era sempre correndo de um lugar a outro, no balcão da loja que trabalhei, no ônibus indo para a Universidade, nos intervalos entre aulas, na cama antes de dormir; minha dissertação de mestrado escrevi dando aulas como professora substituta na UFMG, fazendo temporadas de dois espetáculos e vivendo o luto pela morte de meu pai... Assim escrevia, quase sempre sem sossego e tranquilidade do espaço e tempo adequado, mas eu não deixei de escrever porque sempre precisei escrever, não seria possível ficar sem escrever. E agora, quando finalizo esta tese, compreendo que aqui, também, precisou ser assim, senão, talvez eu nunca terminasse. Esse espaço-tempo era exatamente o que eu habitava com todas as suas peculiaridades.

Ao escrever a tese percebi que os lugares alastravam-se para além das cidades e casas. Os lugares tinham a ver também com um lugar meu, meu lugar como atriz, dramaturga e diretora (Mariana), como estudante (Ouro Preto) e como professora (Belo Horizonte e Macapá). Não era tão simples como parecia, a divisão já nascia borrada, misturada e contaminada... Nunca deixei de ser todas essas coisas ao mesmo tempo, em todos os lugares, então essa divisão foi mais uma tentativa de refletir dando foco a cada um desses lugares, mesmo que as fronteiras fossem implodidas.

Busco desvendar em minhas reflexões e narrativas uma forma de “fenomenologar”, construindo através de um exercício de escrevivência e acesso a experiências que são minhas, mas que seguem reverberando de mim para o mundo. Reconhecer neste trabalho a proximidade da experiência da escrita de si, com a ideia da Escrevivência, de Conceição Evaristo foi “escurecedor” e essencial para falar, também na prática, o lugar das minhas escritas pretas. Também foi importante encontrar bell hooks para amparar o entendimento da importância de corpos como o meu, ocupando determinados espaços fisicamente, e também produzindo conhecimentos a partir de experiências próprias, reais, com as suas complexidades e lutas.

As cartas foram o caminho encontrado para me comunicar com o outro, com o leitor que acessa este trabalho, buscando mais do que “falar para”, “falar com”, inspirada numa pedagogia freireana que convoca o outro para a construção do conhecido e a partir do compartilhamento das experiências. Os exercícios são propostas enxutas, simples e que buscam quebrar as barreiras da escrita, herdadas, muitas vezes, de processos formativos desumanizados, que grande parte dos alunos vivencia e reproduz em uma perspectiva limitadora de que há “aqueles que escrevem” e aqueles que não.

Foi desafiador realizar na academia uma produção artística de conhecimento, investigação de caráter criativo com intuito pedagógico de ensinar/fazendo e fazer/ensinando

Muito já se fez teoricamente sobre estética e arte, mas onde está a produção estética e artística na academia? Se as ciências humanas têm tanto interesse assim em pensar/teorizar a arte e os saberes estéticos — como se observa nos últimos anos, em uma produção teórica crescente —, onde está a razão prática desses campos de saber, que é, *a priori*, o fator primordial de existência de tais sendas do conhecimento? (MORAES e CASTRO, 2018, p. 6)

Perseguindo esse caminho propus um fazer artístico e pedagógico, com um aprofundamento validado pelo próprio fazer e pelo impulsionamento de outros fazeres.

Marina orientou com palavras, assim como alimentou-me com sua criatividade, com sua potência dramaturgica, sua inquietação, ousadia e insatisfação com a mediocridade. Uma orientação criativa que me deu liberdade para experimentar criativamente nesta tese. A ansiedade para me amparar em uma teoria dificultou, em muitos momentos meu entendimento de um método, no qual primeiro você **faz o que não sabe** para depois, desvendar no fazer a sua própria teoria que irá encontrar, mais tarde outras teorias que dialogam com seus caminhos. O fazer torna-se então, potência independente, mas, que reconhece ao redor os pares para esse diálogo. No último encontro presencial do Agacho<sup>92</sup>, antes do isolamento social determinado pelo alastramento da pandemia no Brasil, em março de 2020, Marina entregou, a cada um dos orientandos um pequeno cartão com uma “provocação”. O meu continha a pergunta “Ensina-se Dramaturgia?”. Essa questão seguiu inquietando-me ao longo de toda pesquisa. Eu produzia o material, e a todo momento, a pergunta batia em uma das minhas portas. E agora, chegando ao final dessa pesquisa, eu coloco diante dela outra, que talvez me ajude a responder: o que é ensinar?

---

<sup>92</sup> Grupo de Pesquisa registrado no CNPq, coordenado pela Marina onde, em encontros semanais com todos os orientandos de mestrado e doutorado, desenvolve-se uma metodologia na qual todos leem e discutem as produções em processo de todos do grupo.

Se pensarmos o ensinar como um conhecimento pronto e acabado, passado por um mestre, para seus pupilos, eu diria que não se ensina dramaturgia. Porque nesse processo busca-se ali algo que já contenha respostas, algo que sinalize a receita a ser seguida por todos. Aprende-se técnicas, podendo dominá-las com certo brilhantismo, mas o processo tende ao esvaziamento se o aluno não encontrar caminhos para reivindicar sua autonomia no processo de escrita.

Se pensarmos que ensinar é o exercício de colocar-se em risco junto a um outro ser, para experimentar um processo de aprendizagem, aí eu respondo que se ensina não apenas dramaturgia, mas, dramaturgias! Com o material que produzi, proponho acessar o movediço espaço da experiência buscando um encontro que, mesmo nesse momento, apenas imaginado, já é real: minhas cartas dramáticas, textos onde me coloco em risco para convidar ao risco, não só com cada texto criativo proposto, mas, na pesquisa em si como um todo, foi esse um processo assustador, uma “experiência de abismo”<sup>93</sup> como a própria dramaturgia é, em tantos momentos. Essa experiência foi inquietante e instigante!

Penso que é importante ler outras dramaturgias, conhecer as diversas casas, com suas arquiteturas variadas e portas que levam a corredores, quartos, salas, cozinhas, banheiros, sótãos, porões e também a outras portas, e outras, e outras. Entretanto, é importante ver essas referências (e talvez essa pesquisa tenha me ensinado isso um pouco mais) como experiências específicas com as quais podemos criar ou derrubar pontes, de modo a fazer o que seja legítimo para nós.

Que possamos criar um futuro hoje e agora para que a repetição não seja a rememoração de marcas de um trauma colonial em nossas vidas, para que possamos dialogar com as tradições, cientes de que as pessoas responsáveis por criá-las, viveram e respiraram como nós, que ainda estamos vivas, mas não precisamos mais de um pai, de um salvador, de um herói, é preciso abandonar a lança que constrói narrativas únicas e retornar ao uso da cabaça, do pote que acolhe sementes para que as conquistas sejam coletivas, para que possamos semear e colher.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Trecho da fala de Ângela Ribeiro no *Banquete Dramático: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

<sup>94</sup> Trecho da fala de Dione Carlos no *Banquete Dramático: O que é (foi, será) dramaturgia?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKoWwn6qeE> Acesso em 08 de outubro de 2021.

Ao nos dizer isso, a dramaturga Dione Carlos aponta a diferença entre diálogo com a tradição e um olhar submisso e colonizado sobre ela. É importante conhecer o que foi produzido por outros dramaturgos e dramaturgas, compreendendo como algo criado por pessoas como nós, que viveram e que também falaram do lugar, da sua experiência, sob uma perspectiva, muitas vezes, por ser validada pelas estruturas do poder, tornaram-se referências. Sem desmerecer a qualidade dessas produções, podemos compreender que outras criações de igual (ou maior) qualidade eram/e ainda são produzidas, sem, no entanto, ter sua perspectiva legitimada. Esse processo será longo, pois são tantos anos de domínio, que em muitos momentos nos vemos submetidos a estruturas que nos formaram e exercem poder sobre nós, mesmo quando acreditamos estar indo contra a corrente. É preciso persistir. Por isso, esse meu convite, inclusive a mim mesma, convite a voltar para casa.

O resultado que apresento é a criação de material didático criativo para o ensino de dramaturgia, impulso para a experimentação e reflexão sobre a escrita para a cena, sem a pretensão de ser um manual ou revisão de teóricos, nem de dramaturgos. Uma escrita criativa a partir da autobiografia das minhas casas habitadas, não apenas como temática, mas como caminho que apontou possibilidades de construção de uma dramaturgia aliada à construção pessoal de cada aluno-dramaturgo. Investigar em cada uma das casas, esses espaços habitados, propostas criativas de escrita, foi a busca por um caminho próprio de ensino de dramaturgias, sem ignorar as referências que fazem parte da minha formação e valorizando ao lado delas, outras perspectivas, dialogando criativa e criticamente com todas elas. Construir, arquitetar e aprender a ensinar.

Penso que é importante ampliar a divulgação e reflexão sobre esse lugar do ensino de dramaturgia, pois existe muito material para ensino da interpretação, direção e história do teatro, mas muito pouco ainda sobre o campo que cada vez mais é acessado por todos os que fazem parte da cena (não só dramaturgos, mas, atores, diretores e outros tantos). É importante valorizar a dramaturgia como mais um componente da cena, olhar para as suas especificidades e experimentar possibilidades diversas de aprender esse fazer. E, para isso, precisamos também exercitar o ensinar dramaturgias, que também ainda é algo que nós, professores e dramaturgos, estamos investigando os caminhos do fazer.

O trabalho aponta possibilidades futuras de pesquisa, como o uso amplo, livre e criativo desse material para uma análise e reflexão sobre a experiência e os novos caminhos que surgirão a partir dela.

Quero investigar, posteriormente, dramaturgias de mulheres amazônidas, instigada, tanto pelos questionamentos que surgiram nessa pesquisa, quanto pela importância de

apresentar aos meus alunos perspectivas, para além das estabelecidas como referências do Brasil, nas quais predomina a produção de uma região específica, o Sudeste. Também o levantamento das primeiras dramaturgas negras no Brasil é uma questão que exige uma investigação mais abrangente, pesquisando as diversas regiões do país.

Finalizo o trabalho que me propus para essa investigação, mas, não a pesquisa, ela se estende, aponta possibilidades de aprofundamento, de outras escritas e de outros experimentos... A tese não tem um fim, não ainda, pois eu sigo aqui, vivendo, escrevendo, aprendendo e ensinando...

*A chuva parou um pouco. Os meninos já guardaram todos os seus brinquedos-memórias na caixa. Os meus eu guardei nas páginas da tese para te convidar: aceita revirar seu baú para criar dramaturgias, comigo?*

*Adélia Carvalho*

## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução: Édna de Marco. *In: Revista Estudos Feministas – Ensaios*, Ano 8 nº 1 UFSC, p. 229 – 236, 2000.
- ARANTES, Mariana de Oliveira. **Dramaturgia brasileira contemporânea: um olhar sobre a alteridade nas personagens de Por Elise, Amores Surdos e Vaga Carne**, de Grace Passô. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2020.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Lisboa: INCM, 2003.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ARY, Rafael Luiz Marques. **Dramaturgia colaborativa: Procedimentos de criação e formação**. Tese Doutorado, Campinas: UNICAMP. 2015.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: Bachelard (os pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. [Trad. Glória de Carvalho Lins]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio** [Trad. de Antônio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BANQUETE Dramatúrgico: O que é (foi, será) dramaturgia? Angela Ribeiro, Ave Terrena, Cristiane Sobral, Dione Carlos, Silvia Gomez e Solange **Youtube**. 8 de out. de 2021. 2h. 07min. 03seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKKoWwn6qeE>. Acesso: 08 out. 2021.
- BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrevivência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. [S.l.], n. 51, p. 22-40, maio 2017. ISSN 2316-4018. Disponível em: <http://ojs.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/25559/18207>. Acesso 11 ago. 2021.
- BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. MEDEIROS, Elen de. SANCHES, João. Avatares da Peça Bem-feita na Dramaturgia Brasileira Contemporânea. *In: Revista Cena*, Porto Alegre, n. 27, p. 122-136 jan./abr. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso 04 fev. 2020.
- BECKET, Samuel. **Esperando Godot**. Disponível em: [www.oficinadeteatro.com](http://www.oficinadeteatro.com). Acesso 20 ago. 2020.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. **Poemas malungos – Cânticos irmãos** (tese de doutorado). Niterói: UFF, 2011.
- CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. [Trad. Diogo Mainardi]. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMINI, Isabela. **Cartas pedagógicas**: aprendizados que se entrecruzam e se comunicam. São Paulo: Outras expressões, 2012.

CARLOS, Dione; GOMES, Marcos; SERRUYA, Ronaldo; MAZA, Luh; TERRENA, Ave; MAYOR, Lucas; DIAS, Solange; SANTOS, Rudnei Borges dos; RIBEIRO, Angela; LABAKI, Aimar; SILVA, Cidinha; FAHRER, Lucienne Guedes; BORTOLOTTI, Mario. **13 cartas imaginadas**. Centro Cultural SP, 2020. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/07/23/13-cartas-imaginadas/>. Acesso em: 15 ago.2021.

CARTAS sobre o nosso lugar: Mulheres do Vila Nova. Direção: Raine Penha. **Youtube**. 31 de jul. de 2020. 13min. 07seg. Disponível em: <https://youtu.be/9Gx4glvo1Mk> Acesso em 15 de março de 2021.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Teatro Negro**: uma poética das encruzilhadas. Dissertação (Mestrado). Apresentada ao Pós-Lit – Programa de Pós Graduação em Letra: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Belo Horizonte, 2013.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. A Capela. *In: Monólogos*. Ouro Preto: Edição do autor, 2004.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. A mesa de Dora *In: Monólogos*. Ouro Preto: Edição do autor, 2004.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. Nicole Wolfman *In: Monólogos*. Ouro Preto: Edição do autor, 2004.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. RG38 e + nada *In: Monólogos*. Ouro Preto: Edição do autor, 2004.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Marília, de Dirceu?** Ouro Preto: Edição do autor, 2005.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Menos de nós**. Belo Horizonte, 2017. Texto não publicado.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. O Time perfeito. *In: Por quê? Teatro para infâncias e juventudes*. [Org. Assis Benevenuto, Marcos Alexandre e Vinícius Souza]. Belo Horizonte, Editora Javali, 2019.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva; CARVALHO, Walmir José Ferreira de. **Erva Daninha**. Belo Horizonte, 2008. [Texto não publicado].

CINTRA, Simone Cristiane Silveira. Narrativas poéticas autobiográficas: (auto)investigação na formação do educador e do pesquisador. **Educ. Tem. Dig.** Campinas, v.12, n.2, p.190-210, jan./jun. 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. Escrivivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiáspórica. *In: Escrivivência: a escrita de nós*: reflexões sobre a obra de Conceição

Evaristo. [Org. Constância Lima Duarte; Isabella Rosado Nunes]. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EURÍPIDES. Medeia. In: **Tragédia Grega** – Vol. III – Medéia. Hipólito. As troianas. [Trad. Mario da Gama Cury]. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.

EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. Conceição. 2005. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Moreira, Nadilza Martins de Barros; Schneider, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, p. 218- 229.

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. **Sala Preta**, 1, 2001. 69-80. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57007> Acesso: 08 set. 2021.

FREIRE, Paulo. **Cartas a Cristina**: reflexões sobre minha vida e minha práxis, 2. ed. São Paulo: UNESP, 2003.

FREIRE, Paulo. **Professora Sim, tia não**. Cartas a quem ousa ensinar. 24. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Paulo. **Cartas a Guiné-Bissau**: registros de uma experiência em Processo. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática libertadora. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

IBSEN, **Casa de bonecas**. Tradução: Maria Cristina Guimarães Cupenino. São Paulo: Editora Veredas. 2007.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilbert Noll, Césas Aira, Silvano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Abralic**. N.12, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso: 20 set. 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LEITE, Luiza Barreto. **A Mulher no Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965.

LEITE, Carlos Luís. A dramaturgia e algumas das suas subversões na historiografia literária contemporânea. **Emblema**, Goiânia, Revista do Departamento de História e Ciências Sociais – UFG/CAC, v. 1, n. 5-6, p. 13-26, 2008-2009.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras Performativas**: do diário à cena. Dissertação (Mestrado). Apresentada ao programa de pós graduação em Artes Cênicas – EBA-USP. 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/pt-br.php> Acesso:15 jul. 2021.

LEITE, Janaína Fontes. **Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena na contemporânea**. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Artes EBA-USP. 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-31082021-212101/pt-br.php>. Acesso: 14 set. 2021.

LEITE, Janaína Fontes. Reflexões sobre o real em ‘Stabat Mater’ *In: Maldita revista de dramaturga*, Nº 1, Ano 1, 1º semestre 2020.

LEITE, Janaína; DAL FARRA, Alexandre. **Conversas com meu pai/Stabat Mater/uma trajetória de Janaína Leite**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

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

LORCA, Federico Garcia. A casa de Bernarda Alba. *In: Montemezzo*, Luciana Ferrari. **“Trilogia Dramática da Terra Espanhola”, de Federico García Lorca**: a tradução como processo e como resultado. Campinas: UNICAMP. Tese de doutorado. 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270312> Acesso: 20 ago. 2020.

MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. **História Oral**, 17(1), 2014, 243–265. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/343> . Acesso:12 maio 2019.

MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**: USP, v. 2, p. 260-263, 2002.

MACHADO, Marina Marcondes. Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Revista Rascunhos** - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 2(1). <https://doi.org/10.14393/RR-v2n1a2015-05>

MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**: USP, v. 2, p. 260-263, 2002.

MACHADO, Marina Marcondes. **Fim do Infante**: três processos dramaturgicos. Rio de Janeiro, Circuito, 2018.

MACHADO, Marina Marcondes. Dramaturgias múltiplas e as culturas da infância e juventude: Criação nos modos de aprender e ensinar na Licenciatura em Teatro da UFMG. **Textos FCC**. São Paulo. V. 47, p 11-25, 2015. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/textosfcc/article/view/5542/3581>. Acesso: 14 fev. 2020.

- MACHADO, Marina Marcondes. Espiralidades / Arte, vida e presença na pequena infância. **Revista Currículo sem Fronteiras**. V.20, n.2.Mai/Ago 2020. Disponível em: <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol20iss2articles/machado.pdf>. Acesso: 20 set. 2021.
- MARIA, Cecília; LEAL, Dodi; ANDRADE, Letícia; ONISAJÉ. Cartas para empoderamento e poéticas de encenação de diretoras Brasileiras contemporâneas. *In: Ephemera Journal*, vol. 4, nº 7, Jan. /Abr. 2021.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. (Org.) Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo** - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.
- MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. **Dramaturgia em Jogo – Uma proposta de criação e aprendizagem da cena contemporânea**. Tese (Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2006.
- MAZA, Luh. Carne Viva. *In: Dramaturgia Negra*. [Org. Eugênio lima e Júlio Ludemir]. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2018. 309-332.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. “**Trilogia Dramática da Terra Espanhola**”, de **Federico García Lorca**: a tradução como processo e como resultado. Tese (Doutorado): UNICAMP, Campinas, São Paulo. 2008
- MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. O poder das instituições em A casa de Bernarda Alba. *In: Literatura e autoritarismo: memória da repressão*. Revista nº 9, Jan.-jun.2009. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num09/art\\_05.php](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num09/art_05.php). Acesso: 19 set. 2020
- MOTA, Marcos. **Dramaturgia: Conceitos, exercícios e análises**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- MORAES, Ana Cristina de; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura. Por uma estetização da escrita acadêmica: poemas, cartas e diários envoltos em intenções pedagógicas. **Revista Brasileira de Educação**. v. 23, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/yk6kZHhRPL7nhyPWHL7TRJC/?lang=pt>. Acesso: 05 set. 2021.
- MORAES, Sumaya Mattar. Memória e reflexão: A biografia como metodologia de investigação e instrumento de (auto)formação de professores de arte. **ANPAP**: Salvador, 2009. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/sumaya\\_mattar\\_moraes.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/sumaya_mattar_moraes.pdf). Acesso: 14 nov. 2018.

NICOLETE, Adélia. **Ateliês de Dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena**. Tese (doutorado). Programa de pós graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

OLAVO, Agostinho. Além do rio. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**: antologia do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

PAGÈS, Alain. A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. N. 67. Ago. 2017. p. 106-123

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

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de; VICENTINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: Pesquisa (auto)biográfica, docência e profissionalização. In: **Educação em Revista**, Vol. 27. Belo Horizonte: abr. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-46982011000100017&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982011000100017&lng=en&nrm=iso&tlng=pt) Acesso: 14 nov. 2018.

PASSÔ, Grace. **Mata teu pai**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÉCORA, Luísa. Grace Passô: A produção negra é um farola para a arte brasileira. Entrevistas: **Mulher no Cinema**. 21 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/grace-passo-a-producao-negra-e-um-farol-para-a-arte-brasileira/> Acesso em 14 set. 2021.

PINTO, Davi de Oliveira. Verbete Dramaturgia. In: KOUDELA, Ingrid Dormien e ALMEIDA JÚNIOR, José Simões. (Org.) **Léxico de Pedagogia do Teatro**. SP: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RABELO, Carlos Afonso Monteiro. **Um método de ensino e criação em dramaturgia: ensaiando para escrever**. Dissertação. Goiás: UFG. 2016.

RAMIREZ, José Manuel Lázaro de Ortecho. Dramaturgia na pós-modernidade: aspectos performáticos da escrita cênica contemporânea. REBENTO – **Revista de Artes do Espetáculo** n°4, São Paulo: UNESP, maio de 2013.

REGIS, Ana. **Peixes**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

REWALD, Rubens,. **Caos/dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RODRIGUES, Nelson. O Beijo no Asfalto, In: **Teatro Completo de Nelson Rodrigues, 4: Tragédias Cariocas II**. Organização Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *In: Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993

ROLNIK, Suely. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. e apresentação Yan Michalski, 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SALES, Thiago Henrique da Silva de; ROCHA, Gislaíne Cristina da Silva. **Cidinha da Silva e a estética emancipatória contra a cultura heteronormativa**, 2021. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/518202217/ArtigoThiago-e-Gisa> . Acesso: 12 ago. 2021.

SALOMÃO, Marici. Os limites do autodidatismo na dramaturgia brasileira. **Sala Preta**. São Paulo: USP, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

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

SCHIFFLER, Michele Freire. Tradição, Oralidade e Ancestralidade. *In: Feira Literária Brasil – África*, V.1, n.2. ES: Vitória, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/flibav/article/view/14039>. Acesso: 14 set. 2021.

SHU, Maria. Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus. *In: Dramaturgia Negra*. (Org. Eugênio Lima e Júlio Ludemir) Rio de Janeiro: FUNARTE, 2018. p.333-356.

SILVA, Cidinha. **O teatro negro de Cidinha da Silva: Sangoma, saúde às mulheres negras; Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas; Os coloridos**. (Série Aquilombô). Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2019.

SILVA, Flaviano Souza. **Atos de Prazer: O grupo Palco e Rua e o teatro amador na cidade de Ouro Preto – 1976 a 2012**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-9Q4LFD/1/disserta\\_\\_o\\_\\_flaviano\\_12\\_\\_final\\_\\_on\\_line.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-9Q4LFD/1/disserta__o__flaviano_12__final__on_line.pdf). Acesso: 15 set. 2021.

SILVA, Nelma Socorro Lima da. **Descobrir-se mulher negra no teatro em Macapá – Percorso e desvendamento**. (TCC) Macapá: UNIFAP, 2019. Disponível em:

[http://repositorio.unifap.br/bitstream/123456789/339/1/TCC\\_DescobrirMulherNegraTeatro.pdf](http://repositorio.unifap.br/bitstream/123456789/339/1/TCC_DescobrirMulherNegraTeatro.pdf).  
Acesso: 08 set. 2021.

SOBRAL, Cristiane. **Uma boneca no lixo**. (Série Aquilombô). Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2018.

SOUSA, Rayron Lennon Costa; FREITAS, Risoleta Viana de. A genealogia negro-brasileira contemporânea de autoria feminina na literatura de Conceição Evaristo: Tempo, Temporalidade e Ancestralidade em Olhos d'água, 2018. **Criação & Crítica**, n. 29, p., mai.2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171360>. Acesso: 10 ago. 2021.

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

STRINDBERG, August. **A mais forte**. Disponível em [www.escoladeteatro.com](http://www.escoladeteatro.com). Acesso: 12 set. 2020.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac& Naífy, 2011.

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

WEDEKING, Frank. **O despertar da primavera**. São Paulo: Editora Luzes do asfalto, 2010.

WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado desejo**. Tradução: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2008.