

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

LAURA GOMES DOS SANTOS

**A MÃE ENLUTADA TOMA A PALAVRA: *HILDA PEÑA*, DE ISIDORA STEVENSON,
E *ROSA CUCHILLO*, DO GRUPO CULTURAL YUYACHKANI**

Belo Horizonte

2022

LAURA GOMES DOS SANTOS

**A MÃE ENLUTADA TOMA A PALAVRA: *HILDA PEÑA*, DE ISIDORA STEVENSON,
E *ROSA CUCHILLO*, DO GRUPO CULTURAL YUYACHKANI**

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

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sara del Carmen Rojo de da Rosa

Belo Horizonte

2022

S237m Santos, Laura Gomes dos.
A mãe enlutada toma a palavra [manuscrito] : Hilda Peña, de Isidora Stevenson, e Rosa Cuchillo, do Grupo Cultural Yuyachkani / Laura Gomes dos Santos. – 2022.
1 recurso online (137 f. : il.) : pdf.
Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 127-137.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Teatro latino-americano – História e crítica – Teses. 2. Stevenson, Isidora. – Hilda Peña – Crítica e interpretação – Teses. 3. Grupo Cultural Yuyachkani. – Rosa Cuchillo – Crítica e interpretação – Teses. 4. Luto na literatura – Teses. 5. Maternidade na literatura – Teses. 6. Mulheres na literatura – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: A862.09



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *A mãe enlutada toma a palavra: Hilda Peña, de Isidora Stevenson, e Rosa Cuchillo, do Grupo Cultural Yuyachkani*, de autoria da Mestranda LAURA GOMES DOS SANTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo - FALE/UFMG

Profa. Dra. Carla Damêane Pereira de Souza - UFBA

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa - UFBA

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Júlia Morena Silva da Costa, Usuário Externo**, em 26/08/2022, às 22:17, 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 **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 29/08/2022, às 09:33, 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 **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 29/08/2022, às 13:30, 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 **Carla Dameane Pereira de Souza, Usuária Externa**, em 29/08/2022, às 21:01, 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 **Paulo Vinicius Bio Toledo, Professor do Magistério Superior**, em 30/08/2022, às 13:46, 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, informando o código verificador **1703475** e o código CRC **C13CDC1C**.

para Gláucia Gomes.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Cnpq) pelo financiamento e pela oportunidade de que eu me dedicasse inteiramente à pesquisa e à vida acadêmica durante este período.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, à Faculdade de Letras e à Universidade Federal de Minas Gerais, pelo importante papel desempenhado em minha formação acadêmica, profissional e pessoal. Aos professores e pesquisadores com os quais aprendi ao longo deste percurso.

À Sara, por estar comigo. E por lá atrás ter acreditado em mim mais do que eu mesma podia.

Às Mulheres Míticas, pela solicitude e abertura ao diálogo.

Aos membros da banca, Júlia Morena Costa, Paulo Bio Toledo e Carla Dameane de Souza. É um privilégio poder ser lida por pesquisadores que tanto admiro.

Aos companheiros do Grupo de Estudos Literatura e Materialismo Histórico e do Grupo de Estudos Natureza, Violência e Ecocrítica pelas leituras e reflexões suscitadas.

À Cassia e à Camila, pela leitura atenta e pelos comentários essenciais para a lapidação deste texto.

Aos meus pais, Gláucia e Ailton, por todo o amor e suporte. Ao meu irmão, Paulo Henrique, o pesquisador e ser humano que eu mais admiro.

Aos meus primos, Luciana, Lucas Lara, Ana Luísa, João Paulo e Ana Flávia, pelos churrascos vegetarianos, espumantes e todas as risadas. Mas sobretudo à Olivia, minha afilhada, por ter chegado.

Aos amigos queridos que estiveram ao meu lado durante esta jornada.

Ao Pablo, meu companheiro e minha pessoa favorita. Por tudo.

Las distintas formas de organización de las familias, basadas en las relaciones de afecto, se crean entre parientes, cualquiera que sea la naturaleza del parentesco, y entre cónyuges o parejas de hecho afectivas.

– República de Cuba, “Código de las Familias (2022)”

Moomi me disse que, antes de pedir a Deus que me desse um filho, eu deveria pedir a graça de ser capaz de sofrer por esse filho.

– Ayòbámi Adébáyò, *Fique comigo*

I grieve different. (Everybody grieves different)

– Kendrick Lamar, “United in Grief”

tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer.

– Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”

Resumo

Nesta pesquisa, analisamos os monólogos *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, e *Rosa Cuchillo*, do Grupo Cultural Yuyachkani, questionando-nos se essas obras cumpririam o papel de proporcionar uma leitura da história a contrapelo segundo a conceituação de Walter Benjamin (2012) sobre a tarefa do materialista histórico. Partimos da hipótese de que os eventos reais nos quais os monólogos se baseiam – o assalto ao banco O'Higgins e o Conflito Armado Interno – se desfiguram e são reconfigurados nas dramaturgias pela narração de duas mulheres-mães que perderam seus filhos para a violência de Estado, possibilitando uma releitura da história por um outro viés. O percurso teórico da pesquisa iniciou-se pelo estudo da forma teatral do monólogo a partir dos aportes de Pavis (2015) e Sinisterra (2009), principalmente. Em seguida, foi feita uma aproximação entre essa forma teatral e os conceitos de literatura do trauma, teatro íntimo e narrativa, utilizando os estudos de Seligman-Silva (2017), Sarrazac (2013) e Benjamin (2012). Além disso, tendo em vista a identidade das protagonistas e a temática abordada nas obras, foi feita uma incursão teórica sobre os conceitos de gênero, maternidade e luto. Na análise das obras, chegamos à conclusão de que a irrepresentabilidade do trauma se manifesta em *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo* por meio da desfiguração provocada pelas linguagens onírica e mítica. Ademais, concluímos que, estritamente, as obras não atuam na releitura da história, mas possibilitam que o público, afetado pelo relato ficcional compartilhado, o faça.

Palavras-chave: teatro latino-americano; monólogo; maternidade; luto; Hilda Peña; Rosa Cuchillo.

Resumen

En esta investigación, analizamos los monólogos *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, y *Rosa Cuchillo*, del Grupo Cultural Yuyachkani, cuestionándonos si las obras logran cumplir la función de lectura de la historia a contrapelo, según el concepto de Walter Benjamin (2012) sobre la tarea del materialista histórico. Nuestra hipótesis es de que los eventos reales en los cuales los monólogos se basan –el asalto al Banco O'Higgins y el Conflicto Armado Interno– se desfiguran y se reconfiguran en las dramaturgias por medio de la narración de dos mujeres-madres que perdieron a sus hijos por la violencia de Estado, lo que posibilitaría una relectura de la historia desde otra perspectiva. El recorrido teórico de la investigación se inició por el estudio de la forma teatral del monólogo, amparado, sobre todo, por Pavis (2015) y Sinisterra (2009). Luego, aproximamos ese formato teatral de los conceptos de literatura del trauma, teatro íntimo y narrativa, utilizando los estudios de Seligman-Silva (2017), Sarrazac (2013) y Benjamin (2012). Además, considerando la identidad de las protagonistas y la temática abordada en las obras, hicimos un recorrido teórico por los conceptos de género, maternidad y duelo. En el análisis de las obras, concluimos que la irrepresentabilidad del trauma se manifiesta en *Hilda Peña* y *Rosa Cuchillo* a través de la desfiguración provocada por los lenguajes onírico y mítico. Asimismo, encontramos que, estrictamente, las obras no actúan en la relectura de la historia, sino ofrecen la posibilidad de que el público, afectado por el relato ficcional compartido, lo haga.

Palabras-clave: teatro latinoamericano; monólogo; maternidad; duelo; Hilda Peña; Rosa Cuchillo.

Abstract

In this study, I analyzed the monologues *Hilda Peña* by Isadora Stevenson and *Rosa Cuchillo* by Grupo Cultural Yuyachkani. The main question was oriented by the possibility of these works to permit a reading of history against the grain aligned with the duties of the historical materialist according to Walter Benjamin (2012). The hypothesis was that the true events on which the monologues are based—the Bank O’Higgins robbery and the Internal Conflict in Peru—were disfigured and reconfigured in the dramaturgies through the narration of two women-mothers. Maybe they, who had lost their sons to State violence, could offer a new reading of history from a different perspective. The theoretical route of the study started with the examination of the theatrical form of the monologue, mainly with Pavis (2015) and Sinisterra (2009). To support the analysis of the works, I have approximated the concepts of monologue and trauma literature, following Seligman-Silva (2017); intimate theatre, according to Sarrazac (2013); and the reflections regarding narrative raised by Benjamin (2012). Moreover, considering the identity of the main characters and the theme addressed in the works, a review on gender, motherhood, and grief was carried out. In the analysis of the works, I came to the conclusion that the unrepresentability of trauma manifests itself in *Hilda Peña* and *Rosa Cuchillo* through the disfiguration provoked by the oneiric and mythical languages of the texts. In addition, I concluded that, strictly, the works do not function as rereadings of history. Yet, they do allow the audience, affected by the fictional account that was shared, to do it.

Keywords: latin-american theater; monologue; motherhood; grief; Hilda Peña; Rosa Cuchillo.

Lista de Figuras

Figura 1 – Graderías de la Dignidad (Arquibancada da Dignidade)	13
Figura 2 – Tempo total de trabalho (%)	56
Figura 3 – Duração da licença-maternidade, 2013	63
Figura 4 – Composição dos lares na América Latina e no Caribe (em porcentagem do total de lares)	64
Figura 5 – Caracterização de Rosa Cuchillo	113
Figura 6 – Montagem chilena de Hilda Peña	119

Lista de abreviaturas e siglas

AFDD – Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (Agrupação de Familiares de Detidos e Desaparecidos)

ANFASEP – Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (Associação Nacional de Familiares de Sequestrados, Detidos e Desaparecidos do Peru)

CAI – Conflicto Armado Interno (Conflito Armado Interno)

CVR – Comisión de la Verdad y Reconciliación (Comissão da Verdade e Reconciliação)

MJL – Movimiento Juvenil Lautaro (Movimento Juvenil Lautaro)

Sumário

Introdução: para que os mortos vivam.....	13
<i>Hilda Peña</i> , de Isidora Stevenson.....	15
<i>Rosa Cuchillo</i> , do grupo cultural Yuyachkani.....	21
1. As vozes do monólogo.....	31
1.1. Diálogo e Monólogo como formas de comunicação	31
1.2. O monólogo dramático	33
1.3. Redefinições do conceito de monólogo teatral	39
1.4. Personagens-narradoras	42
2. Mães em luto	48
2.1. Percursos e percalços das categorias <i>mulher e mãe</i>	48
2.1.1. A mulher.....	48
2.1.2. A mãe	58
2.2. Luto e luta na América Latina	65
2.2.1. O ritual do luto	66
2.2.2. A política do luto.....	71
3. Reconfigurações do real	77
3.1. Todos ficaram sabendo pela TV	78
3.2. Vimos pernas, braços, corpos	86
3.3. Desfigurações do real.....	91
4. Com a palavra, Hilda e Rosa	99
4.1. Aquela que antes não era assim	99
4.2. Aquela que já esteve viva	112
4.3. Um apelo: por favor, faz alguma coisa, para que floresça a memória.....	116
Considerações finais: do trauma à cura	123
Referências bibliográficas	127

Introdução: para que os mortos vivam

O luto pode ser um ato de insubordinação

— Adriana Vianna, “Escrever para enlutar”

Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro. Essas palavras estão gravadas nas chamadas *Graderías de la Dignidad* no *Estadio Nacional* do Chile, conforme podemos ver na Figura 1. A frase é um lembrete constante aos frequentadores do estádio de que aquele lugar, no início da ditadura civil-militar instaurada no país em 1973, foi utilizado como cárcere para aprisionar e torturar os que se opunham ao regime. Além de fazer uma referência direta a esse período doloroso da história chilena, a inscrição evoca também a importância da recuperação da memória para a construção do futuro. A partir dessa provocação suscitada pela frase, podemos nos questionar: que futuro queremos construir? E que memórias precisamos recuperar para tal?

Figura 1 – Graderías de la Dignidad (Arquibancada da Dignidade)



Fonte: *Estadio Memoria*, 2019

Walter Benjamin (2012) nos alerta que “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes” (p. 244). A história dos vencedores, dessa forma, tende a manter o *status quo* e a apagar a história dos que foram vencidos, perpetuando os herdeiros da vitória no poder. Isso posto, a tarefa do materialista histórico seria, então, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245). A metáfora utilizada pelo filósofo deixa transparecer o esforço necessário para se fazer uma leitura da história por outro viés, não mais a partir do ponto de vista dos vencedores, que escrevem os relatos oficiais, mas daqueles que

foram vencidos. Fazer esse movimento seria, portanto, atuar na disputa pela escrita da história, buscando entender o passado a partir de diferentes perspectivas, para, assim, tentar viabilizar um futuro diferente do que se desenha, fundado apenas sobre a história escrita nos arquivos oficiais.

Questionamentos em torno da memória, do registro da história e da construção do futuro nos acompanham desde a graduação em Letras, mais especificamente desde a disciplina *História do teatro e da literatura dramática na América Latina*, ministrada pela professora doutora Sara Rojo. O primeiro contato com o texto dramático *Hilda Peña*, um dos objetos desta investigação, se deu nesse contexto. Na primeira leitura, o impacto principal foi da ordem do sensível: o texto de Isidora Stevenson suscitou uma dor quase física e o choro precedeu a reflexão. A semente para esta pesquisa foi plantada ali e o percurso acadêmico por disciplinas relacionadas ao teatro e à dramaturgia durante a graduação contribuiu para seu florescimento.

As disciplinas sobre teatro, ministradas pelo professor doutor Marcos Antônio Alexandre, contribuíram para expandir o repertório de dramaturgias latino-americanas. Nesse contexto, tivemos o primeiro contato com Rosa Cuchillo, por meio de sua presença no romance de Óscar Colchado Lucio (2018) e na apresentação cênica feita pela atriz Ana Correa em 2012. A possibilidade de fazer um estudo comparativo de *Rosa Cuchillo* e *Hilda Peña*, a partir da maternidade e do luto, vislumbrou-se nesse momento. Era necessário, no entanto, mais preparo acadêmico antes de empreender tal jornada. Fizeram parte dessa trajetória de formação a disciplina de graduação ministrada pela professora doutora Elen de Medeiros, *Texto e cena*, e a disciplina da pós-graduação ministrada pela professora Sara Rojo, *A estética de Bertolt Brecht e o teatro na América Latina*. O contato mais intenso com a teoria do drama e a crítica teatral nessas disciplinas foi fundamental para o próximo passo: a escrita do trabalho de conclusão de curso, *Cuerpo Femenino, Violencia y Territorio: Análisis del Performance “Nunca Más Contra Ninguna Mujer”*, del Grupo Cultural Yuyachkani¹, orientado pelo professor Marcos Alexandre.

A partir dessa trajetória, então, nos foi possível elaborar a pergunta que guiou esta pesquisa de mestrado e que esperamos conseguir responder ao longo desta dissertação: as obras *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, e *Rosa Cuchillo*, do Grupo Cultural Yuyachkani, podem contribuir com uma leitura da história a contrapelo? Com o intuito de tentar responder a essa questão, faremos, primeiramente, uma apresentação das obras escolhidas como objetos desta investigação para, em seguida, adentrar na teoria e na análise das obras.

¹ Um dos recortes temáticos do trabalho deu origem a um capítulo do livro *Literaturas, Memórias e Oralidade*, organizado por Raquel Alves Ishii e João Marcos Vaz Luckner, publicado pela editora NEPAN. Disponível em: https://www.academia.edu/49501423/Literaturas_Mem%C3%B3rias_e_Oralidade. Acesso em: 23 jul. 2022.

Hilda Peña, de Isidora Stevenson

Isidora Stevenson é uma expoente dramaturga chilena que, como aponta o crítico teatral Javier Ibacache (2015) em seu artigo “*Teatro en la patria desolada*”, faz parte da chamada geração do pós-bicentenário da república. Segundo o crítico chileno, essa geração tem como principal característica o retorno às temáticas da identidade, da memória e das utopias, com forte teor de crítica social. Juan Pablo Chandía (2018), em sua dissertação de mestrado intitulada “*Dramaturgias de la memoria*”, também aponta algumas características dessa geração que manifesta, segundo sua terminologia, as chamadas dramaturgias do dissenso². O autor sustenta que os dramaturgos que iniciaram suas carreiras a partir dos anos 2000 e, mais especificamente, que estiveram ativos no marco das comemorações dos quarenta anos do golpe de Estado em 2013, possuem, como característica comum, a contestação do consenso democrático sustentado pelos governos da aliança política chamada *Concertación*, a partir do fim da ditadura via plebiscito no Chile.

Na análise de Chandía (2018), alguns fatores influenciaram o giro dramático operado pela geração de Stevenson: a distância temporal do golpe de Estado e a morte de Pinochet em 2006, que, conseqüentemente, causou o enfraquecimento da figura opressiva do ex-ditador. Essas, na leitura do autor, se colocaram como oportunidades para “abrir feridas fechadas à força e revisitar aqueles episódios fundacionais de violência política, que o modelo ‘democrático’, cuja resposta diante do questionamento social se expressa fundamentalmente através da repressão, gerou” (CHANDÍA, 2018, p. 79, tradução nossa)³.

Outra característica definidora da geração pós-bicentenário apontada por Chandía (2018) é a volta ao texto como elemento central na produção teatral. Sobre essa questão, vale ressaltar a importância da criação da *Muestra Nacional de Dramaturgia*, em 1994, da qual Stevenson seria uma das vencedoras em 2013, justamente com o texto dramático *Hilda Peña*. A *Muestra*, como aponta Chandía (2018), deu aos autores da nova geração a oportunidade de aprender com seus predecessores, uma vez que grandes nomes da dramaturgia chilena, como Juan Radrigán e Ramón Griffero, ofereceram oficinas de escrita nesse evento.

² Além de Stevenson, Chandía (2018) aponta outros dramaturgos que, em sua análise, formam parte da geração de dramaturgos do dissenso: Guillermo Calderón, Cristián Soto, Ana Harcha, Cristián Figueroa, Alexis Moreno, Manuela Infante, dentre outros.

³ “[...] abrir heridas cerradas a la fuerza y revisitar aquellos episodios fundacionales de violencia política, que han generado un modelo ‘democrático’ cuya respuesta ante el cuestionamiento social se expresa fundamentalmente a través de la represión”.

Além disso, Ibacache (2015) destaca que os dramaturgos da geração de Stevenson possuem, em sua maioria, ampla experiência na carreira de ator. O crítico sustenta que esses autores se voltam à escrita de textos dramáticos com o objetivo de levantarem suas vozes para “pronunciarem-se sobre o contexto [...] e documentar um país esvaziado de discursos, com tensões não resolvidas que perpetuam a desigualdade social” (IBACACHE, 2015, p. 23, tradução nossa)⁴.

De fato, a experiência de Stevenson no teatro não se restringe à escrita dramaturgical. Como diretora, destaca-se seu trabalho na *Compañía de Teatro La Nacional*, cuja obra de estreia em 2006, *Little Medeia*, rendeu à diretora o prêmio Eugenio Guzmán de Melhor Direção. Na mesma companhia, também dirigiu a peça *H.P. (Hans Pozo)*, baseada em um fato real que aconteceu em Santiago do Chile no ano de 2006: o assassinato brutal de um jovem de 20 anos e seu esquartejamento. Outra obra dirigida por Stevenson na *La Nacional* foi *Fábula del niño y los animales que se mueren* (Fábula do menino e dos animais que morrem), uma releitura d’As Troianas de Eurípedes que, segundo apontado pela coluna de divulgação Matucana... (2012), reflete sobre a inexistência de vencedores em contextos de guerra. A profícua carreira de Stevenson como diretora possui, no entanto, uma peculiaridade: como admite na entrevista *Nuestras...* (2012), a multiartista não possuía nenhum interesse particular pelo trabalho de direção, e estar nessa posição lhe aconteceu por acaso. Ao mesmo tempo em que lamenta o quanto a direção a afasta da atuação, destaca um ponto que lhe parece salutar no trabalho como diretora:

Acredito na comunidade como conceito fundacional e como o tipo de organização a partir da qual podemos gestar e conseguir mudanças. Nesse sentido, do papel de diretora, gosto do fato de que, mais que ser uma autoridade, algo que faço ou tento fazer é ser administradora das criatividades e potenciais que os atores trazem (NUESTRAS..., 2012, [s/p], tradução nossa).⁵

A declaração de Stevenson deixa entrever não só sua visão artística sobre o fazer teatral, mas também seu posicionamento político a favor da organização em comunidades em oposição ao individualismo neoliberal. Tal tomada de posição, no contexto chileno, significa colocar-se contra a política econômica, social e ideológica que rege o país desde a ditadura pinochetista.

⁴ “[...] pronunciarse sobre el contexto, evitar ejercicios formales y documentar un país vaciado de discursos, con tensiones no resueltas que perpetúan la desigualdad social”.

⁵ “Creo en la comunidad como concepto fundacional y como el tipo de organización desde la cual se pueden gestar y lograr cambios. En este sentido, del rol de directora me gusta el hecho de que más que ser una autoridad, lo que yo hago o intento hacer, es ser administradora de las creatividades y potenciales que traen los actores”.

Enquanto atriz, dentre outros trabalhos, Stevenson atuou na exitosa peça *Niñas Araña* (Meninas Aranha)⁶, com dramaturgia de Luis Barrales. Nessa obra, conta-se a história, baseada em fatos reais, de três garotas marginais que usam suas habilidades para escalar prédios de luxo e roubar. Mais do que apenas retratar o fato, a peça traz à tona questionamentos sobre desigualdade social e marginalização.

A estreia de Stevenson na dramaturgia, por sua vez, se deu com *Campo (un drama burgués)*. Em sua crítica da obra, Alejandra Costamagna (2014), além de chamar a atenção para os diversos campos de atuação de Stevenson no meio teatral, elogia a construção tchekhoviana da dramaturgia, que, por meio de uma família decadente como personagem, consegue censurar toda uma classe social também deteriorada.

Além de *Hilda Peña*, obra analisada nesta pesquisa e segunda dramaturgia assinada por Stevenson, a dramaturga escreveu *Réplica*, uma ficção científica que, segundo o crítico Rodrigo Quintana Ortega (2019), reflete sobre o descompasso entre desenvolvimento tecnológico e nossa capacidade de adaptação. Cabe destacar que a questão da maternidade, uma de nossas chaves de análise principais nesta investigação, também está presente nessa obra, embora não de maneira central.

Já no contexto da pandemia de *Sars-CoV-2*, Stevenson assinou a dramaturgia de *Niebla* (Névoa), peça montada virtualmente e que aborda, como salienta o crítico Leopoldo Pulgar Ibarra (2021), o abandono e a solidão das pessoas idosas, que a pandemia trouxe à tona. Outro projeto da autora é a trilogia que se propõe a revisitar clássicos da literatura por meio de uma perspectiva feminista. A primeira obra da série, intitulada *Informe de una mujer que arde* (Informe de uma mulher que arde), retoma a personagem clássica Penélope. Na entrevista Informe... (2021), Stevenson salienta que a ideia da obra é discutir o estereótipo da mulher leal, paciente e piedosa, que seguimos repercutindo nos dias de hoje. E, finalmente, a obra mais recente assinada pela dramaturga foi *El nudo* (O nó), em parceria com Bosco Cayo. O drama discute a concepção de gênero no mundo contemporâneo e sua abordagem no sistema escolar, como destaca o texto de divulgação da obra, *El nudo* (2021).

Por mais que sejam distintas e tenham suas próprias particularidades, é possível perceber algumas temáticas que se repetem na obra dramaturgical de Stevenson. Gênero, família e marginalidade são alguns deles. Chandía (2018) aponta que é comum entre os dramaturgos da geração de Stevenson que a ambientação das obras seja o espaço familiar, doméstico, privado e íntimo. Na análise do pesquisador, essa preferência não é em vão: trata-se de colocar em cena

⁶ Disponível em: <https://www.teatrodelpuente.cl/espectaculos/ninas-arana/>. Acesso em: 12 jul. 2022.

os ambientes nos quais se manifestam “os vícios, as violências, as omissões, as censuras e as alienações próprias do modelo neoliberal” (CHANDÍA, 2018, p. 81, tradução nossa)⁷. Nesse sentido, não só a ambientação, mas também a temática que perpassa a obra da dramaturga chilena, apontam para a crítica do neoliberalismo a partir da cotidianidade e da intimidade. Além disso, na obra artística de Stevenson como um todo – enquanto atriz, diretora e dramaturga – observa-se o imbricamento de eventos reais na construção ficcional. Exemplos disso são *Niñas Araña, H.P. (Hans Pozo)* e a própria *Hilda Peña*.

A experiência ampla de Stevenson no teatro, com passagem por diversas funções artísticas, apresenta-se como um diferencial, tendo em vista o conhecimento global que a multiartista tem sobre a produção teatral. Destaca-se também, nesse sentido, sua atuação militante no campo artístico, como integrante da *Red de Actrices de Chile*⁸. Sobre sua militância enquanto feminista e trabalhadora do teatro, Stevenson, em entrevista concedida a Leopoldo Ibarra (2021), destaca:

Era urgente a necessidade de nos articularmos como trabalhadoras das artes cênicas e criar um espaço prazeroso. O feminismo tem muitos matizes, por isso a opção é a interseccionalidade, diferente do patriarcado que é uma concepção unívoca” (IBARRA, 2021, [s/p], tradução nossa).⁹

Chama a atenção a identificação de Stevenson como *trabalhadora das artes cênicas*, uma categorização que aponta para sua linha de militância que defende o trabalho artístico como ofício, não como *hobby* ou talento. Além disso, o apelo da artista para o feminismo interseccional é algo que veremos manifestado não só em sua militância, mas também em suas obras.

O monólogo *Hilda Peña*, objeto desta pesquisa, teve grande repercussão na cena teatral chilena, tendo sido o ganhador da *XVI Muestra de Dramaturgia Nacional* em 2013. Na obra, a protagonista, cujo nome dá título à dramaturgia, narra os acontecimentos que envolvem seu encontro com o filho adotivo, a morte desse ente querido e o que se passou em sua vida a partir de então. Ibarra (2015) sintetiza a obra da seguinte maneira, chamando a atenção para o estado emocional da protagonista, bem como para sua importância enquanto representante de um Chile marginalizado:

⁷ “[...] los vicios, violencia, omisiones, censuras y enajenaciones propias del modelo neoliberal”.

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/actriceschile/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

⁹ “Era urgente la necesidad de articularnos como trabajadoras de las artes escénicas y crear un espacio gozoso. El feminismo tiene muchos matices, por lo que la opción es la interseccionalidad, a diferencia del patriarcado que es una concepción unívoca”.

O texto mostra o luto de uma mulher que apesar de seu analfabetismo emocional, vislumbra a cruel condenação de habitar e deslocar-se nas margens do que poderia ter sido uma existência plena. É a tragédia compartilhada dos personagens que habitam o teatro chileno, à mercê de discursos e utopias sociais, os quais só a cena resgata do esquecimento da história (IBACACHE, 2015, p. 23, tradução nossa).¹⁰

A obra foi montada em três contextos diferentes: no Chile, com estreia em 2014, direção de Aliocha de la Sotta e atuação de Paula Zúñiga; no Brasil, em 2021, com direção de Sara Rojo e atuação de Marina Viana; e na Espanha, também em 2021, a partir de uma perspectiva diferente: nessa montagem, com direção de Romina Gutiérrez e atuação de Javier Ubilla, Hilda Peña é uma mulher trans, o que adiciona uma nova camada à identidade da personagem.

A montagem chilena de *Hilda Peña* foi bastante celebrada pelo público e pela crítica. Além dos elogios ao texto de Stevenson, destacou-se a maestria de Zúñiga, que soube trabalhar o corpo e a voz em prol da personagem. A crítica Jessenia Chamorro Salas (2018), por exemplo, utiliza o termo *poética do desespero* para caracterizar a obra, e aponta como tudo – texto, iluminação, direção e atuação – contribui para criar essa atmosfera. Ibarra (2015), por sua vez, salienta que o maior êxito do texto de Stevenson é a capacidade de deixar nas palavras o suporte das ações da personagem, envolvendo seu corpo em todos os momentos. O crítico categoriza o estilo de escrita de Stevenson como *dramaturgia da palavra*.

A montagem brasileira, por sua vez, se deu a partir da tradução do texto feita por Sara Rojo, Jéssica Ribas e Luísa Lagoeiro e publicada pela Editora Relicário. Jéssica Ribas (2021) aponta as quatro razões principais que motivaram a tradução do texto para o português: a escassez de dramaturgias publicadas no Brasil, a propagação de obras de mulheres criadoras, o fortalecimento do vínculo identitário latino-americano – que pode se ver prejudicado pela diferença de idiomas – e a relação da temática com o Brasil atual:

Essa política de morte que escolhe quais corpos descartar, que vemos nas comunidades brasileiras desde sempre, mirando na população periférica, preta, indígena e pobre, e que se intensificou durante a pandemia. Temos hoje milhares de pessoas que perderam seus amores e ficaram em desamparo, assim como Hilda Peña. Penso que é difícil não se sensibilizar depois de ler ou assistir o clamor dessa mãe (RIBAS, 2021, [s.p.], não publicado)

¹⁰ “El texto muestra el duelo de una mujer que a pesar de su analfabetismo emocional vislumbra la hiriente condena de habitar y desplazarse en los márgenes de lo que pudo ser una existencia plena. Es la tragedia compartida de los personajes que habitan el teatro chileno, a merced de discursos y utopías sociales, y que sólo la escena los rescata del olvido de la historia”.

A última justificativa de Ribas para a tradução do texto ao português, ou seja, a relação que pode ser estabelecida entre a situação que se passa na dramaturgia e o contexto brasileiro atual, é um fundamento que ampara a importância desta pesquisa: o reconhecimento de laços estéticos e políticos que unem a América Latina e, mais especificamente, os países envolvidos nesta investigação – Chile, Peru e Brasil.

Devido à pandemia, a montagem do grupo Mulheres Míticas se deu em formato de vídeo-teatro. O formato diferente, apesar de ser um desafio, não impediu que a obra fosse um sucesso, alcançando, inclusive, um público que geralmente não frequenta as salas de teatro de Belo Horizonte por residir em outras cidades. Além disso, Luciana Romagnolli (2021) chama a atenção, em sua crítica, para as imagens criadas na peça-filme, que, em outra linguagem, não seriam possíveis:

Eis que detenho meu olhar sobre a anatomia de um repolho. Visto assim, tão de perto, enquadrado na tela, a materialidade desse corpo cotidiano convida a um olhar menos apressado, revelando os desenhos únicos de suas dobras, o colorido dual das folhas que se deitam sobre si mesmas, sustentadas por um caule branco, e que se dele se desprenderem, todo o corpo se despedaça. Algo da incidência da luz, da mediação da tela e do enquadramento da câmera cria uma imagem ambivalente, ao mesmo tempo pura concretude e abstração gráfica. Essa é uma das imagens-síntese da peça-filme *Hilda Peña* para mim: a beleza e a gravidade do banal traçadas no corte, as partes prestes ao despedaçamento. O palpável e o impalpável que não se excluem ([s.p]).

A montagem espanhola de *Hilda Peña*, a mais recente, apresenta elementos divergentes significativos em relação às duas primeiras. Em primeiro lugar, a identidade da personagem: não mais uma mulher cisgênero, mas uma mulher transgênero. Outra característica que nos parece distinta são as *pitadas de comédia*, referidas pela crítica Marina Velasco (2021), traço que não está presente na dramaturgia de Stevenson, nem na montagem brasileira, e não parece também manifestar-se na montagem chilena, tendo em vista que não há comentários sobre esse aspecto nas críticas especializadas às quais recorreremos para investigar.

Nosso objeto de estudo primário, nesta pesquisa, foi a obra dramaturgical *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson. Para a análise da obra, optamos por trazer, no corpo do texto, a tradução de Rojo, Ribas e Lagoeiro, enquanto, nas notas de rodapé, disponibilizaremos o texto original em espanhol. Não é nosso objetivo analisar as montagens, mas faremos algumas menções, sobretudo à brasileira, a partir de anotações feitas durante o espetáculo exibido *online* entre 22/7/2021 e 27/7/2021, além de uma exibição privada cedida pelo grupo no dia 15/6/2022. Não faz parte do nosso corpus a montagem espanhola, uma vez que ela agrega aspectos que fogem ao escopo da pesquisa.

Rosa Cuchillo, do grupo cultural Yuyachkani

O Grupo Cultural Yuyachkani pode ser considerado um patrimônio cultural do Peru e de toda a América Latina. Fundado em 1971, por um conjunto de artistas que desejava fazer teatro engajado, envolveu-se e participou ativamente na construção do pensamento crítico ao longo de diversos períodos da história de seu país de origem. Diana Taylor (2013), no capítulo dedicado ao grupo, em seu livro *O arquivo e o repertório*, destaca a participação do Yuyachkani em três lutas pela sobrevivência que se interconectam: a dos camponeses peruanos atingidos pela violência do *Conflicto Armado Interno* (CAI), que assolou o Peru entre os anos de 1980 e 2000; a do apagamento da cultura e das expressões artísticas andinas pela homogeneização colonial-branca-europeia; e a do próprio grupo que, em 2021, comemorou 50 anos de existência ininterrupta, apesar dos inúmeros desafios.

A concepção de grupo e coletividade é tão importante no fazer artístico do Yuyachkani que Miguel Rubio Zapata, diretor e um dos fundadores, afirma: “Minha trajetória como diretor é a trajetória do meu grupo” (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 85, tradução nossa)¹¹. Essa noção de coletividade é, sem dúvidas, uma das razões que contribui para a longevidade do grupo. Mais que isso, reflete-se na organização do Yuyachkani, enquanto um grupo de teatro que utiliza a metodologia da criação coletiva. Sara Rojo (2016), no estudo *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*, caracteriza a criação coletiva como um método de produção teatral no qual a dramaturgia é construída democraticamente e sem hierarquia a partir dos processos cênicos do grupo. A autora sustenta que a forma pela qual se desenvolve o trabalho artístico é um elemento central da produção teatral, uma vez que determina a relação entre os produtores e receptores da obra de arte. A criação coletiva, segundo Rojo (2016), “aproxima os criadores e o público, no campo ficcional, da utopia política derrotada ou ainda não alcançada” (p. 94). O Grupo Cultural Yuyachkani foi fundado na década de 70, marco importante do desenvolvimento de técnicas de criação coletiva na América Latina. Essa irrupção da criação coletiva no subcontinente coincide, como destaca Rojo (2016), com a maior difusão de ideais socialistas em contraposição às ditaduras instauradas nos países latino-americanos a partir da segunda metade do século XX.

Quanto à contribuição dos grupos de teatro que surgem na década de 70, Miguel Rubio Zapata (2001) destaca, no artigo “*Notas sobre el itinerario y aportes del teatro popular en latinoamérica y Perú desde los años 70*”, que compõe a coletânea *Notas sobre teatro*, que a

¹¹ “Mi trayectoria como director es la trayectoria de mi grupo”.

partir desse período houve uma insurgência teatral na América Latina que incluiu as classes populares como protagonistas e propôs uma nova estética teatral para um novo momento histórico. Além do Yuyachkani, é possível citar, como exemplos dessa onda teatral no continente, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, no Brasil, e Juan Radrigán e Isidora Aguirre, no Chile. De acordo com Rubio Zapata (2001), os principais aportes do teatro popular latino-americano nascido naquela época foram as concepções de dramaturgia coletiva, a renovação da linguagem cênica, a noção de grupo, a multiplicidade do ator, a maior consciência do papel social e a preocupação em retratar a cultura nacional. As observações sobre criação coletiva apontadas por Rojo (2016) e as características do teatro político latino-americano originado na década de 70 apontadas por Rubio Zapata (2001) podem ser observadas na forma de produção e no produto artístico final do Yuyachkani.

A respeito da comunicação e da partilha de utopia com o público, cabe destacar a importância do espectador para a criação dos espetáculos do Yuyachkani. Esse aspecto refletiu-se, inclusive, no nome do grupo. *Yuyachkani* significa, simultaneamente, *estou pensando, estou lembrando e eu sou seu pensamento*. Diana Taylor (2013) observa que, de acordo com essa visão, sujeito pensante e objeto do pensamento se entrecruzam. O reflexo disso na obra do Yuyachkani, segundo a autora, é que a subjetividade é entendida como algo relacional e não individualista. Além disso, a

reciprocidade e o caráter construído mútuo que une o “eu” e o “você” não significam uma política de identidade compartilhada ou negociada – “eu” não sou “você”, nem afirmo ser ou agir por você. “Eu” e “você” são um produto das experiências e memórias um do outro, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica (TAYLOR, 2013, p. 264).

Cabe ressaltar, no entanto, que, apesar do evidente alinhamento do grupo com o campo político da esquerda radical, os integrantes acreditam que “ter alguns pressupostos ideológicos mais ou menos claros não determina automaticamente uma maneira de fazer teatro” (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 78, tradução nossa)¹². Como um grupo de teatro político que nasceu na década de 70, o Yuyachkani tem como inspirações, sobretudo, a obra e a vida de Bertolt Brecht, além do trabalho desenvolvido por Augusto Boal no Teatro de Arena, bem como a teoria do autor brasileiro em torno do Teatro do Oprimido. Rubio Zapata (2001), todavia, aponta a necessidade de tomar os autores estrangeiros como referência, e não os utilizar como uma

¹² “[...] tener algunos presupuestos ideológicos más o menos claros, no determina automáticamente una manera eficaz de hacer teatro”.

receita a ser seguida. É nesse sentido que o público aparece como elemento central no teatro do Yuyachkani:

o espectador está presente não só no momento em que recebe a imagem, mas desde antes, desde quando o grupo seleciona a obra, os temas, as técnicas. Isso é, está presente desde o início do projeto, porque é para ele a quem se dirige o espetáculo, do qual participará como criador na leitura que deverá fazer para completar com sua imaginação o que a convenção cênica lhe propõe (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 22, tradução nossa).¹³

No texto “*Encuentro con el hombre andino*”, também parte da coletânea *Notas sobre teatro*, Rubio Zapata (2001) narra o momento no qual os membros do Yuyachkani perceberam a importância do público em sua concepção teatral. O grupo estava em turnê apresentando o trabalho *Puño de Cobre*, espetáculo baseado na greve de mineiros que ocorreu em *Cerro de Pasco*. Para a montagem, utilizaram uma técnica influenciada pelo método Coringa, elaborado por Augusto Boal. Nesse contexto, um espectador os abordou e disse que a peça tinha sido muito boa, mas era uma pena que tivessem esquecido as fantasias. A estética do sistema Coringa de Boal baseia-se necessariamente na vestimenta neutra dos atores, que devem assumir diferentes papéis no palco. Dessa experiência, então, o grupo entendeu que os camponeses

quiseram nos dizer [...] que estávamos nos esquecendo do público ao qual nos dirigíamos, que não estávamos levando em conta as expressões artísticas dos mineiros – e mais, não as conhecíamos – vindos eles do campo e possuidores de uma rica tradição cultural. Tinham razão. Como podiam imaginar uma obra sobre eles sem seus cantos nem as roupas de suas mulheres [...] e sem personagens que contem histórias e que dançam (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 2, tradução nossa).¹⁴

A partir de então, o grupo chegou à conclusão de que cada obra é única e que não há método ímpar a ser seguido: a construção do trabalho artístico dependia do contexto e do público. Nesse sentido, como atesta Rubio Zapata (2001), ao ator já não bastava ter conhecimento teórico sobre a situação de exploração do campesinato – como acreditava parte dos grupos peruanos de teatro político na época –, era necessário conhecer em profundidade a sensibilidade e a vida cotidiana da população peruana para conseguir se comunicar com ela. O

¹³ “[...] el espectador está presente no sólo en el momento en que recibe la imagen, sino desde antes, desde cuando el grupo selecciona la obra, los temas, las técnicas. Es decir, está presente desde el inicio mismo del proyecto, porque es a él hacia quien está dirigido el espectáculo, en donde participará como creador en la lectura que deberá hacer para completar con su imaginación lo que la convención escénica le propone”.

¹⁴ “[...] quisieron decirnos [...] que nos estábamos olvidando del público al que nos dirigíamos, que no estábamos tomando en cuenta las expresiones artísticas de los mineros –es más, no las conocíamos– venidos ellos del campo y poseedores de una rica tradición cultural. Tenían razón. Cómo podían imaginar una obra sobre ellos sin sus cantos ni las ropas de sus mujeres [...] y sin personajes que cuenten historias y que danzen”.

olhar sensível para as questões do trabalhador camponês foi, então, o principal aporte do Grupo Cultural Yuyachkani para o teatro político peruano.

O objetivo de comunicar e compartilhar uma utopia com seu público fez o Yuyachkani se interessar pela pesquisa de elementos da cosmogonia e das festas populares andinas tradicionais nas regiões rurais peruanas. Essa aproximação se justifica pela premissa de Zapata (2001) segundo a qual era necessário conhecer a subjetividade e inteirar-se da produção sensível da população camponesa do Peru. Nesse sentido, a estética da narrativa mítica se tornou uma das principais influências do Yuyachkani em sua produção artística. Sobre isso, Rubio Zapata (2001) explica:

Quando nos interessamos pelo mito, chegamos à conclusão de que não se tratava somente de recorrer aos mitos do passado e “teatralizá-los”, mas que poderíamos inventar um mito, uma estrutura dramática mística. Antes que como uma inquietude estética, como opção para nos explicar o que acontece no presente, e que nos parece que não deve ser abordado somente desde a fria razão científica. [...] Então, para nós, recorrer ao mito não é *camuflagem* para dizer coisas alegoricamente, mas é uma alternativa de aproximação ao presente e às nossas expectativas de futuro (p. 69-70, tradução nossa, grifo do autor).¹⁵

Sobre essa concepção do mito enquanto chave interpretativa da realidade, é importante nos atentarmos a duas colocações de Rubio Zapata (2001). Em primeiro lugar, a afirmação feita na entrevista concedida a Luis Paredes, originalmente em 1989, e publicada, posteriormente, em *Notas sobre teatro*: “somos geradores, antes que repetidores de cultura” (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 68, tradução nossa)¹⁶. Isso é, não se trata de usar os elementos culturais populares como artefatos ou instrumentos artísticos, mas de atuar como criadores inseridos na cultura. Em segundo lugar, o comentário feito no qual afirma que uma análise distorcida da obra de Brecht o coloca como dramaturgo da razão. O Yuyachkani, por outro lado, não faz essa interpretação sobre a obra teórica do teatrólogo alemão, mas compreende que trabalhar razão e sentimentos sem colocá-los em oposição, mas como elementos que se integram, não torna o teatro menos político.

¹⁵ “Cuando nosotros nos interesamos por el mito, encontramos que no sólo se trataba de recurrir a mitos del pasado y ‘teatralizarlos’, sino que podríamos inventarnos un mito, una estructura dramática mística. Antes que como inquietud estética, como opción para explicarnos lo que sucede en el presente, y que nos parece que no solo se debe abordar desde el frío razonamiento científico. [...] Entonces, para nosotros recurrir al mito no es *camuflaje* para decir cosas alegoricamente, sino es una alternativa de aproximación al presente y a nuestras esperanzas de futuro”.

¹⁶ “[...] somos generadores, antes que repetidores de cultura”.

A aproximação do Yuyachkani da cultura andina, por meio dos mitos e das festas populares, visa incorporar a cosmovisão de seus espectadores pretendidos em seu fazer artístico sem, no entanto, pretender representá-los. Segundo Taylor (2013), a incorporação de elementos culturais andinos na cena pelo Yuyachkani vai no sentido de “oferecer uma visão mais profunda do que significa ‘ser’ peruano, refletindo assim a complexidade cultural, temporal, geográfica, histórica e étnica dessa articulação” (p. 277). Dessa forma, a união entre as temáticas escolhidas e as formas estéticas trabalhadas deixa evidente qual espectador o Yuyachkani quer alcançar e com quem quer partilhar, retomando Rojo (2016), a utopia pretendida.

Conforme informado no texto de apresentação Yuyachkani... (2021), o interesse maior do grupo gira em torno da construção e consolidação de uma memória cidadã, o que direciona suas obras para as temáticas da migração, da violência, da marginalidade, dentre outros assuntos. Nesse leque temático, a abordagem estética que o grupo fez ao incorporar o CAI em suas produções é de extrema importância. Rubio Zapata (2001) comenta o interesse do grupo em representar artisticamente esse período da história peruana na entrevista concedida a Luis Paredes:

acredito que a arte é o único espaço no qual não se trata o problema da violência como um problema policial. Os artistas [...] estão interessados em se perguntarem sobre as causas que levaram a esta violência e sobre as razões daqueles que a exercem para perpetuar esta ordem social ou sobre as razões daqueles que se rebelam contra esta ordem (p. 70, tradução nossa).¹⁷

Foi com essa abordagem não policialesca, mas sensível e questionadora, que o Yuyachkani trouxe a temática do CAI para suas obras. O grupo, que sempre considerou o corpo do artista como central na ação teatral, se viu em uma situação na qual

esse corpo, centro e fonte da ação, se diluía diante de nós, perdia valor, pois nada pareciam valer os corpos das centenas de peruanos vítimas da violência política que vivemos durante as duas últimas décadas do século passado (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 36, tradução nossa).¹⁸

O pesquisador José Manuel Lázaro (2021), no artigo “Yuyachkani: contribuições para a contemporaneidade da dramaturgia coletiva na América Latina”, divide a produção do

¹⁷ “[...] creo que en el arte es el único espacio donde no se plantea el problema de la violencia como un problema policial. Los artistas [...] están interesados en preguntarse sobre las causas que han llevado a esta violencia y las razones de quienes la ejercen para perpetuar este orden social o las razones de quienes se rebelan contra él”.

¹⁸ “[...] ese cuerpo, centro y fuente de la acción, se diluía frente a nosotros, perdía valor, pues nada parecían valer los cuerpos de los cientos de peruanos víctimas de la violencia política que vivimos durante las dos últimas décadas del siglo pasado”.

Yuyachkani de acordo com as décadas de sua existência e, com base nisso, aponta os fios condutores de cada fase do grupo. De acordo com o autor, a consolidação da casa Yuyachkani, no bairro *Magdalena del Mar*, estabeleceu as raízes do grupo. São desse período obras como *Los Músicos Ambulantes* (Os músicos ambulantes), de 1983, e *Encuentro de Zorros* (Encontro de raposas), de 1985, ambas retratando a temática da migração campo-cidade a partir de diferentes perspectivas. A década de 90, por sua vez, trouxe para o grupo uma fase “marcada pelo perigo, a instabilidade e a perseguição secreta ao estarem cercados por vigilância e ameaças” (SCHNEIDER, 2021, p.272), por causa do posicionamento político do grupo diante do CAI. Uma das obras mais importantes desse período é *Adiós Ayacucho* (Adeus Ayacucho), de 1990, que narra a história de um camponês morto pelos militares no contexto do CAI e, a partir de então, empreende uma jornada até Lima em busca das partes que faltam de seu cadáver mutilado, com o objetivo de finalmente descansar em paz.

A chegada do século XXI foi marcada pelo fim do CAI e a derrocada de Alberto Fujimori¹⁹. Houve, então, abertura para a criação de obras como *Antígona*, em 2000, *Hecho en el Perú* (Feito no Peru), em 2001, *Rosa Cuchillo*, obra estudada nesta pesquisa, e *Sin Título - Técnica Mixta* (Sem Título - Técnica Mista), em 2004. Mais recentemente, o grupo produziu obras como *Discurso de promoción* (Discurso de promoção), que estreou em 2017, e a mais recente, no marco das comemorações dos 50 anos, *Quiero creer que estoy volviendo* (Quero acreditar que estou voltando), obra que estreou em 2021 em formato virtual devido à pandemia de coronavírus.

Além das obras que constam no repertório, os Yuyas sempre participam com ações cênicas em espaços externos nas manifestações políticas do país. Além de *Rosa Cuchillo*, *Adiós Ayacucho* e *Antígona*, que acompanharam as sessões da *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR), os membros do Yuyachkani saíram às ruas com a performance *El bus de la fuga* (O ônibus da fuga)²⁰, em 2001, para denunciar a corrupção no governo de Fujimori, e também se somaram às manifestações de novembro de 2020 em defesa da democracia peruana, com a ação *Marea Roja – Ponte el alma* (Maré Vermelha – Ponha sua alma)²¹, dentre outras ações performáticas realizadas²². Nesse sentido, observa-se que, para o grupo, é importante estar presente e manifestar-se junto com o povo peruano, além de explorar outros espaços cênicos além das salas de teatro.

¹⁹Ditador do Peru entre 1990 e 2000, acusado de crimes de corrupção e atentados aos direitos humanos.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2kqwnBFESo>. Acesso em: 22 jul. 2022.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xDyD4JjGBnw>. Acesso em: 22 jul. 2022.

²² É possível encontrar registros das ações em espaços públicos realizadas pelo grupo no seguinte link: <https://yuyachkani.org/espacio-publico/>. Acesso em: 23 jul. 2022.

A obra *Rosa Cuchillo* é, nas palavras de Ana Correa,

uma ação cênica criada para ser apresentada em mercados andinos. A personagem irrompe no cotidiano da população, em cima de uma pequena mesa em meio aos postos ambulantes distribuídos ao redor do mercado. Pelo diálogo com a teatralidade, a ação surpreende quem passa por ali, procurando remexer a memória para gerar uma nova mirada sobre a violência política vivida pelo Peru entre os anos 1980 e 2000. [...] é a história de amor de uma mãe que procura seu filho desaparecido mesmo após a própria morte, percorrendo os outros mundos da cosmovisão andina: o Mundo de Baixo (Uqhu Pacha), este mundo (Kay Pacha) e o Mundo de Cima (Hanaq Pacha). Ela volta à terra procurando harmonizar a vida através de um ritual de purificação, de limpeza energética e florescimento, segundo tradições de alguns povos dos Andes do Peru, com o propósito de que a gente de seu povo perca o medo e comece a se curar do esquecimento (CORREA, 2021, p. 66).

A montagem original, como relata Rubio Zapata (2008) em *El cuerpo ausente*, percorreu as cidades de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli e Lima. Lamentavelmente, não presenciamos o acontecimento teatral em sua concepção original. Por isso, para esta pesquisa, nos valem de registros feitos em diversos formatos: o texto da desmontagem, a partir da recente tradução feita ao português por Ana Julia Marko e publicado no dossiê *Un solo corazón: 50 anos de caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani* da revista *Rascunhos*, um vídeo da apresentação *Rosa Cuchillo* (2013) realizada pela atriz Ana Correa na *Brown University* em 2012 e publicado no canal no Youtube da *Watson Institute for International and Public Affairs*, além de registros fotográficos disponibilizados pelo Yuyachkani.

Na desmontagem da obra, Ana Correa (2021) explicita o processo criativo da obra, explicando as referências utilizadas para sua criação. Ela menciona, primeiramente, o romance homônimo de Óscar Colchado Lucio, referência principal para a criação da montagem de *Rosa Cuchillo* pelo Yuyachkani. Os eventos do CAI, as fissuras que essa guerra provocou no Peru e Mamá Angélica, principal liderança e fundadora da *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecido del Perú* (ANFASEP), também se constituem como fontes importantes para criação da obra. Correa (2021) salienta que, diferente do romance de Colchado Lucio, no qual a personagem principal se revela como a deusa Cavillaca ao final, o Yuyachkani precisava de uma Rosa Cuchillo humana. Nesse sentido, Mamá Angélica, por sua força e luta, foi escolhida como inspiração. Além disso, a atriz-criadora aponta como utilizou as mulheres de sua própria família, sobretudo sua mãe e avós, como referências para criar a personagem.

Os três mundos da cosmovisão andina foram, segundo Correa (2021), a base para toda a simbologia da montagem de *Rosa Cuchillo: o Hanaq Pacha* (Mundo de Cima), o *Kay Pacha* (este Mundo) e o *Uqhu Pacha* (Mundo de Baixo). A partir dessa divisão tripartite de mundo, a atriz se apropriou de danças tradicionais peruanas que pudessem se conectar com cada um desses mundos: movimentos que se assemelhassem a aves decolando para o *Hanaq Pacha*, deslocamentos que se baseassem no delicado contato do pé com o chão para o *Kay Pacha* e coreografias com batidas fortes dos pés no chão para o *Uqhu Pacha*. Animais sagrados também foram escolhidos como associação para cada um dos mundos: o *Uqhu Pacha* foi relacionado à serpente, o *Kay Pacha* ao puma e o *Hanaq Pacha* ao condor.

Correa (2021) indica que o figurino de Rosa Cuchillo, por sua vez, tomou como inspiração uma pequena escultura de pedra de Huamanga de Ayacucho para a cor das vestimentas, feitas aos moldes do traje tradicional de Carhuaz. A cor branca-osso foi utilizada por se tratar de uma personagem morta, uma alma, mas também por representar os povos de Ayacucho, os que mais sofreram com a violência do CAI.

Os objetos ritualísticos de Rosa Cuchillo e a música de instrumentos pré-hispânicos também constituem parte importante da montagem da obra. Correa (2021) salienta como a escolha desses elementos levou em consideração os espectadores andinos, que seriam capazes de decodificar mais facilmente os sinais dessa linguagem cênica. O banco no qual Rosa Cuchillo se senta, por exemplo, tem três pernas para representar os três mundos andinos. A vara de madeira com formato de serpente foi escolhida para acompanhar Rosa, que seria uma caminhante. O vaso cerimonial também tem o formato que simboliza os três mundos andinos. A faca, por sua vez, que compõe o nome da personagem, é talhada em cartilagem de tubarão-espada para representar o subterrâneo do *Uqhu Pacha*. Por fim, Correa (2021) aponta que o espaço no qual a obra é encenada, semelhante a uma mesa de mercado, levou em conta sua disposição nos mercados e a facilidade com a qual podia ser transportada.

Para analisar a obra *Rosa Cuchillo* ao longo desta dissertação, utilizaremos, no corpo do texto, a tradução do texto publicada junto à desmontagem da peça feita por Correa (2021) e, em notas de rodapé, disponibilizamos a transcrição feita em espanhol por Santos (2019) a partir de um vídeo da apresentação de Rosa Cuchillo (2013), realizada na *Brown University* em 2012 e publicado no canal no Youtube da *Watson Institute for International and Public Affairs*. Além disso, utilizaremos como material de apoio a desmontagem da peça, o vídeo da apresentação de 2012 e cenas do documentário *Alma Viva* (2021).

Na análise comparativa de *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo*, partimos da hipótese de que os eventos reais nos quais as obras se baseiam se desfiguram e são reconfigurados nas dramaturgias pelo relato das duas mulheres-mães que perderam seus filhos para a violência de Estado, proporcionando uma possibilidade de leitura da história a contrapelo.

No primeiro capítulo desta dissertação, nos dedicamos a explorar a forma do monólogo. Discutimos o par monólogo/diálogo a partir da perspectiva linguística, partindo de Jan Mukarovsky (1977), que também apresenta o imbricamento existente entre essas duas categorias. Na sequência, fazemos um breve percurso pelas manifestações clássicas do monólogo na dramaturgia valendo-nos, sobretudo, das contribuições de Patrice Pavis (2015), para, em seguida, apresentar concepções mais contemporâneas sobre a temática, trazidas, principalmente, por José Sanchis Sinisterra (2009). Na última seção do primeiro capítulo, nos dedicamos a relacionar os conceitos de testemunho, valendo-nos dos estudos de Márcio-Seligman-Silva (2017), teatro íntimo, a partir da obra de Jean Pierre-Sarrazac (2013, 2017), epicização e os aspectos sobre monólogo já discutidos. O objetivo do primeiro capítulo é, portanto, entender teoricamente a forma teatral dos objetos da pesquisa para, posteriormente, analisar os efeitos que a opção por esse formato causa na configuração das obras.

No segundo capítulo, por sua vez, exploramos teoricamente dois recortes formadores da identidade das personagens principais das obras estudadas: a maternidade e o luto. Para tratar da maternidade, nos dedicamos a discutir as categorias *mulher* e *mãe* e a associação direta que geralmente é feita entre elas. Partimos, sobretudo, de autoras que discutem o caráter não biológico, mas social, da definição de mulher, como Judith Butler (2019a). Além disso, exploramos os estudos de autoras que fazem uma leitura das categorias de gênero a partir da construção europeia em contraposição à construção dos povos colonizados, como Chandra Talpade Mohanty (2017) e Rita Laura Segato (2012). Tratamos também da desmistificação do trabalho doméstico e maternal enquanto ato de amor, conforme proposto por Silvia Federici (2019), e da necessidade de analisar a categoria *mulher* a partir de uma perspectiva interseccional, que considere, para além de gênero, raça e classe. Nesse sentido, tendo em vista que as duas personagens das obras analisadas na pesquisa são demarcadamente latino-americanas, buscamos estabelecer um panorama do que é ser mulher na América Latina a partir de dados econômicos e sociais. Ainda sobre maternidade, discutimos o conceito de família, valendo-nos das obras de Friedrich Engels (2019) e Silvia Federici (2019), e problematizamos o mito do amor materno e da biologização da maternidade, com o amparo de Elisabeth Badinter (2011) e do trabalho sobre homens que engravidam, feito por Anne Alencar Monteiro (2018).

Quanto ao luto, o abordamos a partir de duas perspectivas: a antropológica e a política. Para tratar antropológicamente sobre a questão do luto, partimos inicialmente dos estudos de Philippe Ariès (2014) para, em seguida, nos dedicarmos a estudar os rituais do luto dos povos andinos, mapuches e cristãos, tendo em vista a configuração étnica e religiosa do Chile e do Peru. Para tratar da política do luto, nos valemos das reflexões de Judith Butler (2019b) sobre corpos enlutáveis e não-enlutáveis, para, então, tratar da relação entre a ditadura civil-militar no Chile e o CAI no Peru com a desapareição de corpos, além de explorar a questão dos coletivos de mães de desaparecidos em ambos os países.

Os dois capítulos seguintes se dedicam à análise dos objetos estudados à luz da teoria apresentada nos primeiros capítulos da dissertação. O terceiro capítulo é dedicado a discutir a apropriação de eventos reais feita nas duas obras. Primeiramente, discutimos o conceito de teatros do real, trazido por Silvia Fernandes (2013), para, em seguida, analisar como o assalto ao Banco O'Higgins e o CAI são incorporados nas construções dramáticas de *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo*, respectivamente. Na última seção do capítulo, discutimos como o real se desfigura nas duas obras, a partir da perspectiva assumida pelas duas personagens-narradoras diante do trauma sofrido. O quarto capítulo, por sua vez, tem como objetivo esmiuçar a identidade das protagonistas a partir das pistas deixadas em seus relatos. Discutimos a construção da identidade de Hilda Peña enquanto uma antiantígona e a de Rosa Cuchillo enquanto uma narradora morta. Na última seção do capítulo, retomamos o conceito de *ipseidade*, desenvolvido por Paul Ricoeur (1991), para traçar um paralelo entre a construção da identidade das personagens e a interpelação feita ao público por meio de seus relatos.

Assim como Hilda Peña e Rosa Cuchillo, que se dirigem a seus ouvintes, gostaríamos, ao final desta introdução, de nos voltar para você, leitor, com um pedido: ao longo de sua leitura, tente se lembrar de cada vez que você viu ou leu uma entrevista dada por uma mãe que perdeu seu filho por causa da violência que o Estado brasileiro emprega no genocídio de jovens racializados no país. Tente ouvir as vozes dessas mães que nos acompanharam ao longo de toda a pesquisa.

1. As vozes do monólogo

Quem: uma voz.

Onde: um corpo de uma mulher.

— Grace Passô, *Vaga Carne*

Tendo em conta as formas teatrais, é possível categorizar *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo* como monólogos. Buscaremos, a seguir, explicitar a razão da escolha deste termo para aludir aos objetos analisados, bem como desenredar algumas características importantes dos monólogos, tanto no que se refere ao seu desenvolvimento na história do teatro e na teoria clássica do drama, quanto às particularidades que assumem na contemporaneidade.

1.1. Diálogo e Monólogo como formas de comunicação

No ensaio “*Dialog and monolog*”, primeira parte de um estudo intitulado “*Two studies of dialog*”, o teórico e crítico literário Jan Mukarovsky (1977) nos apresenta duas perspectivas conflitivas sobre o par diálogo/monólogo, para, em seguida, discordar de ambas e apresentar sua própria análise sobre os conceitos. Os estudos utilizados como ponto de partida pelo autor checo para discutir o tema foram feitos pelo linguista Lev Jakubinskij¹ e pelo sociólogo Gabriel Tarde.² A partir de uma investigação linguística que privilegiava as estruturas internas da língua, Jakubinskij concluiu que o diálogo precederia o monólogo como forma de comunicação. O par diálogo/monólogo funcionaria, na visão do autor, como oposição linguística, da mesma maneira segundo a qual se comportariam, por exemplo, as categorias linguagem coloquial/linguagem literária. Considerando esse par de oposições, o linguista concebeu o diálogo como a forma básica, ou não marcada³, de comunicação, o que faria do monólogo, por conseguinte, a forma marcada e artificial de linguagem. Gabriel Tarde, por sua vez, chegou à conclusão contrária, conforme exposto por Mukarovsky (1977) no ensaio. Utilizando uma metodologia embasada na sociologia e considerando o que, para ele, seria a origem da língua

¹ JAKUBINSKIJ, Lev. *O dialogiceskoj reci. Russkaja rec*, ed. L. V. Scerba (Petrograd, 1923), 1: 96-194 apud MUKAROVSKY (1977, p. 81).

² TARDE, Gabriel. *L'opinion et la foule*, 4th ed. (Paris, 1922), apud MUKAROVSKY (1977, p. 81).

³ “Os termos ‘marcado’ e ‘não-marcado’ foram introduzidos na lingüística [sic] pela Escola de Praga. Aqui a idéia-chave [sic] é a de contraste entre dois elementos de uma dada categoria lingüística [sic], seja ela fonológica, morfológica ou sintática. Um entre dois elementos que se opõem é considerado marcado quando exibe uma propriedade ausente no outro membro, considerado não-marcado. [...] As formas não-marcadas apresentam várias características, tais como: a) maior frequência [sic] de ocorrência nas línguas em geral e em uma língua em particular; b) contexto de ocorrência mais amplo; c) forma mais simples ou menor; d) aquisição mais precoce pelas crianças” (CUNHA, 2008, p. 172).

como forma de comunicação entre os seres humanos, o autor sustenta que o monólogo teria surgido primeiro, uma vez que, antes de ser usada em conversas interpessoais, a língua teria a função de expressar ordens e alertas, ou seja, formas monológicas de comunicação. Para Tarde, então, a forma dialógica teria sido introduzida depois como modalidade de comunicação e, nesse sentido, o monólogo precederia o diálogo. Assim sendo, temos duas posições contrárias acerca do par monólogo-diálogo: de acordo com Jan Jakubinskij, o diálogo teria surgido primeiro enquanto forma de comunicação; Gabriel Tarde, ao contrário, sustentava que o monólogo precederia o diálogo enquanto forma de interação humana por meio da língua.

Dando sequência ao ensaio, Mukarovsky (1977) pontua que as contribuições de Jakubinskij e Tarde, embora relevantes e em parte verdadeiras, podem ser refutadas. Por um lado, o autor checo discorda que as ordens e advertências apontadas por Tarde sejam monólogos de fato, uma vez que elas pressupõem uma resposta do interlocutor, ainda que não verbal. Por outro lado, em contraposição a Jakubinskij, Mukarovsky (1977) sustenta que há situações do dia-a-dia nas quais nos comunicamos por meio de monólogos, como é o caso das aulas expositivas, por exemplo, que conhecemos desde crianças ao frequentarmos a escola. Nesse sentido, o teórico propõe uma abordagem diferente: nem o diálogo precederia o monólogo como forma linguística, nem o contrário aconteceria, mas as duas categorias funcionariam de maneira dinâmica e polarizada, uma ganhando preponderância sobre a outra a depender do contexto. Essa análise se mostra interessante na medida em que desloca a preocupação: ao invés de classificar trechos de linguagem ou de determinar a prevalência de uma categoria sobre a outra, enfoca-se a relação de imbricamento no uso das duas modalidades.

A partir dessa mudança de foco, Mukarovsky (1977) transfere o ponto de interesse principal na análise do monólogo e do diálogo enquanto formas de comunicação para a relação entre o *eu* e o *você*, ou seja, para as partes que participam da comunicação: os interlocutores. Dessa forma, o autor mostra como monólogo e diálogo são esferas porosas que se interpenetram ao longo da interlocução. Para tal, são apontadas algumas diferenças capazes de distinguir monólogo e diálogo, a fim de perceber o imbricamento das categorias. Mukarovsky (1977) aponta, nesse sentido, que a quantidade de elementos integrantes da comunicação não seria a diferença essencial entre diálogo e monólogo. O que distinguiria essas duas modalidades de comunicação seria o fato de que, no diálogo, os papéis de *eu* e *você* são enfatizados, uma vez que se alternam com mais frequência. Quanto à mescla das duas categorias, o autor pontua que um monólogo não necessariamente precisa ser endereçado a alguém particularmente. No entanto, quando se usam pronomes de segunda pessoa nessa modalidade de comunicação e

ocorre o endereçamento do discurso, percebemos que há um movimento de dialogização do monólogo.

Em seu ensaio, Mukarovsky (1977) delimita seus objetos de estudo como sendo o diálogo e o monólogo a partir de uma perspectiva linguística. Em uma nota de rodapé, entretanto, o autor menciona o monólogo dramático, definindo-o como um diálogo no qual o par-ouvinte é imaginário ou ausente, enquanto que, pela perspectiva linguística, o monólogo seria a enunciação de um *eu* independentemente da presença ou ausência de um *você*. Logo, para o autor, o monólogo dramático já seria intrinsecamente uma modalidade de diálogo. A definição, que, à primeira vista parece paradoxal, aporta uma importante contribuição para se pensar o monólogo dramático: apesar do nome, ele sempre teria um destinatário, mesmo que hipotético.

A teoria de Mukarovsky (1977) a respeito do monólogo, embora demarcadamente feita a partir de uma perspectiva linguística, tem muito a contribuir com nossas reflexões sobre o monólogo dramático, principalmente tendo em vista o imbricamento do diálogo no monólogo, a relação entre o *eu* e o *você* na comunicação monologal e o aporte segundo o qual o monólogo dramático seria sempre um diálogo com um interlocutor ausente ou imaginário. Partindo dessa abordagem, torna-se indispensável identificar o *eu*/monologuista, que detém a palavra, e o *você*, que pode assumir diferentes referentes – o público, uma personagem ausente, o próprio eu, dentre outros.

Entender, em um monólogo teatral, o par *eu-você(s)* que se estabelece pode ser uma importante chave de leitura para pensarmos quem é a voz que fala, por que fala e por que se dirige a quem se dirige. Essa noção será muito pertinente na análise dos monólogos *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo*, tendo em vista que a identidade das monologuistas e das pessoas às quais se dirigem cumprem um papel importante no efeito estético e ético almejado pelas obras.

1.2. O monólogo dramático

Após refletirmos sobre o monólogo a partir de sua perspectiva linguística, discutiremos suas manifestações na dramaturgia e no teatro. Para tal, partiremos de uma análise contrastiva das definições de diálogo e monólogo dramático. Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2015) define o diálogo como uma interlocução entre duas ou mais personagens. O mesmo autor chama a atenção para o fato de o diálogo ser a forma clássica do drama, por prezar a verossimilhança. Essa associação entre drama, verossimilhança e diálogo tem a ver com a concepção aristotélica segundo a qual a mimese seria o objetivo a ser alcançado pela arte:

A epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flautista e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, *imitações*. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma (ARISTÓTELES, 2014, p. 19).

Sendo o drama, segundo Szondi (2001), uma forma que se desenvolve no Renascimento a partir do conceito de *entre*, a encenação de um diálogo seria, então, a maneira mais mimética de se trazer para a linguagem teatral a comunicação entre pessoas, dando ao espectador a sensação de estar diante de uma conversa que seria possível de presenciar em seu cotidiano.

O monólogo, por outro lado, é definido por Pavis (2015) como “um discurso que a personagem faz para si mesma” (p. 247) e se distingue do diálogo pela “ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico” (p. 247). Se o autor defende o diálogo como a forma clássica do drama, o monólogo seria, seguindo o mesmo raciocínio, antidramático e antimimético, uma vez que a imagem de uma pessoa falando consigo mesma seria inverossímil. Essa característica dos monólogos fica evidente, segundo Pavis (2015), quando observamos a presença desse recurso nos teatros realista e naturalista, correntes que notadamente prezam pela verossimilhança. Nas obras identificadas com essas estéticas, o monólogo só é admitido quando há uma situação anormal, como nos casos de sonambulismo, aflição e embriaguez. Um exemplo disso é o seguinte trecho de *Casa de Bonecas*, do autor realista Henrik Ibsen (2007), no qual Nora, em estado de medo e ansiedade, conversa sozinha sobre a possibilidade de ser descoberta:

Chegou alguém!... (Dirige-se à porta e põe o ouvido à escuta) Não, não é ninguém. Não, não; ainda não é para hoje, dia de Natal; para amanhã também não... Mas, quem sabe...? (Abre a porta e olha para fora) Nada; a caixa de correspondência está vazia. (Vem para a frente) Que besteira! Aquela ameaça não era a sério! Tal coisa não pode acontecer... é impossível... tenho três filhinhos (IBSEN, 2007, p. 28).

Todavia, mesmo demarcando as diferentes características e contextos em que monólogo e diálogo são empregados no contexto teatral, Pavis (2015), na esteira de Mukarovsky (1977), também reconhece os imbricamentos entre as duas formas:

Diálogo e monólogo jamais existem sob uma forma absoluta; [...] muitos monólogos, apesar de sua disposição unitária e de seu sujeito único de enunciação, são, na verdade, apenas diálogos da personagem com uma parte de si mesma, com uma outra personagem de sua fantasia ou com o mundo tomado como testemunha (PAVIS, 2015, p. 93).

Feitas essas considerações, passemos agora a enumerar as diversas formas que o monólogo assume no contexto teatral, bem como os efeitos suscitados por seu uso nessas circunstâncias. Para tal, dividiremos o monólogo em duas categorias: as manifestações como parte de uma obra e a forma de obra completa.

Enquanto parte de uma obra maior, o monólogo pode assumir diferentes formas, sendo as mais comuns o aparte e o solilóquio. O aparte, tal como definido por Pavis (2015), é um discurso

da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). *Ele se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo.* O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido ‘por acaso’ pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica [...] *é uma forma de monólogo, mas torna-se, no teatro, um diálogo direto com o público* (p. 21, grifo nosso).

O autor salienta que, geralmente, o aparte é acompanhado por técnicas cênicas que lhe conferem verossimilhança, tais como afastamento ou refletor sobre o monologuista, voz em *off*, dentre outras estratégias. Além disso, como destaca Pavis (2015), seria uma tática utilizada para assinalar a verdadeira intenção ou opinião de uma personagem, uma vez que essa mensagem fica oculta ou dissimulada no jogo intersubjetivo do diálogo.

No verbete dedicado ao aparte no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, organizado por Guinsburg, Faria e Lima (2006), ressalta-se que a comicidade é garantida no uso dessa estratégia a partir do evidente contraste entre as ações e os pensamentos das personagens, como podemos observar no seguinte trecho da comédia de costumes de Martins Pena, *Quem casa quer casa*. No excerto, notamos que Fabiana e Paulina estão internamente irritadas uma com a outra – o que é descortinado por meio dos apartes – enquanto exteriormente tentam manter as aparências – como se desvela no diálogo entre as duas:

FABIANA, vendo-a e à parte – Oh, a desavergonhada de minha nora!
 PAULINA, à parte – Em vez de conciliar-me, tenho vontade de dar-lhe uma descompostura.
 [...]
 FABIANA, à parte – Se não fosse por amor da paz... (Alto:) Tem alguma coisa que dizer-me?
 PAULINA, à parte – Maldita suçurana! [sic] (Alto:) Sim senhora, e a rogos de meu marido é que aqui estou.
 FABIANA – Ah, foram a rogos seus? O que lhe rogou ele?
 PAULINA – Que era tempo de se acabarem essas desavenças em que andamos...
 FABIANA – Mais que tempo...

PAULINA – E eu dei-lhe a minha palavra que faria todo o possível para de hoje em diante vivermos em paz... e que principiaria por pedir-lhe perdão, como faço, dos agravos que de mim tem...

FABIANA – Quisera Deus que assim tivesse sido desde princípio! E acredite, menina, que prezo muito a paz doméstica, e que minha maior satisfação é viver bem com vocês todos (PENA, [s/d], p.8).

O solilóquio, por sua vez, refere-se a “uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior” (PAVIS, 2015, p. 366). Pavis (2015) destaca ainda que, ao contrário do aparte, que pode ter um efeito cômico, o solilóquio costuma aparecer em momentos reflexivos e filosóficos. Essa natureza fica evidente, por exemplo, no famoso solilóquio da peça *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, no qual Segismundo reflete sobre a vida, a condição humana e a liberdade:

Ai, mísero de mim! Ai, infeliz!
 Descobrir, oh Deus, pretendo,
 já que me trata assim
 que delito cometi
 fatal, contra ti, nascendo.
 Mas eu nasci, e compreendo,
 que o crime foi cometido
 pois o delito maior
 do homem é ter nascido. [...]
 Por que eu, tendo mais vida,
 tenho menos liberdade?
 Em chegando a esta paixão,
 num vulcão todo transfeito,
 quisera arrancar do peito
 pedaços do coração;
 que lei, justiça ou razão
 recusar aos homens sabe
 privilégio tão suave,
 licença tão essencial
 dada por Deus ao cristal,
 a um peixe, a um bruto e a uma ave? (DE LA BARCA, 2009, p. 36-38).

Ao refletir sobre o efeito antimimético provocado pelos monólogos e sobre as condições especiais nas quais esse recurso era empregado no teatro realista, Pavis (2015) destaca que o uso ou não da estratégia do monólogo está intimamente ligado à centralidade conferida à verossimilhança por uma estética ou período. O autor pontua, então, que, em certos momentos da história do teatro, a verossimilhança não era vista como ponto primordial na construção da linguagem teatral. Justamente durante esses períodos, o uso do monólogo no interior das dramaturgias – apartes e solilóquios – se faz mais presente, como é o caso dos dramas elisabetano e simbolista. Mais contemporaneamente, como destaca o autor, o monólogo como

parte de peças do teatro íntimo se torna uma expressão do interior das personagens, aproximando-os da poesia lírica.

Além disso, é válido retomar Mukarovsky (1977), que defende a espontaneidade do que chamamos solilóquio, ou seja, do ato de dirigir a palavra a nós mesmos como modo de reflexão. De acordo com o autor, dirigir-se a si mesmo é uma experiência linguística corrente na qual um único indivíduo assume os papéis ativo e passivo da comunicação. Ao colocar o foco no fato de que, em um solilóquio, um único sujeito se divide entre quem fala e quem ouve, Mukarovsky (1977) naturaliza a possibilidade dessa forma de comunicação consigo mesmo. O teórico checo destaca que, nos poemas medievais, a temática da divisão do sujeito em alma e corpo já traria o embrião do solilóquio.

Além do aparte e do solilóquio, Pavis (2015) cita outros tipos de monólogos quanto à forma literária e que podem ser partes de dramaturgias: as estâncias, que se assemelham a baladas e canções; a dialética do raciocínio, que seria a apresentação de um argumento de forma bem estruturada por uma personagem; o monólogo interior, no qual a desordem dos sentimentos interfere na forma por meio da qual os fatos são expostos; a palavra de autor, que ocorre quando o dramaturgo se dirige ao público; e o diálogo solitário, quando a personagem conversa com uma divindade que nunca lhe responde. No entanto, consideramos que essas variedades listadas pelo autor são somente subtipos do que já descrevemos como aparte e solilóquio.

Quando analisamos as terminologias aparte, monólogo e solilóquio, percebe-se uma confusão entre as duas últimas. Em alguns contextos, as duas palavras são usadas como sinônimas, enquanto em outros apresenta-se solilóquio como um tipo de monólogo. Ao longo deste trabalho, optamos por considerar que monólogo é um termo genérico, que pode inclusive ser utilizado para referir-se às peças como monólogo, enquanto solilóquio e aparte são tipos de monólogos que se encontram no interior de uma dramaturgia. Essa opção se dá por considerarmos monólogo um termo abrangente, que se refere à formatação da comunicação que parte de um só corpo.

Até o momento, tratamos apenas dos monólogos que são partes de um discurso dramático maior. Faremos a seguir uma discussão sobre o que Pavis (2015) denomina *peças como monólogo*. Tal discussão é importante na medida em que os dois objetos de estudo desta pesquisa, *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo*, enquadram-se nessa modalidade. Além da denominação *peças como monólogo*, encontram-se também as terminologias monodrama e espetáculo solo (também chamado de *unipersonal* em espanhol). Faremos uma breve exposição sobre cada uma delas para, em seguida, sinalizar nossa escolha terminológica.

Monodrama, de acordo com Pavis (2015), é “uma peça com uma personagem, ou pelo menos com um só ator (que poderá assumir vários papéis). A peça é centrada na figura de uma pessoa da qual se exploram as motivações íntimas, as subjetividades ou o lirismo” (p. 246). O autor chama a atenção para o fato de que no final do século XVIII e início do século XIX, com o expressionismo, esse modelo teatral com um único ator em cena estava em voga.

Nerina Dip (2010), em seu trabalho *Solo en la escena*, traz contribuições aos estudos do monólogo enquanto peça completa ao definir o que seriam os espetáculos solo que, segundo a autora, são peças nas quais há apenas um ator em cena. Todavia, de acordo com a teórica, um só corpo não está atrelado, necessariamente, a uma só voz. Nessa modalidade teatral, podem ser empregados os discursos monológico e dialógico, tendo em vista que é possível várias personagens serem interpretadas pelo corpo do ator sozinho em cena.

Quanto ao modo de produção, Dip (2010) salienta que, nos solos, o ator acumula também as funções de dramaturgo e diretor. A autora relaciona o modo de produção e a linguagem dos solos às características que ela diz ter a pós-modernidade: contradição, inacabamento, abertura, fragmentação e descentralização, além da falta de verba para produção de grandes obras teatrais. Outra característica dos solos, de acordo com a teórica, é a cenografia reduzida, o que faz com que, na Argentina, esse tipo de produção seja conhecido também como *teatro de valija*, ou seja, uma produção que comporta todo o seu equipamento cenográfico em uma mala. Assim, o solo se vale de objetos como elementos cênicos de potencial simbólico e metafórico. A autora defende que esses objetos são usados nos espetáculos solo como maneira de suprir a ausência de outras personagens na cena. Além disso, associa-se a produção de solos a uma categoria de artistas específica, ou seja, aos grupos marginalizados: travestis, feministas, anarquistas, dentre outros. Esse recorte feito por Dip (2010) sinaliza uma importante questão social: os grupos marginalizados na sociedade o são também no fazer artístico e dispõem, na maioria das vezes, de poucos recursos financeiros para a realização de seus espetáculos.

Tanto a terminologia monodrama quanto espetáculo solo nos parecem bastante demarcadas historicamente e sociologicamente: os monodramas estariam associados ao século XVIII e os solos a uma escassez de recursos para a produção de grandes obras teatrais no período neoliberal contemporâneo, além da acumulação de tarefas pelo ator, ou seja, os solos não se atrelam à produção de teatro de grupo. Nesse sentido, preferimos utilizar as terminologias genéricas *monólogo* e *peça como monólogo* para nos referir às obras estudadas neste trabalho, visto que nenhuma delas foi produzida no século XVIII para receber a etiqueta de monodrama e não possuem todas as características de solo como definidas por Dip (2010). Em nossa análise das obras, o foco recairá sobre o efeito de sentido provocado pelo uso da

forma monólogo, ou seja, nos interessam, sobretudo, o trabalho da linguagem no formato de monólogo, os imbricamentos entre monólogo e diálogo, além das identidades do *eu e do(s) você(s)* envolvidos na comunicação monológica.

1.3. Redefinições do conceito de monólogo teatral

José Sanchis Sinisterra (2009), no ensaio “*El arte del monólogo*”, procura redefinir o conceito de monólogo dramático, uma vez que, do seu ponto de vista, a teoria clássica do drama, aferrolhada a preceitos arcaicos, não daria conta da diversidade de formas que aparecem na contemporaneidade, nem conseguiria visitar os clássicos partindo de uma perspectiva mais atual. Com o intuito de preencher as lacunas deixadas pela teoria clássica, então, Sinisterra (2009) define monólogo como “toda sequência dramatúrgica na qual o discurso é posse de um único sujeito, independentemente de sua extensão (uma situação, uma cena, uma obra mais ou menos longa...) e da ‘identidade’ de seu destinatário” (p. 162-163, tradução nossa)⁴.

Resgatamos aqui as contribuições de Mukarovsky (1977), discutidas anteriormente, que apontam para um imbricamento de diálogo e monólogo. Analogamente, Sinisterra (2009) também desloca a discussão sobre monólogo e diálogo dramáticos para o par eu/você: “no contexto teatral, toda emissão verbal instaura automaticamente a figura de um receptor, e é este par comunicativo básico [...] o que confere à palavra dramática seu estatuto dialógico” (SINISTERRA, 2009, p. 163, tradução nossa)⁵. Partindo dessa premissa, o autor distingue três tipos de monólogo dramático: um no qual o locutor interpela a si mesmo; um segundo tipo, no qual o locutor interpela a outro sujeito ou personagem; e, em terceiro lugar, uma modalidade na qual o locutor interpela o público.

De acordo com Sinisterra (2009), a modalidade de monólogo na qual o locutor interpela a si mesmo é território do que conhecemos como solilóquio e aparte. A forma clássica desse tipo de monólogo, que é por ele chamada de monólogo do *eu* integrado, em sua análise se encontra desgastada. Encontramos essa modalidade em solilóquios clássicos, como o exemplo dado anteriormente no qual Segismundo, personagem de Calderón de la Barca, interpela a si mesmo, utilizando a primeira pessoa do singular e fazendo uma reflexão sobre a liberdade. Em contrapartida, os monólogos do *eu* cindido – nos quais o *eu* se interpela a partir de um duplo –

⁴ “[...] toda secuencia dramatúrgica en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la ‘identidad’ de su destinatario”.

⁵ “[...] en el contexto teatral, toda emisión verbal instaura automáticamente la figura de un receptor, y es esta díada comunicativa básica [...] la que confiere a la palabra dramática su estatuto dialógico”.

e do *eu* múltiplo – que consiste em um eu habitado por vários *eus* que discutem – seriam formas mais contemporâneas dessa modalidade, de acordo com o dramaturgo. Um exemplo desse tipo de monólogo é a dramaturgia *Agreste (Malva-Rosa)*, de Newton Moreno (2004), que, de acordo com a didascália inicial, pode dispor de um único ator para representar todas as personagens e o narrador da história⁶. Assim, nos momentos de diálogo, mesmo que aparentemente haja intercâmbio verbal na dramaturgia, há apenas um corpo em cena assumindo todas as vozes.

Quanto à segunda categoria, na qual o locutor interpela outro sujeito ou personagem, Sinisterra (2009) comenta que a natureza já dialógica presente em todo monólogo fica ainda mais explícita, tendo em vista que, mesmo ausente, há um interlocutor para a verborragia do falante. O autor sustenta, ainda, que essa personagem que não responde ao diálogo instaurado não constitui apenas um receptor passivo, mas se trata de uma personagem dramática importante para a dramaturgia. Esse tipo de monólogo é dividido por Sinisterra (2009) em subtipos, de acordo com a presença ou ausência da personagem interpelada em cena. Um exemplo no qual o monologuista interpela uma personagem presente em cena é a obra *Isabel desterrada em Isabel*, de Juan Radrigán (1984). Nessa obra, Isabel, uma pessoa em situação de rua, conversa com uma lata de lixo – que ela pensa ser uma pessoa – e conta sua história. A escolha por essa modalidade evidencia a solidão e a marginalização da personagem Isabel, que não encontra ninguém para conversar e, por isso, fala com um objeto inanimado. O objeto inanimado assume, no entanto, *status* de personagem na dramaturgia a partir do momento em que é escolhido por Isabel como interlocutor e é interpelado:

Isabel – (*Tirando um sapato*). Puts, a última coisa que faltava era um pneu furado. (*Examina-o*). Ah, menos mal que é só um prego. [...] (*À lata de lixo*)
Cê tem alguma coisa de bater pra me emprestar? Te devolvo rapidão. [...] Aqui, valeu. Cê é o único gente boa que encontrei hoje, todos os outros desviavam como se eu fosse um monstro (RADRIGÁN, 1984, p. 231, grifo no original, tradução nossa).⁷

Por outro lado, um exemplo de monólogo no qual a personagem interpela uma personagem ausente da cena é o seguinte trecho da peça *O grito do outro, o grito meu!*, da Cia. Espaço Preto (2018). No monólogo da atriz/personagem Ana, ela conversa com diferentes pessoas – sua mãe, sua equipe de trabalho, seus amigos – em diferentes modalidades – por

⁶ Embora seja essa a sugestão da didascália, a utilização de mais atores na montagem fica, sempre, à cargo das decisões estéticas do grupo.

⁷ “Isabel – (*Sacándose um zapato*). Pucha, lo único que faltaba era que me le hubiera desinflado una ruela. (*Lo examina*). Ah, menos mal que’s un clavo nomá. [...] (*Al tarro*). Voh tenís que me emprestís algo pa golpiar? Te lo degüelvo al tiro. [...] Aquí’s tá po, gracias compadre; usté es el único güena voluntá qu’entrao hoy día, toos los demás se arrancan como de la peste”.

telefone ou presencialmente. Esses interlocutores, no entanto, não aparecem como personagens incorporados. A construção da cena visa a criticar a meritocracia, uma vez que, durante todo o monólogo, Ana, uma personagem/atriz negra, está correndo sem sair do lugar e relatando o quanto precisa trabalhar a mais e se desgastar para ter alguma chance de ascensão econômica:

Ana – Oi, mãe, bença! Estou bem, só estou cansada. Tem hora que eu acho que vou ficar louca. Essa correria! Não sei, mãe! Não sei se chego pra jantar. [...] Amanhã não posso... Dou aula de manhã, faculdade à tarde e ensaio à noite. Quê? Não, mãe, hoje eu vou dormir tarde pra escrever um projeto e acordar cedo pra trabalhar. [...] Ei gente, desculpe o atraso. Acabei de chegar de uma reunião. [...] Descansar? Queria, mãe! Tô correndo pra dar tempo, mãe. *Ahh, que preto que não corre hoje em dia? Corre pra tudo.* Estou ficando louca. Tô correndo pra dar tempo. Mas tô correndo atrás do prejuízo... *Tô atrasada 500 anos mãe!* [...] Eu tô chegando! Tô chegando! Tô chegando! Tô chegando!! (CIA ESPAÇO PRETO, 2018, p. 90, grifo nosso).

Na terceira categoria estabelecida por Sinisterra (2009), o locutor interpela o público. Essa modalidade, segundo o autor, está atrelada ao conceito que conhecemos como quebra da quarta parede e pode ser usada para promover fraturas épicas no texto dramático. Exemplos dessa variante não faltam no teatro contemporâneo, portanto, selecionamos dois com formatos diferentes como exemplos. No primeiro, *Vaga Carne*, de Grace Passô (2018), a personagem do monólogo interpela o público de maneira a provocá-lo:

Companheiros, eu não sou um bicho. Portanto, não posso falar por vocês. Respeito vossas existências, não tenho a prepotência de entendê-los, *caros coitados que são*, mas vamos tentar dialogar. De diferente para diferente. [...] Por aleatoriedade, escolhi falar no feminino, *enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou fêmea. Sei também que vocês têm dificuldades de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar*: Sou uma voz, apenas isso (PASSÔ, 2018, p. 17, grifo nosso).

No monólogo *Agreste (Malva-Rosa)* de Newton Moreno (2004), por sua vez, em uma das personas assumidas, o monologista se apresenta como um contador de histórias, evidenciando ainda mais a irrupção épica na dramaturgia. A rubrica inicial da obra deixa esse caráter evidente:

Um(a) narrador(a).
Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim, é o grande condutor da cena (MORENO, 2004, p. 97).

De acordo com Sinisterra (2009), portanto, o monólogo assume diversas formas e, com isso, diferentes efeitos no teatro contemporâneo. Jean-Pierre Sarrazac (2017), dramaturgo e teórico francês, também faz contribuições ao estudo do monólogo em sua *Poética do drama moderno*. Segundo o autor, o monólogo moderno já não tem mais como objetivo “exaltar o momento deliberativo e de decisão de uma personagem num conflito” (p. 213), mas evidenciar os laços de uma personagem com o mundo ao seu redor e com ela mesma. O autor sustenta que “todo monólogo moderno se apresenta como um relato de vida cujo protagonista [...] faria o espectador ouvir o seu ‘eu sou’” (p. 213). O aporte do teórico francês sinaliza para um dilatamento do conceito de monólogo a partir do teatro moderno, além de uma mudança de objetivo: ele deixa de ser pontual e passa a evidenciar conexões mais integrais da personagem consigo mesma e com o mundo.

1.4. Personagens-narradoras

*O pessoal é político*⁸

– Carol Hanisch

Tendo em vista o aporte de Sarrazac (2017), segundo o qual o monólogo moderno se apresenta como um relato de vida, consideramos importante tecer algumas considerações sobre o possível caráter narrativo dessa forma teatral. Walter Benjamin (2012), no ensaio “O narrador”, utiliza a metáfora do oleiro e do vaso de argila para definir a natureza da narrativa:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 2012, p. 221).

A partir da imagem criada pelo autor, podemos depreender dois pontos principais: o narrador deixa suas marcas no relato que compartilha com seus ouvintes e, como consequência disso, a narrativa não se constrói de maneira objetiva com a finalidade de comunicar um fato puro. A partir disso, inferimos que a razão de ser da narrativa não é informar, mas dividir uma experiência. Nesse sentido, segundo Benjamin (2012), o narrador é alguém que “retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por

⁸ A frase que se tornou uma importante palavra de ordem do movimento feminista é o título de um ensaio da pensadora Carol Hanisch. Disponível em: <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acesso em: 22 jul. 2022.

sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 127). A narrativa seria, então, uma grande rede, na qual os indivíduos imprimem suas subjetividades no fato narrado e são também modificados pelo relato com o qual entram em contato.

O monólogo cujo objetivo da personagem em cena é compartilhar um relato de vida cria, então, uma espécie de personagem-narradora e permite uma intersecção entre teatro e narrativa. Trata-se de um teatro que se aproveita das características da narrativa, sobretudo em sua forma oral, resgatando a ideia de sentar-se para ouvir uma história partilhada. Ainda temos uma personagem construída para a cena, mas que já não representa uma ação, conta-a. A personagem-narradora, portanto, mimetiza o contador de histórias e cria o efeito de compartilhamento de experiências que, segundo Benjamin (2012), é proporcionado pela narrativa para e por meio do teatro.

No que se refere ao relato do trauma, temática relevante nos objetos desta pesquisa, Benjamin (2012) acredita que a experiência traumática empobrece a narrativa, como podemos perceber em suas considerações a respeito da Primeira Guerra Mundial: “Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Márcio Seligman-Silva (2017), por sua vez, defende a importância de se relatar o trauma para superá-lo. Nesta pesquisa, assumiremos uma posição semelhante à de Seligman-Silva (2017) sobre o tema, ou seja, do nosso ponto de vista, comunicar o trauma não é necessário apenas para que a pessoa que compartilha o supere, mas também para que as pessoas que ouvem o relato de quem passou pelo evento traumático aprendam algo dessa experiência vivida.

Em *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Seligman-Silva (2017) defende o quão crucial é o testemunho do trauma para a compreensão, superação e partilhamento de uma memória traumática. As obras estudadas nesta pesquisa não são testemunhos reais de um trauma vivenciado, mas é possível lê-las enquanto testemunhos ficcionais compartilhados com o público. Nesse sentido, as considerações de Seligman-Silva (2017) a respeito da linguagem do testemunho podem ser uma relevante chave de análise das duas obras. A linguagem do testemunho, segundo o teórico, é sempre fragmentada e travada, tendo em vista a impossibilidade de que a língua traduza o horror tal qual vivido. Dessa forma, o autor aponta de que maneira um choque violento como o trauma proporciona um desencontro com o real, deslocando-o para uma área de sombra: “testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato” (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 47). É devido a esse desvio que a linguagem para se relatar um trauma tem algo de especial, visto que precisa dizer

o indizível. Entretanto, apesar de imperfeita, o crítico literário defende que é somente através da linguagem que se pode voltar ao momento traumático e passá-lo adiante.

Para além da relevância de dizer e compartilhar, Seligman-Silva (2017) defende também a importância da estetização do acontecido para a superação do trauma, o que nos coloca, propriamente, no contexto da arte. O autor aponta que a linguagem atravancada do trauma precisa da imaginação para enfrentar o horror do real, uma vez que “só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 47). Assim sendo, a literatura de testemunho – e, por extensão, a arte de testemunho como um todo – seria, via de regra, “uma arte da leitura de cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 56).

A defesa que o autor faz da leitura estética do passado nos remete à forma através da qual a memória será compartilhada por meio da linguagem. No caso dos dois objetos desta pesquisa, isso se dá por meio do monólogo teatral. A reflexão sobre a escolha dessa forma dramaturgica para a estetização de acontecimentos traumáticos nos suscitou algumas questões, como: por que trazer a violência para o palco? Por que encenar monólogos cujo tema é uma violência sofrida? Por que não apenas tratar dessa temática por meio da linguagem científica ou jornalística? Estetizar o trauma não é uma maneira de espetacularizar a dor?

A resposta que encontramos para essas perguntas é muito semelhante à que Antonio Candido (2011) oferece ao defender a literatura como direito: tratar do trauma utilizando a linguagem artística como meio é importante porque a literatura, e a arte por extensão, auxilia no processo de humanização, na medida em que

confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2011, p. 182).

Candido (2011) defende que o efeito humanizador da literatura se dá devido à atuação conjunta de três características: a construção formal, a expressividade e o compartilhamento de conhecimento. Desses três aspectos, o primeiro, que corresponde à forma como a mensagem se configura artisticamente, nos remete à ideia de Benjamin (2012) sobre a estruturação subjetiva da narrativa. Essa característica nos leva ao outro aspecto levantado pelo filósofo alemão quanto à forma narrativa: a relação entre o narrador e seu relato. No teatro, a tese de que o narrador-personagem se imprime em sua narrativa nos permite resgatar as proposições de Sarrazac (2013) sobre o teatro íntimo. O íntimo, para o teórico,

se define como o mais interior e o mais essencial de um ser ou de uma coisa, por assim dizer, o *interior do interior*. O íntimo difere do secreto no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro que nós escolhemos. A dupla dimensão do íntimo atesta, aliás, a sua disposição de se oferecer em espetáculo (em condições, é verdade, restritivas): por um lado, relação com o mais profundo do si mesmo e, por outro, ligação estreita de si com o outro (SARRAZAC, 2013, p. 21, grifo do autor).

O íntimo, então, pressupõe o que Sarrazac (2013) chama de uma confissão suprapessoal, o que o distinguiria do puro individualismo e umbiguismo. Partindo dessa noção, o autor define o teatro íntimo como sendo aquele que “supõe a conflagração entre o pequeno e o grande, o microcosmo e o macrocosmo, a casa e o universo, o eu e o mundo” (SARRAZAC, 2013, p. 24). Esse aspecto que convoca a dialética entre universal e particular nos permite retomar a caracterização que Benjamin (2012) faz do narrador: alguém que constrói sua narrativa a partir da sua experiência, mas também da experiência aprendida coletivamente e com o outro. Ou seja, o narrador seria capaz de dar forma à experiência coletiva por meio de sua subjetividade. Nesse sentido, da mesma forma que Sarrazac (2013) defende que o íntimo não está atrelado ao individualismo, amparados por Benjamin (2012), afirmamos que um relato que assume um ponto de vista subjetivo também não está. Por extensão, um monólogo, por mais que tenha o foco no indivíduo que fala, o que poderia ser a materialização do egocentrismo, também não representa esse ideal necessariamente. No entanto, para não reproduzir ideais individualistas, é necessário que os monólogos comuniquem algo da ordem coletiva, mesmo que partindo da experiência pessoal. Nesse sentido, analisar a relação com o público é fundamental para entender o objetivo comunicativo do monólogo em cena.

Todos os teóricos referência nesta pesquisa para tratar do monólogo dramático – Pavis (2015), Sarrazac (2017), Sinisterra (2009) e Dip (2010) – mencionam a comunicação direta entre palco e público que se dá no emprego dessa modalidade teatral. A comunicação frontal com os espectadores não se restringe, inclusive, aos monólogos modernos e contemporâneos, tendo em vista que até mesmo as definições clássicas de aparte e solilóquio de Pavis (2015) põem em evidência essa característica. Nesse ponto, cabe recuperar a definição de Mukarovsky (1977) segundo a qual tanto monólogo quanto diálogo possuem um destinatário. A diferença reside no fato de que o conceito de receptor no monólogo é mais difuso. Essa característica indefinida do destinatário do monólogo dramático permite que o público se sinta interpelado, mesmo quando o monologista se dirige a uma personagem ausente da cena, por exemplo.

Pavis (2015) aponta como a expressão *comunicação teatral* é muito empregada, mas pouco definida. O termo, muito genericamente, é definido como “o processo de troca de informação entre palco e plateia” (PAVIS, 2015, p. 63). Nesse sentido, até mesmo o teatro dramático e realista, composto de diálogos e que possui a mimese como princípio fundamental, comunica algo à plateia, mesmo que lateralmente. O monólogo, então, seria uma forma de fazer uma comunicação direta com o espectador, transformando-o, como pontua Pavis (2015), em cúmplice e, ousamos acrescentar, testemunha.

De acordo com Luis Alberto de Abreu ([s.d.]), no artigo “A restauração da narrativa”⁹, a recuperação da narrativa na linguagem teatral tem a ver com a construção de um relacionamento entre plateia e palco. Walter Benjamin (2012), no ensaio “O que é o teatro épico?”, destaca como uma das principais características do teatro épico a transformação do palco em tribuna. Isso porque, para o teatro épico, o público é o centro da produção teatral, e deve ser formado por um conjunto de pessoas comprometidas e engajadas. Abreu ([s.d.]) aponta como o teatro épico brechtiano foi apenas o início do reequilíbrio das esferas ‘palco’ e ‘público’, e como esse caminho já foi e está sendo aprofundado. O teatro narrativo, para o teórico, coloca o público como parte ativa do teatro e suscita uma relação que provoca, para além do indivíduo, seu pertencimento em comunidade.

É relevante pontuar, nesse sentido, que Mukarovsky (1977) aponta a narração como exemplo de um típico monólogo de acordo com a perspectiva linguística. Além disso, acerca da relação palco/público estabelecida pela invasão das formas épicas no teatro, Nerina Dip (2010) comenta que, quando o mecanismo épico é posto em ação no teatro, o público “não é tratado como um ausente, é olhado e convidado à cerimônia. Assim, os espectadores assistem à confissão e são colocados também na posição de testemunhas e cúmplices” (p. 32, tradução nossa)¹⁰.

Para além da mudança na relação palco-plateia, a epicização do teatro também evidencia uma mudança estrutural importante: a substituição da mimese, ou seja, da imitação, pela diegese, isto é, a narração a partir da rememoração. Nesse sentido, cabe destacar a relação que Benjamin (2012) estabelece entre narração, morte e memória. O autor defende que “é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e

⁹ Publicado originalmente na revista *O Percevejo*, n. 9, 2000, p. 115-124, à qual não tivemos acesso. Consultamos uma versão do artigo publicada online em: <https://teatroemcarneosso.blogspot.com/2011/08/restauracao-da-narrativa-por-luis.html>. Acesso em: 22 jul. 2022.

¹⁰ “Al funcionar el mecanismo épico, el espectador no es tratado como un ausente, él es mirado e invitado a la ceremonia. Así los espectadores asisten a la confesión, y son colocados también en la posición de testigos y cómplices”.

é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 2012, p. 224). Isso aconteceria não só porque a morte daria autoridade ao narrador, como sustenta o filósofo, mas também por causa da posição de retrospectiva assumida pelo homem em seu leito de morte, uma possibilidade de olhar sua vida por inteiro: rememorar. Sendo assim, o autor relembra que Mnemosyne era, para os gregos antigos, musa da poesia épica e sentença: “A memória é a faculdade épica por excelência” (BENJAMIN, 2012, p. 227).

Dado o exposto acima, podemos estabelecer, então, uma conexão entre testemunho do trauma, teatro íntimo, epicização do drama e monólogo. Sarrazac (2013) sugere que o teatro íntimo “requer um espaço restrito, sobretudo pelo fato de sua imensidão ser toda interior” (SARRAZAC, 2013, p. 34), o que corrobora com a intimidade e privacidade que um monólogo teatral pode criar, ao reduzir os corpos em cena a apenas um. O monologuista sozinho no palco, então, pode compartilhar o relato de seu trauma ficcional, em forma de narrativa, aplicando princípios épicos na estrutura dramática, interpelando seu público diretamente, transformando-o em testemunha de sua dor. A interseção entre esses quatro conceitos será uma de nossas bases para a análise dos objetos desta investigação.

Por fim, gostaríamos de chamar a atenção para a natureza masculina do narrador benjaminiano. Essa identidade se dá não apenas pela constante associação do narrador a um homem, mas também pela distinção dos tipos de narrador que Benjamin (2012) faz: de um lado, o marinheiro comerciante, que tira de suas andanças as experiências e, do outro lado, o camponês sedentário, que de suas raízes obtém as experiências a serem compartilhadas. Tendo em vista a masculinidade do narrador benjaminiano, quem seria a narradora mulher? E ainda mais, quem seria a personagem-narradora mulher latino-americana no teatro? De onde vêm as experiências que compartilha? Esperamos encontrar algumas respostas a essas perguntas ao longo dos próximos capítulos.

2. Mães em luto

Hilda Peña e Rosa Cuchillo, protagonistas e personagens-narradoras nas duas obras estudadas nesta pesquisa, compartilham um traço de identidade importante: ambas são mulheres-mães enlutadas pela morte violenta de seus filhos. Neste capítulo, portanto, faremos uma incursão teórica pelos temas da maternidade e do luto para melhor compreender a identidade dessas personagens.

2.1. Percursos e percalços das categorias *mulher* e *mãe*

As mulheres caídas, como eram conhecidas, dariam à luz, mas nunca seriam mães.

— Nara Vidal, *Sorte*

A associação direta entre *mulher* e *maternidade* é feita normalmente utilizando critérios biológicos para definir funções sociais. No entanto, nesta seção, gostaríamos de defender o quão complexas, fluidas e não necessariamente conectadas são essas duas categorias.

2.1.1. A mulher

De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher.

— Virginia Woolf, *Um teto todo seu*

Neste trabalho, partimos do pressuposto de que não é possível definir a categoria *mulher* desconsiderando aspectos culturais, raciais e de classe. O gênero não é uma categoria à parte da sociedade e, tal como afirma Judith Butler (2019a) em *Problemas de Gênero*, é impossível separá-lo das condições políticas e culturais que são responsáveis por produzir e manter sua lógica. A insistência em se delimitar a categoria das *mulheres* a partir de uma coerência unitária é criticada pela filósofa estadunidense, uma vez que essa atitude apaga a multiplicidade de fatores que constituem o que é ser mulher na realidade material.

Essa delimitação conceitual e metodológica é indispensável para se evitar o discurso colonizador denunciado por Chandra Talpade Mohanty (2017) em “Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais”. De acordo com a autora indiana, há uma tendência

das feministas brancas, principalmente europeias e estadunidenses, de se apresentarem como o padrão de mulher liberta – educada, culta, moderna e sexualmente livre – em contraponto às mulheres do sul global, tidas como sexualmente coibidas, incultas, analfabetas, pobres, conservadoras e sofridas. Mohanty (2017) aponta que, além de ter uma perspectiva colonizadora, essa autorrepresentação das mulheres do norte global sobre si mesmas enquanto livres é puramente discursiva e, portanto, falaciosa. A autora conclui que, se realmente a liberdade fosse uma condição material dessas mulheres, elas não necessitariam do feminismo como movimento de busca pela igualdade de gênero.

Tendo isso em conta, é fundamental analisarmos em que contexto se inserem as mulheres das quais vamos nos ocupar neste trabalho: a América Latina e, mais especificamente, o Peru e o Chile do final do século XX e início do século XXI. Ambos os países, apesar de suas especificidades, passaram por processos geopolíticos parecidos, como assinala José Carlos Mariátegui (2000) a respeito dos países hispânicos da América em seu ensaio “*La Unidad de la América Indo-Española*”. Nesse ensaio, o autor salienta algumas circunstâncias em comum entre os países do bloco hispano-americano: a colonização espanhola, que impôs padrões étnicos, religiosos, políticos e morais aos habitantes autóctones da região; o surgimento da classe *criolla*, que seria o embrião do sentimento nacional; os processos de luta independentista que tiveram, inclusive, uma confluência de líderes; a inserção no capital internacional via exportação de *commodities*, sobretudo alimentícias; o imperialismo estadunidense e europeu; e, mais contemporaneamente, podemos adicionar aos apontamentos do escritor peruano, os regimes ditatoriais, a resistência a esses regimes e as democracias neoliberais.

As convergências¹ políticas, culturais e econômicas entre os dois países são, portanto, pré e pós-intrusão: do Tawantinsuyu,² passando pelos processos de colonização e independência, até os dias de hoje. Nesse sentido, é possível afirmar que a compreensão e as dinâmicas de gênero nos dois países compartilham pontos em comum. Para analisar essa

¹ Vale destacar que os países também possuem especificidades próprias, para além das similaridades. Aqui, no entanto, nos interessa apontar as afinidades a fim de refletirmos sobre a questão de gênero na região.

² Assim como María Rostworowski (1999), autora de *Historia del Tawantinsuyu*, optamos pelo termo *Tawantinsuyu* – que significa, de acordo com a autora, quatro regiões unidas entre si – no lugar de empregar a expressão Império Inca, tendo em vista que essa noção está muito relacionada a processos que se deram na Europa, que não condizem com o transcurso de desenvolvimento das sociedades americanas pré-invasão europeia. Cabe ressaltar, também, que apenas parte do território que conhecemos como Chile na contemporaneidade foi parte do Tawantinsuyu. A região ao sul da fronteira do Tawantinsuyu é parte do território histórico dos Mapuches, Wallmapu, que se estende pela região sul do Chile e da Argentina. A região sofre, ainda hoje, as consequências da colonização e do estabelecimento de Estados nacionais que excluem, violentam e não reconhecem os indígenas, como expõe Beatriz Vitar (2010) no artigo “*Los caminos del Wallmapu (País mapuche)*”.

questão, portanto, partiremos das reconfigurações operadas pela colonização nesse aspecto na região.

Rita Laura Segato (2012), em seu artigo “Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial”, faz um estudo profundo sobre as relações de gênero no território que hoje identificamos como América antes e depois da invasão europeia. A autora sinaliza a relação entre colonialidade e repressão de gênero, apontando a existência de um patriarcado colonial moderno e uma colonialidade de gênero. A antropóloga argentina defende que as comunidades ameríndias já possuíam categorias e hierarquias de gênero próprias, que foram exacerbadas e utilizadas a favor da lógica colonial. Segato (2012) distingue as relações de gênero no mundo pré e pós-invasão a partir da comparação de algumas categorias, como podemos ver na Tabela 1 abaixo.

Tabela 1 – Comparação das relações de gênero na América pré e pós-invasão europeia proposta por Segato (2012)

Mundo pré-intrusão/ Mundo aldeia	Mundo pós-intrusão/Mundo Estado/Mundo moderno
Dualidade	Binarismo
Complementaridade entre os gêneros	Suplementaridade dos gêneros
Ambos os termos que compõem, apesar de sua desigualdade, têm plenitude política e ontológica.	Há exclusão. Quando um dos termos se torna <i>universal</i> , o outro se torna resíduo.
O dualismo como variante do múltiplo: o número dois apenas resume e representa uma multiplicidade possível da transição entre dois pólos. Os cruzamentos de identidades de gênero são possíveis.	O binarismo é estanque e o que não se encaixa em um ou no outro deve ser expurgado.
O espaço doméstico constitui-se como espaço político.	O único espaço político é o espaço público.

Fonte: Elaborada pela autora com base em Segato, 2012.

A partir dessa análise, Segato (2012) conclui que a colonialidade intervém no mundo aldeia – nomenclatura utilizada pela autora para se referir ao mundo pré-intrusão colonial – de forma verossímil quando se trata de gênero: mantém as nomenclaturas utilizadas pelos indígenas para distinguir homens e mulheres, mas as reinterpreta de acordo com a sua perspectiva e seus princípios. Essa reinterpretação operada pela lógica colonial parte de dois princípios básicos: por um lado, a substituição da ideia de complementaridade dos gêneros presente em uma concepção dual pela suplementaridade de um sistema binário; por outro, a alienação da esfera do doméstico, a partir da exclusão desse setor das decisões políticas.

Amy Kaminsky (2013), em seu artigo “*Identidad femenina y paratradición poética*”, sustenta que, embora não seja passível de discussão a existência da divisão do ser-humano em um grupo de mulheres e outro de homens, o caráter de naturalidade que se atribui a essa segmentação da humanidade em dois, e somente dois sexos/gêneros, é equivocada. Para defender seu argumento, a autora apresenta alguns exemplos de ordem biológica e social. Do ponto de vista biológico, há fêmeas humanas que não podem engravidar, por diversas causas morfológicas, o que desqualifica esse argumento enquanto distintivo dos sexos; um mesmo corpo produz hormônios considerados masculinos e femininos, que variam em quantidade e proporção de acordo com alguns critérios como, por exemplo, a idade; nem mesmo geneticamente é possível definir o que é um macho humano e o que é uma fêmea humana³. Quanto aos papéis sociais, a autora assinala que eles são repartidos segundo diversos fatores sendo um deles, mas não o único, o que chamamos sexo. Kaminsky (2013) conclui, portanto, que a redução binária do sistema sexo/gênero em masculino e feminino é uma simplificação de um leque extenso de diferenças biológicas e sociais que se reforça através da cultura.

Partindo da ideia de que não é a divisão em si que alimenta o sistema opressivo, mas o valor que se atribui a cada um dos grupos, Segato (2012) sustenta que havia, nas comunidades do mundo-aldeia, divisão de tarefas de acordo com o gênero e, na maior parte das vezes, o trabalho doméstico e de reprodução social ficava a cargo das mulheres. No entanto, esse trabalho não era visto como de menor importância nem as mulheres eram excluídas das decisões políticas nas comunidades, como salienta a antropóloga: “no mundo-aldeia, o doméstico é um espaço ontológica e politicamente completo com sua política própria, com suas associações

³ O biólogo Átila Iamarino (2021) explica, no vídeo *O problema das mulheres nos Jogos Olímpicos*, que não são raras as situações em que a composição dos cromossomos não condiz com o sexo biológico do indivíduo, isso sem nem mesmo considerar as questões de identidade de gênero. Dessa forma, alguém que se identifica como mulher e possui vagina, útero e ovários pode ter os cromossomos XY, assim como alguém que se identifica como homem e que possui pênis e testículos pode possuir os cromossomos XX. Ou seja: genitália e genética não definem o que é uma mulher nem mesmo no sentido biológico, que dirá social.

próprias, hierarquicamente inferior ao público, mas com capacidade de autodefesa e de autotransformação” (SEGATO, 2012, p. 123). A autora exemplifica essa dinâmica com algumas comunidades indígenas amazônicas e chaquenhas, nas quais cabia aos homens a deliberação política, mas, chegando-se a um impasse no fim do dia, interrompiam a sessão de discussão para buscar a opinião das mulheres que estavam em casa. Ou seja, embora a divisão dos papéis de gênero fosse evidente, as mulheres e o espaço doméstico não ficavam excluídos das decisões políticas nessas comunidades.

Cabe, então, fazer algumas considerações sobre o trabalho doméstico e de reprodução social, tendo em vista que, com frequência, associa-se esse tipo de atividade como algo ligado ao feminino. A filósofa italiana e feminista marxista Silvia Federici (2019), na coletânea de artigos *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*, discute várias questões pertinentes ao lugar atribuído pela cultura europeia às mulheres e, conseqüentemente, à desvalorização dessas tarefas que ela faz questão de colocar sob o rótulo de trabalho. A autora destaca a importância desse tipo de ofício para as relações e o desenvolvimento humano:

é pelas atividades do dia-a-dia, através das quais produzimos nossa existência, que podemos desenvolver a nossa capacidade de cooperação, e não só resistir à nossa desumanização, mas aprender a reconstruir o mundo como um espaço de educação, criatividade e cuidado (FEDERICI, 2019, p. 19).

Federici (2019) comenta a associação que se faz entre feminilidade e trabalho de reprodução social, na medida em que esse tipo de atividade – cuidado da casa, dos filhos, da alimentação, tudo que envolve *cuidado humano* –

não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho porque foi destinado a não ser remunerado (FEDERICI, 2019, p. 42-43).

A filósofa italiana aponta, além disso, o quão oportuno é, para a consolidação do sistema capitalista, a dissociação entre tarefas domésticas e a noção de trabalho, tendo em vista que dessa forma não só as mulheres doam gratuitamente sua força de trabalho, como buscam efusivamente as características de uma boa *dona de casa*.

Considerando-se os apontamentos feitos por Federici (2019), é possível perceber a importância do trabalho de reprodução social para o desenvolvimento e propagação da cultura.

Nesse sentido, é relevante destacar que, como qualquer esfera, o trabalho doméstico não é neutro ou à parte da ideologia dominante. Um exemplo disso é o uso que a própria lógica colonial fez desse tipo de trabalho e, conseqüentemente, da mão de obra das colonas espanholas, na manutenção e propagação de sua ideologia. Teodoro Hampe Martínez (2013) observa isso em seu artigo “*Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal*”, ao mencionar a importância da mulher espanhola, coluna vertebral da família, na construção da cultura do Novo Mundo. As mães e donas de casa espanholas tinham como função transmitir, no cotidiano doméstico, os valores culturais de base, sendo um deles a religião católica.

A chegada dos colonizadores provocou, então, um choque entre as concepções de gênero, a divisão sexual do trabalho e o *status* ocupado pelo doméstico na Europa e na América pré-invasão. Operando por meio da lógica colonizadora de imposição de valores, houve uma reorganização dos atributos, tarefas e dinâmicas de gênero nas comunidades ameríndias – o invasor trouxe para o território americano suas próprias concepções sobre qual era o lugar do homem e o da mulher na sociedade. Ocorreu, dessa forma, uma exacerbação da hierarquização de gênero já existente nas comunidades:

Os vínculos exclusivos entre as mulheres, que orientavam para a reciprocidade e a colaboração solidária, tanto nos rituais como nas tarefas produtivas e reprodutivas, veem-se dilacerados no processo do encapsulamento da domesticidade como ‘vida privada’. Isto significa, para o espaço doméstico e quem o habita, nada mais e nada menos que um desmoroamento de seu valor e sua munição política, ou seja, de sua capacidade de participação em decisões que afetam à coletividade toda (SEGATO, 2012, p. 121).

Além de alienar as mulheres das decisões políticas, essa prática teve utilidade para os colonizadores também contra os homens indígenas: segundo Rocío Silva (2017), em seu estudo *Mujeres y conflictos ecoterritoriales: impactos, estrategias, resistencia*, era uma prática comum entre os espanhóis a feminização dos homens indígenas, não para tranvesti-los ou transsexualizá-los, mas para representá-los enquanto passivos – papel feminino na sociedade europeia da época – e, conseqüentemente, menos homens, justificando assim a dominação. Angela Davis (2016), no artigo “O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher”, aponta como a estratégia de feminização de corpos masculinos também serviu de estratégia de dominação na escravização de homens negros na América do Norte:

As exigências dessa exploração levavam os proprietários da mão de obra escrava a deixar de lado suas atitudes sexistas ortodoxas [...]. Assim como as mulheres negras dificilmente eram “mulheres” no sentido corrente do termo, o sistema escravista desencorajava a supremacia masculina dos homens negros. Uma vez que maridos e esposas, pais e filhas eram igualmente

submetidos à autoridade absoluta dos feitores, o fortalecimento da supremacia masculina entre a população escrava poderia levar a uma perigosa ruptura na cadeia de comando. Além disso, uma vez que as mulheres negras, enquanto trabalhadoras, não podiam ser tratadas como o “sexo frágil” ou “donas de casa”, os homens negros não podiam aspirar à função de “chefes de família”, muito menos à de “provedores da família”. Afinal, homens, mulheres e crianças eram igualmente “provedores” para a classe proprietária de mão de obra escrava” (DAVIS, 2016, p. 20).

A partir desse exemplo dado por Davis (2016), podemos depreender dois pontos essenciais: em primeiro lugar, a concepção de que tanto a categoria *mulher* quanto a categoria *homem* possuem definições que flutuam de acordo com a cultura e com o sistema de dominação; e, em segundo lugar, o uso que a colonialidade-modernidade fez das categorias de gênero, assim como das de raça, na implementação de seu sistema de dominação.

A desvalorização do doméstico prejudicou as mulheres não só na participação política, mas também na presença nos relatos históricos, como destaca Michelle Perrot (2007) no livro *Minha história das mulheres*. Uma vez que apenas o espaço público, ocupado majoritariamente por homens, era tido como digno de relato, Perrot (2007) ressalta a invisibilidade das mulheres para os historiadores, visto que eram relegadas ao espaço privado e doméstico. Nesse sentido, a autora ironiza ao afirmar que se faz necessário “ser piedosa ou escandalosa para existir” (PERROT, 2007, p. 18), ou seja, apenas as santas ou as mulheres que fizeram obras grandes o suficiente para não ser possível ignorar se tornaram personagens históricas dignas de estarem presentes nos livros e registros oficiais. Segato (2012) traça um paralelo entre a desvalorização dos trabalhos de reprodução social e a ascensão da modernidade, que tem como colunas centrais o Estado, a política, os direitos e a ciência. Esses espaços, habitados majoritariamente por homens brancos, relegou as mulheres à “margem dos assuntos considerados de relevância universal e perspectiva neutra” (SEGATO, 2012, p. 121). Não participando dos assuntos e dos espaços, ficavam fora também dos registros e dos holofotes.

É interessante traçar um paralelo sobre a falta de fontes históricas para o estudo da história das mulheres apontada por Perrot (2007) e a distinção entre arquivo e repertório proposta por Diana Taylor (2013). Taylor (2013) distingue dois receptáculos da memória: o arquivo, composto por materiais ditos duradouros, como documentos, fotografias, obras arquitetônicas, dentre outros; e o repertório, tido como efêmero, que se constitui das chamadas práticas incorporadas, como a oralidade, as teatralidades e a dança, por exemplo. A autora aponta que a permanência do arquivo e do repertório ocorre de maneiras distintas e é mais facilmente percebida no arquivo, o que não quer dizer que o repertório desapareça. No entanto, é parte de um projeto de poder considerar o repertório como efêmero e menos importante, visto

que o arquivo é o receptáculo de memória utilizado pelos vencedores – daí a dificuldade de encontrar registros sobre as mulheres nesse tipo de receptáculo, como apontado por Perrot (2007). A história gravada no arquivo é majoritariamente masculina e branca. E é do interesse desses homens brancos desvalorizar o repertório, que teria como possibilidade trazer a história por um outro viés. Valorizar e estudar o repertório é, portanto, “desafiar a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais” (TAYLOR, 2013, p. 45) e pode ser uma maneira de encontrar mais fontes históricas – ainda que não convencionais – sobre as mulheres que não foram, retomando a provocação de Perrot (2007), nem santas, nem escandalosas.

Nesse sentido, é válido nos voltarmos para outros espaços além do cânone da história pública para conhecermos o que podemos chamar de história das mulheres comuns. O estudo das figuras públicas femininas é importante e deve ser feito, de modo a salientar que elas também ocuparam, ainda que forçosamente, os espaços tidos como masculinos. No entanto, estudar somente essas situações acaba por limitar nosso entendimento da luta das mulheres pois, como afirma Guillermo Figueroa Luna (2013), no artigo “*La mujer lambayecana en la lucha social y anticolonial 1780-1850*”,

a luta das mulheres é produzida e não se limita ao âmbito dos grandes acontecimentos políticos, das grandes decisões econômicas, nem das destacadas representações ideológicas. Buscar a presença do feminino apenas nestes âmbitos pode ser decepcionante, uma vez que se encontrará pouco (p. 151, tradução nossa).⁴

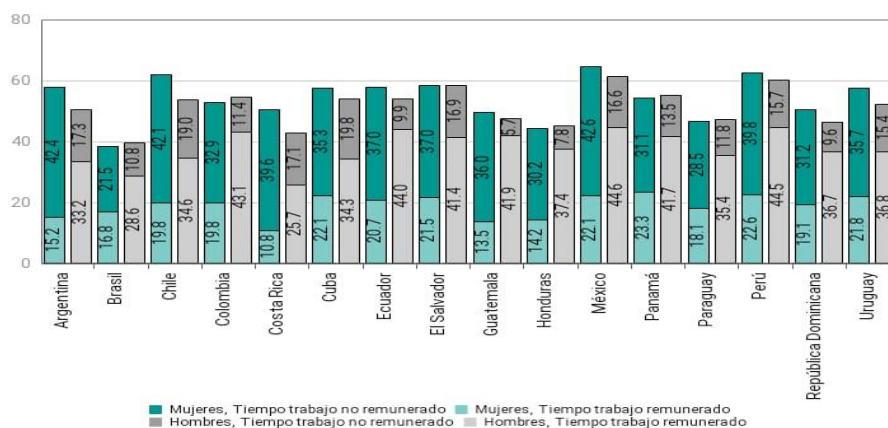
Portanto, Luna (2013) sugere que examinemos o âmbito privado para conhecermos a história das mulheres, tendo em vista que esse espaço lhes foi imposto, sobretudo às mulheres não-privilegiadas economicamente. O autor salienta, inclusive, que é entre essas mulheres das classes mais baixas que poderemos encontrar sinais de resistência, ainda que de maneira não convencional, às opressões sofridas. Chamamos a atenção para a importância de nos voltarmos ao estudo das mulheres comuns, uma vez que as duas personagens das obras estudadas nesta pesquisa, Hilda e Rosa, representam essa categoria: mulheres comuns, das classes baixas e, no caso de Rosa, evidentemente racializada também. A representação dessas mulheres no palco, conferindo-lhes a possibilidade de estarem sozinhas com suas vozes, é um importante ponto de análise das obras.

⁴ “[...] la lucha de las mujeres se produce y no se limita al ámbito de los grandes acontecimientos políticos, de las grandes decisiones económicas, ni de las destacadas representaciones ideológicas. Buscar la presencia femenina sólo en estos ámbitos puede resultar decepcionante, pues se encontrará poco”.

Pensar a mulher latino-americana é, então, uma questão complexa, que envolve não só tópicos relacionados a gênero, mas também a raça, a colonialidade, a imperialismo, a cultura, a economia e a religião. Há, ainda, as diversas condições em que se encontram as mulheres nos diferentes países da região. No entanto, alguns dados gerais sobre o território na contemporaneidade podem nos ajudar a chegar mais perto de uma resposta à pergunta: o que é ser mulher na América Latina atualmente? Algumas informações organizadas pelo Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe podem dar uma dimensão disso.

Primeiramente, no que diz respeito aos trabalhos domésticos e de reprodução social, o Observatório aponta que, em todos os países com dados disponíveis no último período informado (variando de 2009 a 2019 entre os países), o tempo que as mulheres dedicam aos trabalhos não remunerados, isto é, às tarefas domésticas, é muito superior ao tempo dedicado pelos homens a essas mesmas atividades, como podemos observar na Figura 2 abaixo. No gráfico, o eixo horizontal apresenta os países (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai). As barras cinzas se referem aos homens e à porcentagem de tempo dedicada ao trabalho remunerado (cinza claro) e ao trabalho não remunerado (cinza escuro). As barras verdes, por sua vez, mostram a proporção, em porcentagem, do tempo dedicado ao trabalho remunerado (verde claro) e não remunerado (verde escuro) pelas mulheres em cada país. Observando o gráfico, é possível notar que em todos os países o tempo dedicado ao trabalho não remunerado – ou seja, ao cuidado da casa e dos filhos – é maior entre as mulheres, o que prejudica sua inserção no mercado de trabalho remunerado.

Figura 2 – Tempo total de trabalho (%)



Esses dados mostram que, ainda hoje, apesar de maior inserção no mercado de trabalho⁵, o que implica em um aumento da renda das mulheres, as tarefas de reprodução social ainda são impostas às mulheres latino-americanas. Se no passado elas eram confinadas à esfera privada, hoje em dia se encontram sobrecarregadas com duplas e até mesmo triplas jornadas de trabalho, fora e dentro de casa.

Quanto à questão econômica, os dados do Observatório apontam que, em 2019, a cada 100 homens em situação de pobreza, 112,7 mulheres estavam na mesma condição. Em nenhum país com dados disponíveis há mais homens que mulheres em contexto de miséria⁶. No mesmo ano, um terço das mulheres da América Latina e do Caribe não possuía meios próprios de subsistência e, sendo assim, dependiam de terceiros (geralmente maridos, companheiros e pais) para sustentá-las. Esse indicador mostra o quão dependentes economicamente são as mulheres latino-americanas e caribenhas, o que afeta diretamente sua autonomia política e também individual⁷. No que diz respeito à violência de gênero, 3.287 mulheres foram vítimas de feminicídio em 2018 na América Latina e no Caribe, de acordo com os dados disponíveis⁸.

A partir da exposição dessa situação, podemos afirmar, na esteira de Silva (2017), que nós, mulheres latino-americanas, “vivemos em nossos corpos, nossas mentes, nossos filhos e filhas, em nossos territórios, as múltiplas violências do modelo de desenvolvimento do capitalismo extrativista” (SILVA, 2017, p. 10, tradução nossa)⁹. Feita essa contextualização, é possível compreender melhor a realidade que cerca a criação das personagens-narradoras das obras estudadas nesta pesquisa e a importância de seus relatos ficcionais enquanto mulheres comuns latino-americanas.

⁵ Vale ressaltar que, segundo dados do CEPAL (2021) a pandemia de Covid-19 impactou negativamente a presença de mulheres no mercado de trabalho. Nesse sentido, é possível afirmar que, em momentos de crise, os avanços relacionados à segurança econômica das mulheres ficam comprometidos e ameaçados.

⁶ Disponível em: <https://oig.cepal.org/pt/indicadores/indice-feminidade-da-pobreza>. Acesso em: 22 jul. 2022.

⁷ Disponível em: <https://oig.cepal.org/pt/indicadores/populacao-sem-renda-propria-sexo>. Acesso em: 22 jul. 2022.

⁸ Disponível em: <https://oig.cepal.org/pt/indicadores/feminicidio-ou-femicidio>. Acesso em: 22 de jul. 2022.

⁹ “[...] vivimos en nuestros cuerpos, nuestras mentes, nuestros hijos e hijas, en nuestros territorios, las múltiples violencias del modelo de desarrollo del capitalismo extractivista”.

2.1.2. A mãe

O que ganhei com isso tudo? Sim, tenho muitos filhos, mas como vou alimentá-los? Com minha vida. Tenho que trabalhar até o osso para tomar conta deles, tenho que dar-lhes meu tudo. E se eu tiver a sorte de morrer em paz, tenho que dar-lhes minha alma. Eles adorarão meu espírito morto para que zele por eles: ele será considerado um bom espírito enquanto eles tiverem fartura de inhame e de filhos na família, mas, se por acaso alguma coisa der errado, se uma jovem esposa deixar de conceber ou se houver escassez, meu espírito morto será culpado. Quando ficarei livre?

— Buchi Emecheta, *As alegrias da maternidade*

Para abordar o assunto da maternidade é preciso, primeiramente, entender o caráter cultural da organização familiar. Em seu livro *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, Friedrich Engels (2019) apresenta diversos exemplos de configurações familiares que aparecem nas diferentes culturas e nas distintas épocas. A família nuclear monogâmica, composta de pai, mãe e filhos, surge em um momento específico da história e com um objetivo delimitado, como sustenta o autor: garantir que a paternidade dos filhos seja inquestionável de modo a assegurar que a sucessão do patrimônio se daria para os herdeiros legítimos. Ou seja: há fortes relações entre o modelo de família que conhecemos hoje e a ideia de propriedade privada. Além dessa conexão, Federici (2019) defende a estreita relação entre a manutenção do capitalismo e o conceito de família nuclear:

Somente após as epidemias e o trabalho exaustivo dizimarem a força de trabalho – e, mais importante, depois de as lutas proletárias entre 1830 e 1840 deixarem a Inglaterra à beira de uma revolução – foi que a necessidade de uma força de trabalho mais estável e disciplinada levou o capital a organizar a família nuclear como o centro de reprodução da força de trabalho. Longe de ser uma estrutura pré-capitalista, a família, como a conhecemos no ‘Ocidente’, é uma criação do capital para o capital, como uma instituição que deveria garantir a quantidade e a qualidade da força de trabalho e o seu controle (FEDERICI, 2019, p. 72).

Amparados por Engels (2019) e Federici (2019), podemos afirmar, então, que não há nada de natural na maneira pela qual nos organizamos em famílias. E, não sendo natural, a organização familiar é passível de discussão, problematização e reconfiguração ao longo da história da humanidade. Um exemplo disso é que, mesmo os papéis socialmente estabelecidos para os membros de uma família monogâmica-nuclear, ou seja, que o pai/homem é provedor da família enquanto a mãe/mulher deve ser a organizadora do lar, não são observados de maneira tão simples na sociedade. Federici (2019) aponta que, segundo dados da ONU, as crianças se alimentam melhor nos lares chefiados por mulheres. Isso se dá porque, ao se depararem com a pobreza, “são as mulheres que se importam com as crianças e os mais velhos, enquanto seu companheiro tem maior probabilidade de abandonar a família, gastar o salário em bebida e descontar a frustração na companheira” (FEDERICI, 2019, p.191). Nesse sentido, sobretudo nos países da periferia do capitalismo, não se pode facilmente atribuir o papel de provedor aos homens e de cuidadora às mulheres.

Além disso, em seu estudo, Engels (2019) sustenta que não só os modelos familiares são diversos como as próprias relações e a maneira como as nomeamos também o são. Ao tratar dos diferentes tipos de família nas sociedades, o autor nos prova que a pessoa a quem chamamos de mãe pode mudar a depender da cultura. Em algumas comunidades aborígenes da América e da Austrália estudadas pelo teórico alemão, por exemplo, não há distinção entre os filhos de uma mulher e os filhos de sua irmã: todos são chamados de filhos e, conseqüentemente, aquela a quem chamaríamos de *tia* recebe a alcunha de *mãe* para essas crianças. Considerando o caráter cultural dos conceitos de família e de mãe, gostaríamos, então, de expor e discutir algumas associações comumente feitas entre a maternidade e o conceito de mulher, tanto em relação à imposição da maternidade às mulheres quanto no que diz respeito à maneira através da qual a maternidade deve ser vivenciada.

A biologia é frequentemente utilizada para sustentar o argumento de que a maternidade é o fim natural da mulher. Seria, então, a geração e criação de filhos o principal trabalho das mulheres no mundo e sua função genuína. Seguindo esse raciocínio, aquelas que se recusem ou que por alguma razão não possam ser mães seriam, então, menos mulheres. Simone de Beauvoir (1980), entretanto, n’*O segundo sexo*, sustenta que “a sociedade humana nunca é abandonada à natureza. E, particularmente, há um século, mais ou menos, a função reprodutora não é mais comandada pelo simples acaso biológico: é controlada pela vontade” (p. 248). A filósofa francesa traz à baila um argumento que pode desagradar a muitos, mas que não pode ser ignorado: o ser humano é um ser biológico, mas também social e não se limita a apenas uma dessas esferas.

A crença de que a maternidade é um atributo natural de todas as mulheres tende a nos limitar e nos controlar, como assinala Perrot (2007):

A vida de mulher dura pouco: a menopausa, tão secreta quanto a puberdade, marca o final da vida fértil, e, por conseguinte, o término da feminilidade segundo as concepções do século XIX [...]. Não ver mais seu sangue, é sair do campo da maternidade, da sexualidade e da sedução (p. 48).

A vida das mulheres, de acordo com essa concepção biologizante, giraria em torno da maternidade e, mais do que isso, da gravidez. Mais do que uma associação direta feita entre a maternidade e o conceito de mulher, existe uma conexão aparentemente óbvia entre feminilidade e geração de filhos. Pouco se comenta, no entanto, sobre a possibilidade da gravidez entre homens, como nos apresenta Anne Alencar Monteiro (2018) em sua dissertação de mestrado *Homens que engravidam: um estudo etnográfico sobre parentalidades trans e reprodução*. Em seu estudo, a antropóloga entrevistou uma série de homens trans que passaram pela experiência da gravidez e, para a maioria deles, engravidar não os torna menos homens. Na opinião comum, ficar grávido é um ato contrário à masculinidade. Um homem com um feto no útero seria, portanto, um paradoxo. Para esses homens que engravidam, no entanto, há uma redefinição da masculinidade, na qual vagina, útero e gravidez não são exclusividades femininas, como aponta a autora. Os homens trans utilizam, inclusive, a metáfora do cavalo-marinho para reivindicar sua masculinidade enquanto homens que engravidam:

A metáfora do cavalo-marinho utilizada pelos homens trans é uma crítica aos paradigmas culturais vigentes em que gestar e parir está relacionado com o ser mulher e mãe através do retorno à natureza. [...] É notório que esses homens trans “bagunçam” com as categorias binárias de gênero ao, por exemplo, trazer para o rol das masculinidades a gestação, a amamentação e o parir (MONTEIRO, 2018, p.108-109).

A existência dos homens-cavalos-marinhos, que seguem reivindicando sua masculinidade, questiona a relação direta que se faz entre gestação e feminilidade. Monteiro (2018) defende que a gravidez “não deve ser compreendida como um fenômeno biológico restrito à feminilidade ou que possui uma associação direta com a maternidade” (p. 109).

A exemplo dos homens que engravidam e que, além de não deixarem de ser homens, também não se tornam mães pelo fato de terem gerado uma criança em seus corpos – Monteiro (2018) destaca que alguns homens trans optam pelo termo *pãe* – gostaríamos de discutir outro aspecto: a concepção de que a gestação é imprescindível para a formação da mãe. Elisabeth Badinter (2011), em seu livro *O conflito: a mulher e a mãe*, dedica-se a refutar mitos que envolvem a maternidade. Dois deles são a teoria do vínculo, segundo a qual mãe e criança

necessitariam de um contato físico imediatamente após o nascimento para se criar a afetividade, e a crença segundo a qual o laço entre mãe e filhos se estabeleceria por meio do aleitamento. Badinter (2011), no entanto, sustenta um argumento muito próximo ao de Beauvior (1980), ressaltando o caráter social dos seres humanos: “Contrariamente à cabra ou à vaca, a mãe humana não tem comportamento automático. Os hormônios não bastam para fazer uma boa mãe” (BADINTER, 2011, p. 63-64). Não seriam, portanto, os aspectos biológicos – gestação, parto, hormônios e amamentação – os fatores responsáveis pelo nascimento de uma mãe, mas a própria relação de afeto que se estabelece entre mãe e filhos.

Badinter (2011) defende, também, que nas diferentes culturas “existe um modelo ideal de maternidade predominante que pode variar segundo as épocas” (BADINTER, 2011, p. 143). Nesse sentido, a autora aponta para a criação de mitos maternos, como a *mamma* italiana, a *Mutter* alemã, a *kenbo* japonesa e, ousaríamos acrescentar, a mamãe brasileira, todas dispostas a sacrificar tudo por suas proles, mas sem reclamar ou mostrar sinais de sofrimento. Essa mitificação da mãe e, conseqüentemente, da família, excede as fronteiras do doméstico e é apropriada politicamente também, por diferentes alinhamentos do espectro político, como aponta Perrot (2007): a França republicana cria Marianne, a mãe de todos os franceses; os Estados Unidos criam um dia para celebrar a mãe, sobretudo aquela do subúrbio, de avental, assando uma carne e servindo *Coca-cola* ao marido e aos filhos; os governos fascistas, tal como a Espanha franquista e a Itália de Mussolini, se esforçam por exacerbar a importância da mãe e da família para a edificação de uma *sociedade de bem*, como destaca a autora. O Brasil não escapa desse fenômeno e podemos observar, ao longo da história, a mitificação da família e, conseqüentemente, da maternidade, de modo a pregar valores conservadores. Exemplos disso são as *Marchas da família com Deus pela liberdade*¹⁰; o estereótipo recentemente propagado

¹⁰ Trata-se do nome dado a uma série de manifestações que ocorreram às vésperas do golpe civil-militar de 1964, com participação ampla de mulheres da classe média-alta e de setores conservadores da Igreja Católica. A primeira marcha ocorreu no dia 19 de março de 1964. Túlio Sousa Vieira (2018) aponta, em sua dissertação de mestrado como essas movimentações tiveram apoio dos grupos economicamente favorecidos do país, com forte teor anticomunista. Quanto ao apelo à família pelo viés conservador, o autor destaca: “grupos femininos começaram a ganhar corpo dentro das sociedades, de modo a instituir, pelo papel das mulheres, um coro de vozes que eram femininas, de mães, mulheres, donas-de-casa que teriam um apelo emocional legítimo das mulheres, para alcançar, mediante apoio popular, o propósito principal: o golpe de 1964. [...] A ‘Marcha da Família com Deus pela Liberdade’ caminhou da Praça da República em direção à Praça da Sé, no centro da cidade de São Paulo, acompanhada por milhares de pessoas, que marchavam contra o presidente do Brasil, João Goulart, e, principalmente, marchavam em resposta ao comício proferido por ele na Central do Brasil, Rio de Janeiro, onde Jango propôs os diversos ideários da Reforma de Base. Mascarada por uma imagem que colocava as mulheres frente ao ato hostil e que combatia uma suposta crise, a marcha ganhou uma larga audiência e possibilitou, posteriormente, que os militares instaurassem a Ditadura Militar” (VIEIRA, 2018, p. 56-57). Cabe ressaltar, também, que esse movimento ainda ecoa na contemporaneidade. Exemplo disso é que em 2014, no marco dos 50 anos do golpe civil-militar, houve convocatórias para a realização de uma segunda edição das Marchas da Família com Deus pela Liberdade.

da mulher perfeita, *bela, recatada e do lar*, divulgado pela mídia¹¹; além do movimento em torno de uma suposta defesa da *família tradicional brasileira* contra ideais progressistas no que diz respeito a identidade de gênero e educação sexual nas escolas¹². Todos esses eventos e fenômenos apontam para o uso que o conservadorismo faz ao apropriar-se do conceito de família: estabelecer muito claramente os papéis de gênero e reforçar o vínculo entre a mulher, a maternidade e os trabalhos de reprodução social – essenciais para a propagação da cultura e dos costumes, como discutimos na seção anterior.

No entanto, é interessante pontuar que, ao mesmo tempo em que é exaltada e considerada como a atividade mais importante a ser desempenhada por uma mulher, sobretudo pelos setores conservadores da sociedade, a maternidade é também desvalorizada no convívio social, como destaca Badinter (2011). Isso se observa, por exemplo, no contexto laboral, como pontuado por Laura Addati, Naomi Cassirer e Katherine Gilchrist (2014), no relatório *Maternity and paternity at work*, elaborado a pedido da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Segundo as autoras, por mais que exista legislação em vários países que proíba a não contratação de mulheres por causa de sua possibilidade de engravidar, alguns empregadores ainda utilizam esse fator no momento de decidir quem contratar. As autoras salientam também que, em muitos países, a gravidez é um fator que causa demissão de mulheres, além de impedi-las de ficarem bem colocadas em entrevistas de emprego. No relatório destaca-se, ainda, que esse tipo de discriminação excede o sexismo, uma vez que é possível observar a maior discriminação de mulheres grávidas, lactantes e mães de filhos pequenos em relação a mulheres sem filhos.

Não há dúvidas de que a situação das mães no mercado de trabalho vem melhorando. O Convênio nº 138 sobre a Proteção da Maternidade, elaborado pela Organização Internacional do Trabalho (2000), por exemplo, obriga os signatários a garantirem alguns direitos às mulheres grávidas e lactantes, por exemplo: o direito a não serem forçadas a desempenhar trabalhos que comprovadamente tragam prejuízos à sua saúde ou à saúde do bebê; licença maternidade de no mínimo 14 semanas; proibição da solicitação de testes de gravidez antes de assumir um cargo,

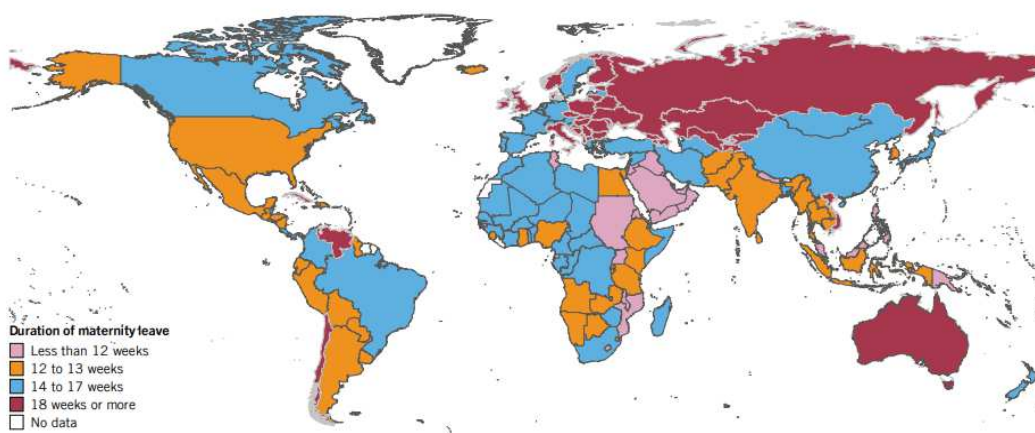
¹¹ Referência ao artigo publicado por Juliana Linhares (2016) na revista *Veja* em abril de 2016, a respeito da então vice-primeira-dama Marcela Temer. O artigo, publicado meses antes do golpe institucional que depôs a presidenta Dilma Rousseff, propaga a ideologia de que o lugar da mulher é cuidando da própria aparência, do lar e da família. Subentende-se, portanto, que a cadeira presidencial não é um espaço para ser ocupado por mulheres.

¹² Eduardo Maranhão Filho, Fernanda Coelho e Tainah Dias (2018) analisam, no artigo intitulado “‘Fake news acima de tudo, fake news acima de todos’: Bolsonaro e o ‘kit gay’, ‘ideologia de gênero’ e fim da ‘família tradicional’, como o candidato à presidência da república, Jair Messias Bolsonaro, utilizou-se de notícias falsas para criar um inimigo fictício cujo objetivo seria destruir a chamada família tradicional. Tal estratégia, na visão dos autores, teria contribuído para a eleição do candidato, sobretudo por atrair votos de setores conservadores como, por exemplo, aqueles alinhados à Frente Parlamentar Evangélica.

exceto para trabalhos que comprovadamente apresentem risco à saúde da possível grávida e do feto; proibição da demissão de uma mulher pelo fato de estar grávida, durante a licença maternidade e logo após ser reintegrada ao cargo; direito a pausas e intervalos para amamentar. Apesar de incompleto – não há menção a direitos para mães adotivas, por exemplo – o documento da OIT sistematiza direitos básicos. No entanto, apenas 39 países assinaram o documento, dentre os quais Chile e Brasil não se encontram, por exemplo¹³. Dos países envolvidos nessa pesquisa, portanto, apenas o Peru é signatário do Convênio.

O relatório de Addati, Cassirer e Gilchrist (2014) aponta que, embora poucos países tenham assinado o Convênio nº 138, o impacto causado pelos documentos da OIT sobre proteção da maternidade no trabalho fez que com que, virtualmente, todos os países incluíssem algum tipo de proteção à maternidade em suas legislações nacionais. A mera inclusão de leis, no entanto, não é suficiente para acabar com a discriminação da maternidade e da gravidez que, segundo as autoras, é endêmica no mundo todo. As autoras apontam que mais de 800 milhões de mães não possuem garantidos seus direitos à licença maternidade paga. Na América Latina, a maioria dos países garante esse direito que, no entanto, não atinge o tempo mínimo de 14 semanas, como sugere a OIT. Na Figura 3 abaixo, observamos como, dos países da América do Sul que possuem dados, apenas Brasil, Colômbia (de 14 a 17 semanas), Chile e Venezuela (18 semanas ou mais) oferecem o mínimo de licença maternidade paga estabelecido pela OIT. A média de tempo da licença maternidade da América Latina, segundo Addati, Cassirer e Gilchrist (2014), é de 13,4 semanas, duração inferior ao recomendado pela OIT.

Figura 3 – Duração da licença-maternidade, 2013



Fonte: ADDATI; CASSIRER; GILCHRIST (2014), p. 10

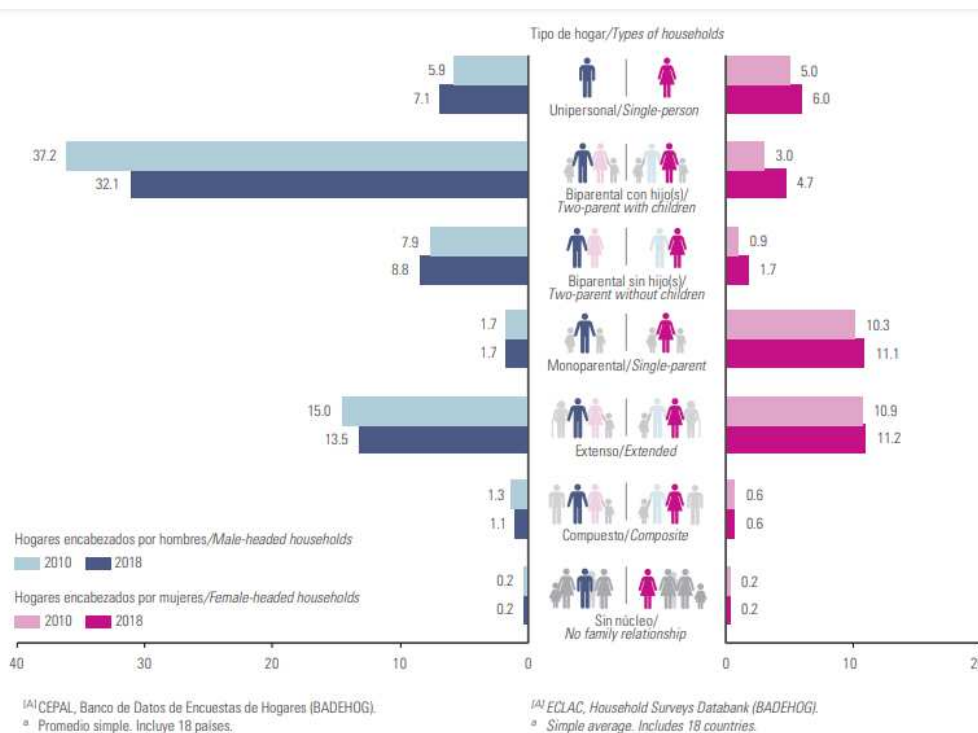
¹³Disponível em:

https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:11300:0::NO:11300:P11300_INSTRUMENT_ID:312328:NO. Acesso em: 22 jul. 2022.

No que diz respeito à licença maternidade, o relatório de Addati, Cassirer e Gilchrist (2014) aponta outros problemas que vão além da duração inferior ao necessário. Um deles é o fato de que muitas trabalhadoras, sobretudo as empregadas domésticas, agricultoras, trabalhadoras informais e mulheres migrantes, geralmente não têm acesso a esse direito, o que as coloca um passo atrás das mulheres que, por menos satisfatória que seja, ainda conseguem acessar o direito à licença maternidade remunerada. Além disso, as autoras apontam como a falta de discussão e implementação de licença paternidade favorece a disparidade de gênero no que diz respeito à divisão do trabalho doméstico.

A desigualdade de oportunidades laborais faz com que as famílias chefiadas por mulheres se encontrem em maior vulnerabilidade social e mais propensas à pobreza. É interessante observar que, segundo dados do *Anuario Estadístico de América Latina y el Caribe 2019*, elaborado pela CEPAL (2020), a maioria dos lares no subcontinente latino-americano é chefiado por homens, exceto os lares monoparentais, ou seja, constituídos por um único genitor (pai ou mãe) e filhos, como se pode observar na Figura 4 abaixo.

Figura 4 – Composição dos lares na América Latina e no Caribe (em porcentagem do total de lares)



Fonte: CEPAL (2020), p. 16

Esse dado aponta para a grande quantidade de homens que abandonam os lares, fazendo, assim, com que os filhos fiquem unicamente sob responsabilidade econômica das mães. Não por acaso, quando se analisam os dados sobre pobreza em relação ao tipo de lar disponibilizados pela CEPAL (2020), os lares monoparentais apresentam o maior índice de extrema pobreza (14%) e o segundo maior índice de pobreza (32,6%).

Além da discriminação no mercado de trabalho e da maior vulnerabilidade à pobreza, a maternidade também apresenta risco à vida das mulheres latino-americanas: segundo dados do Banco Mundial¹⁴, a taxa de mortalidade materna na América Latina e no Caribe, embora esteja decrescendo nos últimos anos, ainda é alta: em 2017, 74 mulheres a cada 100.000 bebês nascidos com vida morreram durante a gravidez ou o parto.

Os dados analisados nesta seção apontam, portanto, para um fato aterrador: seja durante a gravidez, o parto ou a criação dos filhos, é um risco ser mãe na América Latina. As mães-personagens das obras analisadas nesta pesquisa, Hilda Peña e Rosa Cuchillo, possuem algumas das características aqui citadas que são comuns entre as mães latino-americanas: a situação de vulnerabilidade econômica, a ausência de um parceiro na criação dos filhos, a responsabilidade solitária pelo sustento da família. Ambas, no entanto, quebram alguns dos estereótipos relacionados à figura materna que discutimos nesta seção. Voltaremos a essas características relacionadas à maternidade das personagens mais adiante, na análise das obras.

2.2. Luto e luta na América Latina

O luto é uma forma cruel de aprendizado.

— Chimamanda Adichie, *Notas sobre o luto*

No texto “Melancolia e Criação”, Maria Rita Kehl (2013) chama a atenção para a necessidade do trabalho de luto enquanto processo de cura: é através desse rito de passagem que o enlutado consegue desligar-se pouco a pouco não só do objeto perdido como também da parte de sua identidade que estava ligada àquela pessoa. Nesse sentido, é possível afirmar que, quando morre um filho, morre também a mãe, e é o trabalho de luto o responsável por auxiliar na cesura do laço de afeto e na redescoberta da vida sem a relação perdida. Esse potencial de cura faz com que Kehl (2013) classifique o luto como algo da ordem da saúde psíquica, portanto, reafirmando sua importância enquanto processo que deve ser vivido e respeitado.

¹⁴Disponível em: https://datos.bancomundial.org/indicador/SH.STA.MMRT?name_desc=false. Acesso em: 22 jul. 2022.

As palavras de Kehl (2013), aludidas anteriormente, prefaciam o ensaio “Luto e melancolia”, de Sigmund Freud (2013), no qual o autor alemão vai justamente diferenciar o estado do enlutado e do melancólico. Freud (2013) sustenta que nunca lhe ocorreria classificar o enlutado como doente, uma vez que se espera que esse seja um estado passageiro. Na verdade, o psicanalista defende que não é recomendável que se perturbe o processo de luto de alguém, por ser um momento necessário, além de ter a duração e intensidade que variam de indivíduo para indivíduo.

Por mais saudável e importante que seja, no entanto, o luto não deixa de ser doloroso. Chimamanda Ngozi Adichie (2021), em *Notas sobre o luto*, descreve essa sensação de incompreensão que o luto traz consigo: “Como é possível o mundo seguir adiante, inspirar e expirar de modo idêntico, enquanto dentro de minha alma tudo se desintegrou de forma permanente?” (ADICHIE, 2021, p. 13). A dor imensa causada pela perda de um ente querido, tal qual descrito por Adichie (2021), é o disparador principal das duas obras estudadas nesta pesquisa – *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo*. O padecimento individual do luto não será ignorado em nossa análise, mas, para além dele acreditamos ser importante tratar também do aspecto social do luto, que discutiremos a partir de duas dimensões: a ritualística e a política.

2.2.1. O ritual do luto

Philippe Ariès (2014), em *O homem diante da morte*, explicita o quanto a vivência do luto está entrelaçada tanto com a compreensão que cada época tem sobre a morte quanto com as convenções sociais de cada período. É possível afirmar, portanto, que os rituais de luto são diversificados de acordo com a visão cultural que aquele povo tem sobre a morte e a possível existência de uma vida pós-morte.

Rodolfo Sánchez Garrafa (2015), no artigo “*Después de la muerte en el mundo andino: una aproximación antropológica*”, aponta como a morte e os rituais funerários são importantes tanto para a coesão de uma comunidade como para a reflexão do indivíduo enquanto membro dela. O autor sustenta que a morte é importante para a manutenção da cultura de geração em geração e para a união das pessoas em torno de seus ancestrais em comum. Segundo Sánchez Garrafa (2015), a morte “traz união e memória, não separação e esquecimento, e tem mais significado dentro das relações sociais dos indivíduos vivos que para o próprio morto” (p. 71, tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ “La muerte trae unión y memoria, no separación ni olvido, y tiene más significado dentro de las relaciones sociales de los individuos vivos que para el propio muerto”.

Considerando o caráter cultural e social de tal manifestação, é importante fazer um recorte, levando em conta o corpus deste trabalho: o Chile de *Hilda Peña* e o Peru de *Rosa Cuchillo*. De acordo com os dados do Instituto Nacional de Estadística (2003), coletados para a elaboração do Censo 2002, 4,6% da população chilena se considerava pertencente a grupos étnicos. Esse número saltou para 12,8% de acordo com a publicação dos dados do Censo 2017 pelo Instituto Nacional de Estadística (2018). Os maiores grupos étnicos no território chileno, atualmente, são os povos mapuche, aymara e diaguita. A população mapuche, maior entre os povos originários no Chile, representa 9,9% da população total que respondeu ao Censo chileno de 2017. O aumento da auto-identificação de pessoas com sua etnicidade indígena pode ser indicativo de uma retomada e uma tentativa de valorizar as raízes originárias no país.

No Peru, por sua vez, de acordo com os resultados do Censo de 2017, elaborado pelo Instituto Nacional de Estadística e Informática (2018), 13,9% da população maior de 5 anos declarou que sua língua materna é o quéchua, o que a torna a segunda língua com mais falantes nativos no Peru, atrás somente do espanhol. Quanto à auto-identificação étnica, no mesmo ano, 60,2% da população peruana maior de 12 anos se autodeclarou mestiça e apenas 2,4% se identificou como pertencente ao povo aymara. Percebe-se, portanto, que a questão étnica no Peru é bastante opaca, sendo difícil estabelecer os limites da chamada mestiçagem. No entanto, é impossível negar a presença influente das culturas quéchua e aymara na formação do povo e da cultura peruana.

Considerando-se a importância das práticas culturais na concepção de morte e na vivência do luto em uma população, portanto, é fundamental abordar aqui alguns aspectos sobre essas questões nas cosmogonias mapuche e andina¹⁶, entendendo que essas são as culturas originárias mais presentes no Chile e no Peru. Além disso, abordaremos também a questão da morte e do luto de acordo com o catolicismo, tendo em vista que foi a religião trazida pelos colonizadores e que ainda é muito presente nos países: no Chile, 70% da população maior de 15 anos se declarou católica no Censo de 2002¹⁷, enquanto, no Peru, de acordo com o Censo de 2017, 76% da população maior de 12 anos se identificava como parte desta religião.

¹⁶ Na esteira de Carla Dameane Pereira de Souza (2017), chamamos “‘sujeitos andinos’ aqueles indivíduos remanescentes do *Tawantinsuyo* inca na América Latina, que vivem no contorno geográfico transnacional que corresponde à Cordilheira dos Andes” (p. 17). A autora sinaliza que a concepção de andino engloba aproximações relativas à geografia, à cultura e à cosmogonia dos povos que vivem na região dos Andes. Nesse sentido, os povos quéchua, aymara e diaguita podem ser considerados povos andinos que, apesar de suas particularidades, possuem uma base cosmogônica, cultural e geográfica em comum.

¹⁷ Não há dados mais recentes sobre religião no Chile, tendo em vista que o formulário do Censo de 2017 não incluiu nenhuma pergunta sobre esse aspecto, como é possível verificar no link a seguir. Disponível em: https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/formularios/cuestionarios-censo-2017/cuestionario-censo-2017-viviendas-particulares.pdf?sfvrsn=7bd10565_6. Acesso em: 22 jul. 2022.

Para os povos andinos, segundo Rodolfo Sánchez Garrafa (2015), a morte não é o ponto final, mas parte importante e integrante da vida, e tem ampla relação com a concepção tripartite de mundo aportada por essa cultura¹⁸: a existência do mundo que habitamos, o Kaypacha¹⁹, depende, segundo Sánchez Garrafa (2015), do equilíbrio entre os outros dois mundos, o Hanaqpacha²⁰ e o Ukhupacha²¹. Nesse sentido, os ritos funerários “são parte da preocupação explicável por manter tal complementação e equilíbrio” (SÁNCHEZ GARRAFA, 2015, p. 68, tradução nossa)²².

Sánchez Garrafa (2015) expõe que, no mundo andino, inicia-se uma jornada a partir da morte. Nesse sentido, os parentes preparam o cadáver de modo a auxiliá-lo durante essa viagem: enterraram-no com mantos para protegê-lo do frio, comidas para matar sua fome e bebidas caso tenha sede. Objetos que o morto gostava em vida, como instrumentos musicais, também podem ser enterrados junto ao corpo para se tornarem acessíveis no outro mundo. É interessante notar que a preparação para a viagem pós-morte começa já em vida: como destaca Sánchez Garrafa (2015), é recomendável criar um cachorro preto durante sua vida para que este cumpra a função de guia durante a travessia ao Ukhupacha. Além disso, o autor destaca que, em momentos específicos do ano, que hoje em dia coincidem com a Festa de Todos os Santos e o dia dos mortos em novembro, os mundos dos mortos e dos vivos se encontram.

Na cultura andina prioriza-se o enterramento dos cadáveres em detrimento de outras formas de sepultamento, uma vez que, como aponta Sánchez Garrafa (2015), acredita-se que na ossada humana está alojada uma das *sombras humanas*. Ainda hoje, destaca o autor, o enterro é predominante nas culturas quéchuas e é “uma forma manifesta de voltar ao seio da Mãe Terra” (SÁNCHEZ GARRAFA, 2015, p. 77, tradução nossa)²³.

Para o povo mapuche, tal qual para os andinos, a morte não marca o ponto final da vida e, como afirma María José Lucero Díaz (2017) em sua tese de doutorado *Ausencia del cuerpo y cosmología de la muerte en el mundo mapuche*, não passa de um evento puramente biológico.

¹⁸ Hananpacha, Kaypacha e Ukhupacha seriam os três mundos segundo a cosmologia andina. Há, no entanto, controvérsias sobre essa divisão. Óscar Muñoz Morán (2016), no artigo “¿Se puede hacer etnografía de los muertos? Reflexiones desde los Andes”, aponta a existência de estudos recentes que defendem a divisão do mundo andino em apenas dois: o mundo dos humanos, *kaypacha*, e o mundo-outro, que não é interpretado pelos humanos, o *ukhupacha*. Optamos por manter o recorte metodológico que considera os três mundos por ser uma visão mais consolidada, além de ter sido uma referência importante para Ana Correa construir a montagem de *Rosa Cuchillo*.

¹⁹ Traduzido para o espanhol como: “Este mundo / la tierra/ el espacio terrenal según el cristianismo” (QUISPE; URRELO; MORALES, 2019, p. 62).

²⁰ Também grafado como Janaqpacha, é traduzido para o espanhol como: “Cielo / el mundo de arriba / paraíso según la concepción cristiana” (QUISPE; URRELO; MORALES, 2019, p. 60).

²¹ Traduzido para o espanhol como: “Mundo de abajo” (QUISPE; URRELO; MORALES, 2019, p. 87).

²² “[...] son parte de la preocupación explicable por mantener tal complementación y equilibrio”.

²³ “una forma manifesta de volver al seno de la Madre Tierra”.

Na coletânea *Diálogo intercultural sobre la vida y la muerte*, organizada por Freddy Delgado, Nelson Tapia e Dennis Ricaldi (2012), expõe-se a crença mapuche segundo a qual o espírito existe como um duplo da pessoa, funcionando mais ou menos como uma sombra ou um reflexo. O duplo não morre junto com o corpo; ao contrário, segue uma outra jornada após a decomposição total dos restos mortais. Por ser um reflexo que vive tal qual o corpo mundano, ele necessita de tudo que um ser humano precisa: comida, animais, objetos, dentre outros. Por isso, quando um membro da comunidade mapuche morre, ele é enterrado com os mantimentos necessários. Além disso, como destaca Lucero Díaz (2017), é usual que o morto seja enterrado com sua roupa favorita ou com aquela que usava com mais frequência.

A relação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos também é cara à cultura mapuche. Na coletânea de Delgado, Tapia e Ricaldi (2012) revela-se que a concepção de divindade desse povo está relacionada aos espíritos dos antepassados. Sendo assim, cada grupo cultuava sua própria divindade para atrair bem-estar, boas colheitas, filhos, paz, dentre outras dádivas. Nesse sentido, tal qual para os andinos, podemos afirmar que a correta realização dos ritos funerários influencia no cotidiano da comunidade e a não realização desses pode acarretar em problemas sociais, como doenças e mais mortes, segundo aponta Lucero Díaz (2017):

se alguma norma ou elemento obrigatório foi esquecido ou não realizado devidamente durante as quatro noites e durante o último dia de cerimônia, a pessoa falecida pode reclamar o que deveria ter sido realizado, manifestando seu descontentamento através dos sonhos (p. 76, tradução nossa).²⁴

É interessante notar as interseções nas visões andina e mapuche sobre a morte e a realização dos ritos funerários: em ambas as culturas, a morte não marca o final, o que implica em uma preparação do cadáver de modo que consiga começar essa outra fase da vida – no caso dos andinos, para fazer a viagem e, dos mapuches, para sobreviver. Nas duas culturas observa-se também a interpenetração entre o mundo dos vivos e dos mortos e a importância da realização dos rituais funerários para o cotidiano da comunidade.

Ana Cândida Vieira Henriques (2014), em sua dissertação de mestrado *Sobre a morte e o morrer*, expõe que, a partir das crenças na ressurreição e na unidade de corpo e alma, a fé na vida eterna se sustenta de acordo com a cosmogonia católica. Após a morte, a alma imortal do homem seria julgada e “posta em relação à vida de Cristo” (HENRIQUES, 2014, p. 37). A

²⁴ “[...] si alguna norma o elemento obligatorio ha sido olvidado o no se ha realizado debidamente durante las cuatro noches y durante el último día de ceremonia, la persona fallecida puede reclamar lo que correspondía realizarse, manifestando su descontento a través de los sueños”.

partir dessa comparação, então, cada alma receberia sua sentença: ser acolhida no reino do céu ou ser condenada para sempre.

Quanto aos ritos funerários, Henriques (2014) explica que se realizam como celebrações litúrgicas da igreja. A autora expõe ainda que, embora a cremação seja oficialmente aceita pelo catolicismo, a inumação é o fim mais comum dado aos corpos dos praticantes dessa religião. Além disso,

[a]s exéquias cristãs trazem no seu cerne, a promessa da ressurreição da carne. Este rito procura não camuflar a dor dos familiares nem tampouco esvaziar o mistério da morte, apenas fortalece as convicções dos que creem quanto à transformação do ser após sua morte (HENRIQUES, 2014, p. 44).

Fica evidente, então, o caráter de consolo de tais rituais, que, para além de terem a função de desejar um bom destino para a alma da pessoa morta, atua como conforto para os parentes vivos.

Não há dúvidas de que a religião do colonizador se espalhou pelas ex-colônias e hoje faz parte do imaginário comum. No entanto, cabe ressaltar que, como destaca Sánchez Garrafa (2015), a visão andina pré-hispânica sobre a morte e os rituais funerários ainda persiste entre os povos quéchuas e aimaras atualmente.

Embora apresentando diferenças em suas concepções de vida e morte, além das divergências nos rituais funerários, é possível observar como nas três culturas aqui expostas os ritos fúnebres e o período de luto se mostram como uma importante etapa social, cultural e individual. Com o advento da modernidade, no entanto, é possível observar um afastamento entre morte e vida cotidiana, que culmina na supressão do luto.

Ariès (2014) ressalta como, a partir da hospitalização da morte, essa fase da vida se afastou cada vez mais do cotidiano das pessoas – considerando o contexto europeu e de ex-colônias europeias expostas à cultura dos colonizadores. Com o isolamento da morte em hospitais e o afastamento da família e dos entes queridos, o autor destaca como as demonstrações de tristeza no momento do luto passaram a ser vistas cada vez mais como vulgaridade ou loucura. A partir desse contexto de exclusão do luto da sociedade, passemos agora a discutir alguns aspectos políticos que tocam a questão.

2.2.2. A política do luto

Judith Butler (2019b), em *Vida precária: os poderes do luto e da violência*, tece comentários em torno do que considera ser a política do luto. A autora sustenta que a experiência de perder alguém é universal, sendo, então, algo que nos une enquanto humanidade. A vulnerabilidade das vidas, ao contrário, é marcada social e racialmente. Sendo assim, a autora defende que “somos constituídos politicamente em parte pela vulnerabilidade social dos nossos corpos” (BUTLER, 2019b, p. 40).

Existiria, portanto, de acordo com Butler (2019b), uma espécie de hierarquia do luto, segundo a qual algumas vidas – geralmente correspondentes ao padrão cis-hétero-branco – são enlutáveis e, logo, humanizadas, enquanto outras vidas – de pessoas racializadas e gênero-dissidentes, por exemplo – não causam comoção coletiva quando perdidas. Essa hierarquia do luto serve à violência, ao genocídio e ao extermínio, na medida em que

[s]e a violência é cometida contra aqueles que são irrealis, então, da perspectiva da violência, não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas. Elas não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas, ou melhor, nunca ‘foram’, e elas devem ser assassinadas, já que aparentemente continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte (BUTLER, 2019b, p. 54)

O continente americano como o conhecemos hoje foi fundado pela violência colonial, perpetrada contra os que aqui viviam, contra as pessoas trazidas de África para sustentar o trabalho escravizado e também contra a natureza e a terra. Os europeus destruíram montanhas, rios e florestas; torturaram, mataram e exterminaram pessoas. Tudo em prol de seu projeto colonizador-saqueador. Com tanta violência e morte, não é exagero dizer que o continente americano vive um trabalho de luto constante. Mais recentemente, conflitos ocorridos na segunda metade do século XX no Chile e no Peru demonstram que a violência no continente não cessou no período colonial. A ditadura civil-militar no Chile e o CAI no Peru são marcas da violência, da morte e do luto que ainda se abatem sobre este continente. Na esteira das reflexões de Butler (2019b), que aponta a importância dada por alguns movimentos sociais à integralidade do corpo mesmo após a morte, gostaríamos de sinalizar como a luta pelo direito ao luto se fez presente no Chile e no Peru, motivada pela violência dos períodos de ditadura e de conflito.

A ditadura civil-militar no Chile teve início em 11 de setembro de 1973 com a derrubada e assassinato do presidente Salvador Allende pelos militares. A partir de então, assumiu o

comando do país o general Augusto Pinochet, que passou a implementar um regime de repressão e institucionalização do neoliberalismo enquanto política de Estado.

Quanto à violência do período, cabe destacar que, como ressalta Carla Peñaloza Palma (2015) no artigo “*Duelo callejero*”, o início da ditadura no país foram os anos mais violentos vividos por aquela sociedade: mais de quatro mil pessoas foram mortas com o objetivo de desarticular o tecido político-social que havia se fortalecido nos anos do governo de Salvador Allende. O terrorismo de Estado conseguiu, então, cumprir seu objetivo: levar as pessoas à inação através do medo.

Dentre os inúmeros crimes cometidos contra os direitos humanos no período ditatorial, a desapareição forçada destaca-se como uma característica marcante do regime de Pinochet, sobretudo durante os primeiros anos. Segundo o documento final elaborado pela Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1996), essa tática de violência tem dois objetivos conjugados: além de matar, ocultar o crime. O informe salienta também como foi articulada a fabricação de um inimigo interno na figura do militante de esquerda revolucionária. Com a criação desse inimigo, que seria responsável por atentar contra valores da sociedade chilena, os militares justificaram a matança dessas pessoas, transformando-as, nos termos de Butler (2019b), em vidas não enlutáveis.

Ximena Faúndez Abarca *et al* (2017), na pesquisa “La desaparición forzada de personas a cuarenta años del golpe de Estado en Chile”, destacam que

a desapareição como recurso do poder, aposta na capacidade de ferir permanentemente. Sua continuidade faz com que o luto entre os familiares de detidos e desaparecidos seja sempre um processo pendente, devido ao fato de que nem a continuação da vida nem a ocorrência da morte do ser querido podem ser confirmadas. A falta de um corpo, de uma tumba, de um ritual e a temporalidade à qual se associe o sofrimento tornam impossível este processo (p. 89, tradução nossa).²⁵

As consequências para a família dos desaparecidos ao longo da ditadura no Chile permanecem de diversas maneiras. Faúndez Abarca *et al* (2017) apontam como a impunidade dos violentadores funciona como uma nova violência para a família e como a responsabilização e punição dos responsáveis pela morte do ente querido seriam uma resposta importante para essas pessoas em sofrimento. Além disso, os pesquisadores notaram que os familiares evitam

²⁵ “[...] la desaparición como recurso del poder, apuesta a la capacidad de herir permanentemente. Su continuidad provoca que el duelo entre los familiares de detenidos desaparecidos sea siempre un proceso pendiente, debido a que ni la continuación de la vida ni la ocurrencia de la muerte del ser querido pueden ser confirmadas. La falta de un cuerpo, de una tumba, de un rito y la temporalidad a la cual se asocia el sufrimiento hacen imposible este proceso”.

falar do parente aceitando sua morte, possivelmente por não quererem ser quem define o destino deles:

Em síntese, os familiares percebem o desaparecido como ausente fisicamente, mas presente psicologicamente, visto que não é possível assegurar sua morte, nem a temporalidade, nem o lugar e a forma em que esta aconteceu. Isto se soma à impossibilidade, na maioria dos casos, de encontrar os restos mortais do desaparecido, o que impede o desenvolvimento de um ritual de despedida e com isso a elaboração do luto. Além disso, durante os anos de ditadura no Chile, existiu um clima de medo e desconfiança na sociedade em geral, o que impediu a possibilidade de escuta, reconhecimento e apoio solidário às vítimas (FAÚNDEZ ABARCA et al, 2017, p. 96, tradução nossa).²⁶

Sentimentos comuns entre os familiares de detidos e desaparecidos entrevistados por Faúndez Abarca *et al* (2017) são a confusão, a negação, a perplexidade, o desespero, a impotência, a dor e a raiva. Os entrevistados pelos pesquisadores apontam também o paradoxal sentimento de negação e aceitação da morte do parente, além de um processo de luto que nunca termina. Faúndez Abarca *et al* (2017) apontam que alguns dos entrevistados destacam que a desaparecimento e morte do ente querido pelas mãos do Estado chileno segue repercutindo negativamente ao longo das gerações familiares, não se encerrando na primeira geração que conviveu com os anos violentos da ditadura.

A ditadura no Chile estava quase em seu fim quando começou o CAI no Peru. Apesar de distantes temporal e territorialmente, os dois eventos guardam semelhanças no que tange à violência envolvida. De acordo com o Informe Final elaborado pela *Comisión de la verdad y reconciliación* (2003) peruana, instaurada para investigar os crimes cometidos durante o período de violência, o CAI foi fruto de um profundo distanciamento entre o Estado e a sociedade peruana, caracterizada pela diversidade cultural e pela dificuldade de representação e integração. Os embates violentos entre as forças do Partido Comunista Peruano/*Sendero Luminoso* e os agentes de Estado, ao longo das décadas de 1980 e 2000, resultaram em um total de 69.280 peruanos mortos de acordo com estimativas feitas pela CVR.

Cabe ressaltar, no entanto, que a violência do conflito não atingiu a todos os peruanos da mesma maneira. Um dado sobre as vítimas falantes de línguas originárias demonstra a disparidade: de acordo com o censo de 1993, o quéchua e outras línguas nativas eram o idioma

²⁶ “En síntesis, los familiares perciben al desaparecido como ausente físicamente, pero presente psicológicamente, puesto que no es posible asegurar su muerte, ni la temporalidad, ni el lugar y la forma en que esta ocurrió. Esto se suma a la imposibilidad, en la mayoría de los casos, de encontrar los restos del desaparecido, lo cual impide el desarrollo de un ritual de despedida y con ello la elaboración del duelo. Además, durante los años de dictadura en Chile, existió un clima de miedo y desconfianza en la sociedad en general, lo que impidió la posibilidad de escucha, reconocimiento y apoyo solidario a las víctimas”.

oficial de apenas um quinto do país. Contudo, de acordo com a CVR, essa população compõe 75% dos mortos e desaparecidos durante o CAI. A CVR concluiu, então, que há “uma evidente relação entre exclusão social e intensidade da violência” (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 2003, p. 158, tradução nossa)²⁷, nos permitindo fazer também uma associação entre a violência do CAI e a violência do processo de colonização no Peru, responsável por marginalizar as populações indígenas e camponesas do país.

O crime de desaparecimento forçada também foi amplamente cometido pelas forças do Estado peruano ao longo do CAI: a CVR aponta pelo menos 4.414 casos. Desse número, 65% das vítimas não tiveram seus restos mortais encontrados até a confecção do Informe Final da comissão. A maior parte das desapareções aconteceu em zonas rurais, segundo a CVR, repetindo o padrão de vitimização já constatado: camponeses, pobres, indígenas ou mestiços.

Paola Ugaz (2015), na introdução escrita para a coletânea *Chinkaqkuna: Los que se perdieron*, destaca os três limbos nos quais vivem as famílias de desaparecidos no Peru: jurídico, por não conseguirem dar andamento em processos como testamentos e inventários; emocional, pela impossibilidade de realizar os rituais fúnebres e, assim, não cumprir a etapa do luto; e social, porque são, muitas vezes, estigmatizados por uma sociedade que acredita serem terroristas do *Sendero Luminoso* todos os desaparecidos durante o período do CAI.

Por serem as vítimas que sobreviveram, coube às famílias dos chilenos e peruanos desaparecidos lutar por verdade e justiça. Em ambos os casos, cabe ressaltar a importância das mulheres, sobretudo mães, esposas e filhas de desaparecidos, na articulação da luta. Nesse sentido, dois coletivos se destacam: a *Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos* (AFDD)²⁸ no Chile e a *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú* (ANFASEP)²⁹.

Peñaloza Palma (2015) aponta como os movimentos feministas foram importantes na luta contra a ditadura chilena, pedindo por democracia não só no país, mas também em casa. Esse posicionamento dos coletivos feministas sustentava, portanto, a ideia de que o pessoal é político. Faúndez Abarca et al (2017) apontam que as primeiras organizações de denúncia contra violações aos direitos humanos meses após o golpe de Estado no Chile eram organizadas e lideradas por mulheres, mostrando o protagonismo da classe nesse tópico. As mulheres chilenas entrevistadas por Faúndez Abarca et al (2017) apontam como foram deixadas sozinhas por suas famílias estendidas na busca por justiça para os desaparecidos e, por isso, a AFDD foi

²⁷ “[...] una evidente relación entre exclusión social e intensidad de la violencia”.

²⁸ Site da organização: <https://afdd.cl/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

²⁹ Site da organização: <https://anfasep.org.pe/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

importante para fazê-las se sentirem como parte de um coletivo. Muitas ainda apontaram que sentiam a AFDD como uma família.

Peñaloza Palma (2015) destaca como uma leitura sexista do movimento de mulheres e familiares de desaparecidos políticos as coloca em um lugar unicamente limitado ao seu papel familiar de genitoras e cuidadoras. Para tal, usam como argumento o fato de que a maior parte das vítimas do terrorismo estatal foram homens e, por isso, naturalmente os membros da AFDD são sobretudo mulheres. Esse tipo de leitura ignora que as mulheres chilenas começam a se inserir nas lutas públicas desde o início do século XX. Assim,

o nó central da ação das mulheres da AFDD foi dado pelo grande passo que dão desde o luto doméstico (que não deixam de lado) até o espaço público. Superam o âmbito privado e da mera recordação, para transformarem-se em portadoras da memória coletiva da nação ferida, e esse será um grande mérito (PEÑALOZA PALMA, 2015, p. 968, tradução nossa).³⁰

No entendimento da autora, a luta das mulheres da AFDD “foi pessoal e política, mas, sobretudo, ética” (PEÑALOZA PALMA, 2015, p. 970, tradução nossa)³¹.

A ANFASEP, por sua vez, surge em um contexto de abandono do Estado. No livro *¿Hasta cuándo tu silencio?*, organizado pela ANFASEP (2015), relata-se a situação hostil na qual se encontravam os familiares de desaparecidos: a partir da militarização do conflito, com o ingresso das forças armadas, os oficiais de justiça passaram a ser pressionados para não ajudar na busca dos desaparecidos, taxados de terroristas. Desamparadas pelo Estado, as mulheres começaram a se reunir na busca de seus entes queridos. A partir dessa reunião em prol de um objetivo comum, nasceu a associação que, além de fazer as buscas pelos desaparecidos, também fazia parte da organização de passeatas e eventos pedindo por justiça, além de se articular para cuidar dos filhos das mulheres que saíam em busca de seus parentes e alimentar os órfãos produzidos pelo conflito. Nesse sentido, destaca-se o importante papel de comunidade cumprido pela ANFASEP e o esforço múltiplo para garantir as condições materiais para a busca pela verdade e justiça.

O contexto do luto e da luta das mães de desaparecidos políticos por verdade e justiça no Peru e no Chile são de extrema importância para compreender as personagens Rosa Cuchillo

³⁰ “[...] el nudo central de la acción de las mujeres de la AFDD estará dado por el gran paso que dan desde el duelo doméstico (que no dejan de lado) hacia el espacio público. Superan el ámbito privado y del mero recuerdo, para transformarse en portadoras de la memoria colectiva de la nación herida, y ese será su gran mérito”.

³¹ “[...] su lucha ha sido personal y política, pero, sobre todo, ética”.

e Hilda Peña que, apesar de suas particularidades, compartilham o fato de terem perdido seus filhos em eventos violentos promovidos pelo Estado.

3. Reconfigurações do real

*Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos
quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza
por uma tensão entre realidade e ficção*

— Erika Fischer-Lichte, *Realidade e ficção no
teatro contemporâneo*

O termo *teatros do real*¹ surge, conforme aponta Silvia Fernandes (2013) no artigo “Experiências do real no teatro”, para designar as produções teatrais contemporâneas que apresentam um desejo do real, indo na direção contrária das tendências de metalinguagem e autorreferência que predominaram na criação cênica ao longo da década de 1980. Trata-se, segundo a estudiosa, de uma abertura do teatro contemporâneo “à alteridade, ao mundo e à história” (FERNANDES, 2013, p. 34), sem, no entanto, retomar as características do realismo político, estética comum nas concepções teatrais da década de 1960.

O uso do termo *teatros do real* enquanto categoria é, no entanto, melindroso, já que ainda carece de delimitações. Sob seu guarda-chuva, são posicionadas manifestações como os teatros documentais e autobiográficos, além das expressões performáticas, como indicam Andrea da Silva Rabelo e Yuri de Andrade Magalhães (2019). Uma outra evidência da abrangência do termo é percebida a partir das duas grandes correntes no interior dessa estética, segundo apontadas pelos pesquisadores André Carreira e Ana Maria de Bulhões-Carvalho (2013): a primeira, na qual o real é a temática, e a segunda, na qual ele aparece como uma fissura na malha ficcional.

Tanto em *Hilda Peña* como em *Rosa Cuchillo*, retomam-se eventos reais na construção das dramaturgias. Não acreditamos, no entanto, que a presença de tais acontecimentos em ambas se dê apenas como temática, como seria o caso da primeira estratégia citada por Carreira e Bulhões-Carvalho (2013), tampouco de maneira irruptiva e pontual, como seria o caso da segunda estratégia citada pelos pesquisadores, mas de modo alongado e distorcido, sem fazer uma demarcação evidente do que é real e do que é ficcional. Nesse sentido, nos apropriaremos das discussões sobre teatro do real mais como chave de leitura do que como categorização das peças estudadas nesta investigação.

¹ Termo cunhado por Maryvonne Saison em *Les théâtres du réel*. Paris: L’Harmatan, 1998.

Neste capítulo, portanto, analisaremos como ocorre a reconfiguração dos eventos reais a partir do relato das duas personagens-narradoras, cujo objetivo não é documentar o assalto ao Banco O'Higgins ou o CAI com detalhes de precisão histórica ou investigativa, mas de apresentar a violência e a morte evocadas por essas situações a partir da perspectiva de duas mães em luto pelos filhos. Para utilizar a metáfora de Benjamin (2012), os eventos reais são como o vaso de barro que as personagens-narradoras, como oleiras, moldam a partir de suas subjetividades ficcionais.

3.1. Todos ficaram sabendo pela TV

Embora o assalto ao banco O'Higgins tenha sido um acontecimento pontual, para compreendê-lo em sua complexidade, é necessário nos aproximar do contexto amplo no qual ele está inserido, ou seja, o período da redemocratização chilena, cujo marco legal foi a derrota de Pinochet no plebiscito sucessório de 1988. A década de 90 foi, então, um período de transição entre o fim da ditadura e a implementação da democracia que, no entanto, não se estabeleceu plenamente. Como aponta José Renato Vieira Martins (2016), o ex-ditador Pinochet seguiu com um cargo de senador vitalício e como comandante chefe do exército, ambos os postos com grande influência na política nacional. Além disso, a ditadura continuou entalhada na estrutura estatal do país, uma vez que a constituição aprovada em 1980, sob o governo pinochetista, seguiu vigente no período democrático².

Em vista disso, pode-se afirmar que o processo de passagem à democracia no Chile teve um viés conciliatório, com o objetivo de proteger os grupos ligados a Pinochet, que, durante quase duas décadas, foram responsáveis por inúmeras violações aos direitos humanos, além da implementação do projeto neoliberal no país. Como defendido por Tomás Moulian (1994) no artigo "*Limitaciones de la transición a la democracia en Chile*", a transição democrática no país seguiu um modelo sistêmico, no qual as regras foram definidas pelo governo autoritário precedente. Nesse contexto, alguns grupos de esquerda radical, tais como o Movimiento Juvenil Lautaro (MJL), não satisfeitos com a conciliação que levou à democracia, continuaram com a estratégia de guerrilha urbana. Foi nessa conjuntura, então, que se deu o assalto ao banco

² Após o *estallido* social que teve início nos últimos meses de 2019, no qual o povo chileno foi às ruas em todo o país para reclamar seus direitos não garantidos na constituição de 1980, foi aprovada, em plebiscito realizado no dia 25 de outubro de 2020, a feitura de uma nova constituição para o país por uma assembleia constituinte composta por membros eleitos pela população. O processo de mudança da constituição ainda tem um caminho longo a percorrer, mas o posicionamento dos chilenos contra a constituição aprovada por Pinochet evidencia o desejo de enterrar os últimos legados da ditadura no país.

O'Higgins em outubro de 1993. Um grupo de cinco membros do MJL perpetrrou o assalto ao banco, que resultou na morte do segurança do local. Durante a perseguição dos assaltantes, mais sete pessoas foram mortas, dentre as quais um policial, três integrantes do MJL e três civis, segundo a notícia publicada por Manuel Délano (1993) no jornal *El País* à época dos acontecimentos.

Tanto o assalto quanto a conjuntura de redemocratização após décadas de ditadura militar são incorporados na dramaturgia de *Hilda Peña*. No que tange à recuperação do assalto ao banco O'Higgins na obra, observa-se a escolha pela infidelidade e pela imprecisão na descrição do fato. A temática da redemocratização, por sua vez, aparece de maneira sutil e opaca, sem menção direta, ao contrário do assalto. Pretendemos, a seguir, discutir tais escolhas de incorporação do real na dramaturgia de Stevenson, bem como os possíveis efeitos provocados por elas.

A opção pela imprecisão na apresentação dos fatos que envolvem o assalto ao banco O'Higgins já se manifesta na sinopse da obra, na qual se lê: "Natal. Anos 90" (STEVENSON, 2019, p. 53). É possível identificar, nesse pequeno trecho, duas incompatibilidades no que se refere ao assalto ao banco ocorrido em outubro de 93: a infidelidade à data e a imprecisão sobre o ano do acontecimento.

A escolha de deslocamento da data do assalto para o Natal cumpre diferentes papéis. Em primeiro lugar, cabe pensar na dimensão simbólica, na medida em que, nas culturas cristãs, essa data comemorativa é comumente celebrada em família. Não se pode dizer, no entanto, que Hilda Peña possua uma família convencional pela perspectiva burguesa-cristã, que, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, tem como pilares fundamentais a consanguinidade e a propriedade privada, além do foco na figura paterna. A família de Hilda Peña é o que podemos categorizar como monoparental, realidade que já vimos ser muito comum nos lares latino-americanos e que possui, como estrutura ordinária, a composição com mãe e filhos. Para além da subversão no formato, que exclui a figura do pai do seio familiar, a própria maternidade de Hilda Peña não está dentro dos padrões esperados pela sociedade que anseia pela conversão de mulheres em mães: seu filho é adotivo, ou seja, Hilda Peña é uma mãe que não gestou ou amamentou. Além do filho, também passa a compor essa família, posteriormente, a namorada dele, acrescentando uma camada a mais na subversão da ideia de família, que, neste caso, não se apoia nem em sangue, nem em documentos oficiais para estabelecer seus laços. A família de Hilda Peña, com essa composição, representa mais a América Latina do que o ideal de família burguesa, conforme podemos constatar a partir dos dados compartilhados anteriormente.

A narradora nos conta que aquele seria o primeiro Natal dos três membros da família juntos e demonstra a singularidade que a data possui para ela ao afirmar: “Eu nunca dei meias de presente de Natal. *O Natal é o Natal.* / O Natal não é como o aniversário. É diferente” (STEVENSON, 2019, p. 56, grifo nosso).³ O prestígio da data comemorativa para a personagem fica ainda mais evidente quando ela relata que os presentes comprados para a ocasião continuam debaixo da árvore, mesmo após a morte dos dois outros membros constitutivos da atípica família. Além disso, Hilda conta que ainda estava pagando pelos presentes, pois os havia comprado a prestações. Essa atitude evidencia, além da condição financeira da personagem, o quanto significativa era aquela comemoração, uma vez que o endividamento foi uma opção para sustentar a importância da data. A manutenção dos pacotes debaixo da árvore, por sua vez, já é um indício da recusa da personagem em aceitar a morte dos dois entes queridos e, mais especificamente, do filho, aspecto que analisaremos mais detidamente no próximo capítulo.

A data comemorativa do Natal também é importante no desenrolar dos fatos, visto que tem a ver com a razão pela qual o filho e a nora estavam no banco no momento do crime. Hilda Peña nos conta que, na ocasião em que foram mortos, eles deveriam estar trocando a calça que ela havia dado de presente de Natal para a nora, já que a peça de roupa havia ficado pequena. O fato de eles estarem no Faro de Apoquindo, inclusive, representa uma surpresa para Hilda, pois “pendências são resolvidas no centro. Não no Faro de Apoquindo” (STEVENSON, 2019, p. 57).⁴ Sendo assim, o Natal dá significado tanto à necessidade do filho e da nora saírem, com o objetivo de trocar o presente, quanto à incompreensão de Hilda sobre os acontecimentos, visto que ela não consegue entender por que eles estavam no local do assalto.

Além disso, a sacola do presente de Natal aparece como um importante símbolo da morte na obra. O relato de Hilda começa com um sonho no qual ela está em um lago no qual aparecem sacolas flutuando, o que lhe dá medo e vontade de vomitar. Posteriormente entendemos o caráter dessas sacolas e que elas causam sensações negativas na protagonista devido à sua conexão com a morte do filho: “Jogada no chão do banco. Lá estava a sacola. / A mesma sacola com o mesmo papel da calça ‘P’. / O que fazia jogada lá e não na mão dela? / Quantas sacolas assim existem no mundo? / Quantas com o mesmo papel?” (STEVENSON, 2019, p. 57).⁵ Assim sendo, a data comemorativa de reunião familiar, o presente, a troca da

³ “Yo nunca he regalado calcetas para navidad. La navidad es la navidad. / La navidad no es como el cumpleaños. Es diferente” (STEVENSON, 2022, p. 3).

⁴ “[...] diligencias se hacen en el centro. No en el Faro de Apoquindo” (STEVENSON, 2022, p. 4).

⁵ “Tirada en el piso del banco. Ahí estaba la bolsa. / La misma bolsa con el mismo papel del pantalón ‘S’. / ¿Qué hacía tirada ahí y no en la mano de ella? / ¿Cuántas bolsas así existen en el mundo? / ¿Cuántos con el mismo papel?” (STEVENSON, 2022, p. 3).

calça que não serviu, a sacola: todos esses elementos se organizam na construção da obra e dão sentido ao deslocamento da data do assalto real para o Natal na obra ficcional de Stevenson.

Já o ano incerto, enunciado no início da dramaturgia, genericamente, como *anos 90*, contribui para o sentimento de indefinição que permeia toda a obra. Por um lado, essa imprecisão pode ter relação com o significado que tem toda essa década para a história do Chile – transição, incerteza e limites pouco delimitados entre o fim da ditadura e o início da democracia, como expusemos anteriormente –, e, por outro, há a própria forma da narração memorialística de uma mulher que passou por um grande trauma e, por isso, tem dificuldades em fixar detalhes sobre o acontecimento, nos colocando no campo da incerteza temporal.

As incongruências com as notícias da época sobre o acontecimento envolvem, além de tudo, o número de mortos durante o ato violento. Na obra, Hilda Peña cita a morte de oito pessoas durante o assalto, enquanto a notícia de Délano (1993) aponta sete. Vale destacar que as informações sobre a data e o ano estão na sinopse da dramaturgia, cabendo ao diretor da montagem a escolha de compartilhá-las com o público ou não. No vídeo-teatro *Hilda Penha*, produzido pelo grupo belorizontino Mulheres Míticas⁶, optou-se por exibir essas informações na tela, incluindo informações extras sobre o assalto ao banco, a fim de ambientar o público brasileiro, como podemos ver nos trechos destacados abaixo:

Natal, anos 90 no Chile.

Membros do Movimento Juvenil Lautaro, *a organização guerrilheira que levava o nome do líder indígena, na luta contra os espanhóis*, realiza uma última operação;

O Movimento Lautaro, *que atuou contra a ditadura Pinochet*, executa um grande assalto ao Banco O'Higgins. *Banco privado, com o nome do pai da pátria, localizado no centro comercial Apumanque, da Avenida Apoquindo, em Santiago.*

O assalto terminou com oito mortos. Um deles é o filho de Hilda Penha. Daí em diante tudo é dor.

A obra se apresenta como o relato delirante, a lembrança desesperada de uma mulher que não suporta a ideia de separar-se do seu filho morto (HILDA..., 2021, grifo nosso).

A inclusão de detalhes, importantes para o público brasileiro e, talvez, dispensáveis para os espectadores chilenos, confunde ainda mais as barreiras entre real e ficcional, uma vez que oferece certa credibilidade e *feito do real*, mas mantém as imprecisões quanto à data e ao ano do acontecimento.

⁶ Todas as considerações sobre o vídeo-teatro *Hilda Penha*, do grupo Mulheres Míticas, são feitas com base em anotações registradas durante a exibição da obra em sua temporada de estreia, entre 22/7/2021 e 27/7/2021, além de uma segunda exibição privada cedida pelo grupo no dia 15/6/2022.

Todas essas imprecisões, no que concerne à data, ao ano e ao número de mortes, ressaltam o fato de que, na dramaturgia de Isidora Stevenson, o que importa não é documentar o assalto ao banco O'Higgins tal qual aconteceu, mas a apropriação e ressignificação que Hilda Peña, a monologista, faz dele. Uma vez que o evento real não é o foco, interessa-nos, então, analisar de que maneira ele é inserido na obra para potencializar o ponto de vista da personagem-narradora.

A primeira menção ao assalto aparece no relato de Hilda da seguinte forma:

Na televisão disseram alguma coisa dos Lautaro.
O Faro de Apoquindo.
O Banco O'Higgins. Oito mortos.
Eu só estava escutando. Não olhava. Estava picando repollo.
Dois policiais foram detidos no local por fazer uso indevido de suas armas de serviço, disse a voz do jornalista. Nesse momento eu olhei (STEVENSON, 2019, p. 57).⁷

O primeiro contato de Hilda com o evento que depois descobriria ter sido causador da morte de seu filho ocorreu de maneira desprezível, enquanto cozinhava e escutava o noticiário na TV sem prestar muita atenção. O tom de cotidianidade presente no ato de cozinhar enquanto apenas se escuta a TV é acentuado pela ausência de detalhes, típica de quem não está focado no que passa na tela – “Na televisão disseram *alguma coisa* dos Lautaro” (STEVENSON, 2019, p. 57, grifo nosso) – e pela linguagem telegráfica, que cita as informações do lide da notícia em formato de lista – “O Faro de Apoquindo. / O Banco O'Higgins. Oito mortos” (STEVENSON, 2019, p. 57). Chama a atenção a maneira por meio da qual se menciona o grupo guerrilheiro: *os Lautaro*. O uso do artigo definido no plural diante do nome do grupo evidencia uma familiaridade decorrente de uma possível recorrência desse nome nos noticiários.

Os lugares mencionados na TV não ganham destaque, nem chamam a atenção de Hilda. No decorrer do relato, descobrimos que o local onde ocorreu o assalto não é uma região da cidade familiar para Hilda Peña: “O Faro de Apoquindo. Nem sei qual ônibus vai pra lá” (STEVENSON, 2019, p. 57)⁸, o que justifica o desinteresse na notícia que passava na TV, já que situações ocorridas em um lugar tão distante de seu núcleo de convivência – sua casa, o salão onde trabalhava, a praça da prefeitura, a associação de moradores, a casa das amigas –

⁷ “En la tele dijeron algo de los del Lautaro. / El Faro de Apoquindo. / El Banco O' Higgins. Ocho muertos. / Yo solo estaba escuchando. No miraba. Estaba picando el repollo. / Dos funcionarios policiales fueron detenidos en el lugar por hacer uso imprudente de su arma de servicio, dijo la voz del periodista. / Ahí justo miré” (STEVENSON, 2022, p. 3).

⁸ “El Faro de Apoquindo. Ni sé que micro llegará para allá” (STEVENSON, 2022, p. 3).

não poderiam, em tese, atingi-la. Esse distanciamento fica ainda mais evidente quando Hilda reflete sobre sua conexão com o grupo guerrilheiro e o Faro de Apoquindo: “Lautaro é um nome mapuche. / Apoquindo é uma palavra mapuche. / Apumanque é uma palavra mapuche. / Não sei o que significam” (STEVENSON, 2019, p. 58).⁹

Outro ponto a ser ressaltado na maneira como o fato é noticiado na dramaturgia está no foco dado à violência policial – “Dois policiais foram detidos no local por fazer uso indevido de suas armas de serviço” (STEVENSON, 2019, p. 57) –, e não no ato terrorista propriamente dito, o que, de certa forma, responsabiliza os agentes do Estado pela violência cometida no local. Esse é um enfoque diferente do encontrado na notícia de Délano (1993), que destaca, entre outras coisas, que o assalto foi perpetrado por um grupo de extremistas e esquerdistas portando armas de alta periculosidade. O jornalista não menciona a prisão de policiais por uso indevido de armas, mas sim que houve um intercâmbio de disparos, o que dá a ideia de um confronto equilibrado.

Cabe pontuar, também, o papel simbólico de conexão entre real e ficção desempenhado pela televisão na dramaturgia. Podemos compará-la, metaforicamente, a um portal que liga o mundo real e o ficcional, o exterior e o interior, o universal e o particular. Isso fica patente na primeira vez que o assalto é mencionado na obra, uma vez que a notícia chega pela televisão, invadindo o espaço íntimo, privado, conhecido e seguro de Hilda Peña. Há também outros trechos nos quais percebe-se, por exemplo, que o enquadramento da TV define os detalhes do acontecimento que chegam até as pessoas – “A TV mostrava da porta do banco pra dentro. / Não dava pra ver os corpos. As pessoas andavam de um lado pro outro [...]” (STEVENSON, 2019, p. 69)¹⁰. Além disso, a televisão aparece também como o arauto das más notícias quando Hilda menciona que as pessoas comparecem ao velório do filho porque “ficaram sabendo pela TV” (STEVENSON, 2019, p. 71)¹¹.

É possível, portanto, estabelecer um contraste entre o acontecimento noticiado pela TV e a reação que este mesmo fato provoca em Hilda Peña – o que constitui, propriamente, o foco da obra. É perceptível o quanto as informações do assalto que se sabe por meio da TV na dramaturgia focam em aspectos técnicos e numéricos – o local, os perpetradores, a punição aos policiais e, inclusive, o valor que foi levado pelos assaltantes: “4 milhões foram roubados” (STEVENSON, 2019, p. 58). O foco da TV nesses pormenores objetivos se assemelha ao

⁹ “Lautaro es un nombre mapuche. / Apoquindo es una palabra mapuche. / Apumanque es otra palabra mapuche. / No sé qué significan” (STEVENSON, 2022, p. 4).

¹⁰ “La tele mostraba de la puerta del banco para adentro. / No se veían cuerpos. Gente caminaba de un lado para otro” (STEVENSON, 2022, p. 11).

¹¹ “Se enteraron por la tele” (STEVENSON, 2022, p. 12).

tratamento que a mídia dá a eventos que resultam em mortes. Exemplo disso em nossa realidade contemporânea são as manchetes que apontam os números de mortos pela Covid-19¹² ou pelo crime da Vale em Brumadinho¹³, pouco ou nada se importando com a individualidade das pessoas que perderam suas vidas nessas ocasiões.

A filósofa estadunidense Judith Butler (2019b) aponta a importância de a mídia noticiar acontecimentos violentos, dando como exemplo o período da Guerra do Vietnã, no qual as imagens de crianças queimadas veiculadas pela mídia foram essenciais para mobilizar a opinião pública dos estadunidenses contra a guerra. Por outro lado, a autora destaca a desumanização das vítimas operada pela mídia, que ora exhibe muito cruamente a violência sofrida pelos corpos, ora as trata apenas como números. Por conseguinte, nas palavras da filósofa,

seria um erro pensar que só precisaríamos encontrar imagens corretas e verdadeiras para que uma certa realidade fosse então transmitida. *A realidade não é transmitida por aquilo que é representado dentro da imagem, mas pelo desafio à representação que a realidade oferece* (BUTLER, 2019b, p. 177, grifo nosso).

À luz das contribuições da pensadora estadunidense, acreditamos que é nessa brecha do desafio à representação da realidade que o relato de Hilda Peña – e de Rosa Cuchillo também, como veremos adiante – opera, oferecendo um outro viés da história que não a frieza dos números da TV. Isso se manifesta no monólogo de Hilda a partir da humanização e da atribuição de uma história ao seu filho morto. A escolha de apresentar esse ponto de vista narrativa e artisticamente está plasmada na forma teatral de duas formas: primeiramente, na linguagem do trauma, tal qual descrita por Seligmann-Silva (2017), que se apresenta vacilante e lacunar pela dificuldade em pintar o quadro de dor e perda; e, em segundo lugar, a tensão entre real e ficcional, uma vez que é a partir do relato ficcional de Hilda Peña que o espectador/leitor é capaz de refletir sobre a realidade material na qual está inserido.

Quanto à inserção do governo militar e da situação do Chile ao longo do período de redemocratização na dramaturgia de Stevenson, observam-se dois tipos de alusão: aos militares e à situação socioeconômica do país no início dos anos 90. Com relação à ditadura militar, há uma possível menção à prática de desaparecimento forçada quando percebemos, na fala de Hilda Peña, que ela não sabe o que aconteceu com seu ex-companheiro: “*Levaram ele. Se foi. Não sei. / Nunca soube*” (STEVENSON, 2019, p. 61, grifo nosso).¹⁴

¹² Como se pode ver, por exemplo, na notícia de Fábio Tito (2022)

¹³ A exemplo da seguinte notícia, publicada um dia após o rompimento da barragem: “Governo...” (2019).

¹⁴ “Se lo llevaron. No sé. / Nunca supe” (STEVENSON, 2022, p. 6).

Outra referência ao governo militar é a listagem das vantagens que o filho de Hilda teria se seguisse carreira militar – “Eu pensava que era bom, porque ele ia ter plano de saúde. /Aposentadoria” (STEVENSON, 2019, p. 68)¹⁵ –, o que evidencia alguns privilégios desse grupo na sociedade chilena, não extensíveis a outras categorias profissionais. O filho de Hilda, no entanto, demonstra não ter apreço à carreira ou aos militares, como percebemos a partir do relato da personagem: “A única vez que falou palavrão aqui em casa foi quando disse ‘milicos cuzões’” (STEVENSON, 2019, p. 68)¹⁶. A citação da fala do filho xingando os militares é o posicionamento político mais explícito em toda a dramaturgia, o que deixa antever a sutileza da crítica ao cenário político chileno, tanto da ditadura, quanto do período da redemocratização.

A situação socioeconômica do Chile na década de noventa, por sua vez, aparece no relato de Hilda a partir dos comentários referentes ao grupo de meninos de rua que ela observava na praça da prefeitura e ao qual seu futuro filho adotivo pertencia. A descrição tampouco é feita de maneira direta e se limita a uma frase: “Em frente à prefeitura dormem uns meninos. *Desses*” (STEVENSON, 2019, p. 62, grifo nosso)¹⁷. A preposição *de* somada ao pronome relativo *esses* carrega em si uma série de informações e preconceitos não ditos por Hilda Peña. A partir dessa construção gramatical, inferimos trataram-se de meninos abandonados, miseráveis, sujos e, muito possivelmente, drogados e envolvidos com atividades ilícitas.

A problemática das crianças em situação de rua não era uma exclusividade do Chile na década de noventa: a situação no Brasil não era muito diferente. Um acontecimento extremo que escancarou a desumanidade da situação dos meninos de rua no Brasil foi o crime ocorrido em frente à igreja da Candelária no Rio de Janeiro, no qual oito jovens em situação de rua foram assassinados e dezenas ficaram feridos no episódio que ficou conhecido como Chacina da Candelária em 1993. Atentos a essa aproximação entre a situação brasileira e a chilena no mesmo período, o grupo Mulheres Míticas colocou, ao final de seu vídeo-teatro *Hilda Peña*, a voz de uma jornalista noticiando esse fato. Tal escolha do grupo contribuiu para que os espectadores brasileiros pudessem se sensibilizar e compreender melhor a classe representada pelo filho de Hilda Peña na obra de Stevenson.

Além do contexto dos meninos em situação de rua, a precariedade da população chilena nos anos finais da ditadura e no período de redemocratização é refletida também na situação econômica na qual se encontra Hilda Peña. Máximo Quitral Rojas (2012) destaca, em seu artigo “*Estado, mercado y sociedad en el Chile de los noventa*”, como a política externa de

¹⁵ “Yo pensaba que era bueno porque iba a tener salud. / Previsión” (STEVENSON, 2022, p. 10).

¹⁶ “La única vez que echó garabatos en la casa fue cuando dijo milicos culiaos” (STEVENSON, 2022, p. 10).

¹⁷ “Frente a la municipalidad duermen unos niños. De esos” (STEVENSON, 2022, p. 6).

favorecimento do mercado internacional durante o período de redemocratização teve impacto na vida da população chilena, que, durante a década de 90, viu seu ganho real diminuir e o abismo entre ricos e pobres aumentar. Há algumas pistas na dramaturgia que nos permitem inferir que Hilda Peña é parte dessa classe empobrecida pelo neoliberalismo, como, por exemplo, o fato da personagem ter que fazer escolhas econômicas quanto à alimentação. Esses aspectos que envolvem a classe social da personagem serão melhor analisados no próximo capítulo.

Assim, podemos concluir que o evento real, o assalto ao Banco O'Higgins, que ocorreu em Santiago do Chile no dia 22 de outubro de 1993, é retomado na obra ficcional de Isidora Stevenson não como temática, tampouco como irrupção, mas como matéria de trabalho, para evidenciar o ponto de vista de uma mãe em luto. Ao tomar a palavra e relatar os fatos tal como eles a impactaram, a personagem Hilda Peña se contrapõe ao relato jornalístico e midiático, conferindo a seu filho uma história, que vai muito além do número que ele representa para a TV ou o possível *status* de terrorista que ele receber da sociedade.

3.2. Vimos pernas, braços, corpos

O processo de inserção do real em *Rosa Cuchillo* se assemelha àquele observado em *Hilda Peña*, na medida em que um evento verídico é retomado sem ser, no entanto, o foco da obra: mais uma vez, o ponto principal é o relato da personagem sobre a violência que sofreu. No caso da obra do Yuyachkani, como mencionamos na introdução deste trabalho, a relação com o evento real que retoma, o CAI, vai além da obra em si. Como um grupo de teatro engajado politicamente e cuja temática principal é o Peru, sua construção e suas contradições, o Yuyachkani optou não só por tratar do CAI esteticamente por meio de uma obra teatral, mas por participar ativamente da coleta de relatos promovida pela CVR, que foi a responsável por construir o arquivo da violência que ocorreu durante as últimas décadas do século XX no país. Nesse contexto, o grupo percorreu com *Rosa Cuchillo* e outros dois monólogos – *Antígona* e *Adiós Ayacucho* – as cidades mais afetadas pela violência do CAI e que tiveram audiências da CVR. Nesse sentido, ao tratar da dimensão do real na obra, torna-se importante analisar não só a abordagem que se faz do conflito, que se dá de maneira bastante crua e direta, mas também pensar os limites entre o palco, dimensão ficcional, e o público, dimensão real, no contexto da primeira montagem da obra.

A primeira menção que Rosa Cuchillo faz do CAI se dá de maneira genérica: “começou a guerra no meu povoado” (CORREA, 2021, p. 82)¹⁸. A narradora não fala especificamente que guerra é essa e não demonstra compreender a razão do conflito. Sua percepção sobre o CAI evidencia o lugar ocupado por sua classe – camponesa, andina e habitante da serra peruana – nessa guerra: externa aos interesses, hostilizada e violentada pelas duas partes envolvidas diretamente, o Estado peruano e o Sendero Luminoso.

A posição de alvo fica ainda mais evidente quando Rosa narra sua peregrinação para encontrar o filho desaparecido. Na obra, evidenciam-se três grupos que praticavam atos de violência contra os camponeses, por considerar que todos os moradores da serra peruana com raízes andinas poderiam ser terroristas: a guarda civil, os grupos paramilitares (popularmente conhecidos como *sinchis*) e o exército. Esse ataque triplo fica evidente no seguinte trecho: “fomos correndo à Guarda civil procurá-los. ‘*Manan!* Nada fizemos!’ me disseram. ‘*Deve ter sido os Sinchis!*. Aos *Sinchis* então fomos, mas ‘*manan*, deve ter sido o exército’” (CORREA, 2021, p. 82-83, grifo do autor)¹⁹. Do outro lado do conflito, estava o Sendero Luminoso, com sua interpretação, em nossa perspectiva, equivocada sobre a realidade peruana e a condução da luta revolucionária, que colocou os camponeses como inimigos da construção de um país mais justo, ao invés de incorporá-los e lhes dar protagonismo, tendo em vista todo o processo de colonização e marginalização desse grupo.

A relação entre os camponeses e o Sendero Luminoso não fica tão evidente na obra do Yuyachkani, que foca na violência perpetrada pelos grupos antiterroristas, e, sobretudo, no objetivo de recuperação da memória trazido por Rosa Cuchillo. Essa questão é melhor apresentada no romance de Colchado Lucio (2018), como é possível perceber na conversa de Liborio, filho de Rosa Cuchillo, com uma de suas camaradas de luta:

O que eu posso te dizer, companheira, [...], além de me convencer de que se os naturais continuarmos com esta luta só seremos apoio dos novos patrões que ao final nos governarão, melhores que os atuais talvez, mas patrões sempre, é que as matanças em massa de gente pobre, humilde, pelos menos companheiros, acusando eles de reacionários, não me parece bom; porque no fundo eles não têm culpa, mamay. Para salvar suas vidas ou a de seus filhos vão nos delatar, empurrados à força pelos militares, sem saída no meio do fogo cruzado. Também me parece que tem muito fanatismo pelos chineses. Talvez a tática militar sirva bem, mas a organização política tem que ser outra, como

¹⁸ “ha empezado la guerra en mi pueblo” (CORREA apud SANTOS, 2019, p.128).

¹⁹ “Mana [sic], no sabemos nada. Nada hemos hecho. ¿Será los sinchis? ¿Dónde los sinchis entonces mana [sic]? Nada hemos hecho esta mañana, se va al Ejército” (CORREA apud SANTOS, 2019, p.128). Neste trecho há considerável diferença entre a tradução publicada com a desmontagem e o texto falado por Ana Correa no vídeo.

algumas vezes já manifestei (COLCHADO LUCIO, 2018, p. 2584-2594, tradução nossa)²⁰

A dramaturgia do Yuyachkani, além de evidenciar a posição dos camponeses ao longo do CAI, também incorpora o evento ao descrever explicitamente a violência sofrida pelos moradores da serra peruana, como no seguinte trecho, no qual Rosa Cuchillo continua descrevendo a procura por seu filho desaparecido, seja vivo ou morto:

Um dia nos disseram: ‘Vão! Corram ao Infiernillo’. E quando chegamos, ahhh, vimos ao fundo mortos. Não sei como, descemos e ao chegar vi mãezinhas com seus wawas, mortos. Jovenzinhos, mortos com suas mãos amarradas nas costas. E assim vimos pernas, braços, corpos (CORREA, 2021, p. 83).²¹

No trecho, menciona-se um lugar real, o Infiernillo, que era utilizado para desova de corpos pelos agentes do Estado peruano e que realmente era procurado por familiares de desaparecidos na esperança de recuperarem os corpos de seus parentes assassinados.²² Outros dois pontos chamam a atenção no trecho anterior: em primeiro lugar, o uso do pronome na primeira pessoa do plural – “Um dia *nos* disseram” (CORREA, 2021, p. 83, grifo nosso) –, evidenciando uma dimensão coletiva da qual Rosa Cuchillo fazia parte, ou seja, as agrupações de mães e familiares de desaparecidos formadas no Peru no momento do CAI, aspecto que discutiremos mais detalhadamente no próximo capítulo; e a cruza e brutalidade com qual a personagem-narradora relata a cena brutal presenciada. Ao contrário de Hilda Peña, que tem contato com o evento violento que matou seu filho por meio da televisão, Rosa Cuchillo o experimenta direta e cruamente, sem qualquer mediação. Tal particularidade da personagem vivida por Ana Correa provavelmente visa a evidenciar o quão próxima estava a violência do CAI dos camponeses peruanos, bem como as condições que as mães de desaparecidos precisavam enfrentar, mesmo aceitando a morte de seus entes queridos, para poder dar-lhes uma cerimônia fúnebre digna, com o corpo, ou ao menos parte dele, presente. Nesse sentido,

²⁰ “Lo que te puedo decir, compañera [...] aparte de convencerme que de seguir en esta lucha los naturales solo seremos apoyo de los nuevos patrones que al final nos gobernarán, más buenos que los actuales quizás, pero patrones siempre, es que las matanzas en masa de gente pobre, humilde, por los mismos compañeros, acusándolos de mesnadas de la reacción, no me parece bien; porque en el fondo ellos no tienen la culpa, mamay. Por salvar su vida o la de sus hijos nos delatarán, empujados a la fuerza por los militares, viéndose sin salida entre dos fuegos. También me parece que hay mucho fanatismo por los chinos. Tal vez la táctica militar sirva bien, pero la organización política debe ser otra, como ya algunas veces he manifestado”.

²¹ “Un día nos han dicho: — Al infiernillo vayan. Corriendo hemos llegado todas las mujeres y ahí hemos encontrado mamitas con sus guaguas muertas jovencitos con sus manos amarradas en la espalda, muertos. Y así, volteando cada vez sacando manos, brazos, piernas [...]” (CORREA apud SANTOS, 2019, p.129).

²² Na reportagem de Omar Lucas e Carolina Martín (2020) é possível ver a foto de uma mulher no Infiernillo buscando os restos mortais de seus familiares.

cabe destacar uma outra diferença entre as narradoras das obras aqui estudadas: Hilda Peña estabelece um contato com a morte por meio do corpo do filho que Rosa Cuchillo não experimenta, tendo em vista que nunca localizou o cadáver de Liborio, reencontrando-o apenas no mundo além vida. No entanto, mesmo estabelecendo relações diferentes, percebe-se a importância do cadáver do filho morto na simbologia das duas obras, o que remete às práticas de assassinato e desaparecimento de corpos que ocorriam tanto na ditadura chilena quanto no CAI.

Como mencionamos anteriormente, para além da maneira como o CAI é incluído na obra, é necessário abordar alguns aspectos que dizem respeito à recepção da obra *Rosa Cuchillo* em sua primeira montagem, em 2002. As feridas abertas pelo conflito não estavam ainda cicatrizadas quando o grupo montou e encenou *Rosa Cuchillo* pela primeira vez. Enquanto *Hilda Peña* foi aos palcos no Chile vinte anos após o acontecimento que retoma, a ação cênica do Yuyachkani foi apresentada ao público apenas dois anos após o término da guerra interna. Tendo o corpo como centro da ação teatral, os membros do Yuyachkani perceberam que, durante o CAI, os corpos dos peruanos racializados e moradores da serra eram vistos como descartáveis, conforme relatou Miguel Rubio Zapata (2008). Essa questão do desprezo e desrespeito pelo corpo é evidenciada em *Rosa Cuchillo*, justamente no trecho que reproduzimos anteriormente, no qual a narradora descreve um lugar coberto por corpos dilacerados. Diante dessa situação aterradora, então, o grupo, engajado politicamente desde o seu surgimento, sentiu que precisava se posicionar e falar sobre o acontecido. Todavia, como reflete Rubio Zapata (2008), lhes faltavam as palavras.

A reflexão do diretor do Yuyachkani vai ao encontro das propostas de Márcio Seligmann-Silva (2017) sobre a literatura que tem o trauma como temática: por um lado, a necessidade de falar sobre a experiência violenta vivida e, por outro lado, a insuficiência da linguagem diante de tamanho horror. Diante desse impasse, os membros do Yuyachkani decidiram, então, valer-se de duas estratégias para sua atuação: não só a elaboração de espetáculos que tratassem esteticamente da violência sofrida pelos peruanos ao longo do CAI, como também o acompanhamento em proximidade das sessões da CVR em suas caravanas para coletar testemunhos.

O acompanhamento da CVR e o contato direto com os afetados pela violência do CAI impactou os membros do Yuyachkani e sua forma de pensar e fazer arte. Em um e-mail enviado a Rubio Zapata, Ana Correa comenta seu encontro com o público:

Ontem à noite na Vigília, marchamos com os jovens familiares de detidos e desaparecidos e depois chegamos ao átrio da igreja onde fiz Rosa Cuchillo

para umas 500 pessoas, em sua grande maioria mulheres que haviam chegado de todas as comunidades. Sentimos que nossa vida e nosso trabalho tinham sentido, que tudo o que havíamos aprendido, coletado, sentido, expressado durante todo este tempo era para isto, para chegar aqui para acompanhar na esperança todas estas mulheres de olhos grandes e chorosos. Em um momento, sentimos que o tempo congelou e em um longo silêncio pudemos nos olhar e nos reconhecer como humanos que têm direito a ser melhores, a buscar a felicidade, a nos curar do medo e da tristeza. [...] Uma vez Hiromi me contou que depois do terremoto em Kyoto, o governo japonês colocou em todas as escolas e trabalhos uma assistência psiquiátrica e psicológica. Aqui nós temos que fazer isso, urgente. E aqui também entramos nós, com nossos rituais, com nossos perfumes, flores, danças, cantos. [...] no dia seguinte, encenei ‘Rosa...’ na porta do Mercado de Huamanga, e não pude deixar de chorar enquanto contava minha história quando via as mães chorando também comigo (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 78-80, tradução nossa).²³

Destaca-se, no relato de Correa, tanto a sua conexão com o público por meio da personagem à qual dá vida, tendo em vista as intersecções entre o real – as mulheres da plateia – e a ficção – a história contada por ela no palco –, quanto o papel que ela acredita ter a arte engajada politicamente nesse momento de cura do trauma: não se trata de resolver as questões envolvendo raça e classe no país, mas de auxiliar a população no âmbito do sensível. Nessa mesma direção, é expressivo o relato do ator Augusto Casafranca no documentário *Alma Viva* (2021). Segundo o ator, que também participou da turnê pelas cidades visitadas pela CVR com a peça *Adiós Ayacucho*, depois dos espetáculos, os espectadores se aproximavam dos artistas e começavam a relatar as situações de violência parecidas às expostas no palco que haviam vivido durante o período do CAI. Observamos, então, o papel de motivação do compartilhamento da memória desempenhado pelo Yuyachkani nesse momento. Além disso, no mesmo documentário, é possível observar o público se aproximando de Ana Correa ao final da performance de *Rosa Cuchillo* em busca da água com rosas que ela usa em seu ritual de florescimento da memória, buscando de fato fazer parte daquele ritual proposto pela personagem. Essa reação dos espectadores salienta, então, o que Correa quis dizer quando

²³ “Ayer por la noche en la Vigilia, desfílamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llevamos al atrio de la Iglesia en donde hice Rosa Cuchillo para unas 500 personas en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos. En un momento sentimos que el tiempo se congeló y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que tenemos derecho a ser mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la tristeza. [...] Una vez Hiromi me contó que después del terremoto en Kioto el gobierno japonés había puesto en todos los colegios y trabajos, asistencia psiquiátrica y psicológica. Aquí tenemos que hacerlo, urgente. Y aquí también entramos nosotros, con nuestros ritos, con nuestros olores, flores, danzas, cantos. [...] al día siguiente di función de ‘Rosa...’ en la puerta del Mercado de Huamanga, y no pude dejar de llorar mientras contaba mi historia cuando veía a las mamitas llorando también conmigo [...]”.

afirma, no e-mail a Rubio Zapata, que o seu papel como artista é auxiliar na cura sensível dos espectadores.

Cabe ressaltar, também, algumas modificações que o grupo fez na peça quando a apresentou para um público estrangeiro: na apresentação realizada na Brown University, ao final da dança-ritual, a atriz Ana Correa se senta para assistir com o público uma apresentação que passa detalhes sobre a violência do CAI e denuncia a continuidade da violência, além de um trecho do documentário *Alma Viva*, com falas de Mamá Angelica. Da mesma forma que o grupo *Mulheres Míticas* utilizou estratégias para aproximar o público brasileiro da realidade de Hilda Peña, o *Yuyachkani* utilizou sua apresentação para um público estrangeiro de maneira devidamente contextualizada, não mais a fim de atuar como agentes da recuperação da memória, mas, desta vez, objetivando denunciar a violência que seguia acontecendo no Peru, além de compartilhar com o norte global o que se passa neste país da periferia do capitalismo.

Em suma, ao analisar a interseção entre real e ficção em *Rosa Cuchillo*, é possível afirmar que tal relação vai além da incorporação de um evento real como tema na dramaturgia: envolve querer agir politicamente e sensivelmente na realidade, reconhecendo os limites do papel da arte nesse processo.

3.3. Desfigurações do real

Elen de Medeiros (2018), em uma análise da dramaturgia brasileira contemporânea, observa que a “crise da representação diante do contemporâneo” (p. 1003) provocaria um desvio da mimese teatral, entendida como “representação de uma suposta realidade em cena, valendo-se para tanto da construção verossímil dos elementos teatrais” (MEDEIROS, 2018, p. 995). A pesquisadora pontua que ao se deparar com o extravagante, o diferente ou o estranho, a dramaturgia contemporânea não tem outra saída que não assumir esses conceitos em sua própria forma. Tal movimento, segundo Medeiros (2018), seria, ao mesmo tempo, de aproximação e distanciamento do real, “deslocando o que é representado para um jogo de ficção e recriação, alterando assim a construção de seus sentidos” (p. 1005).

A análise de Medeiros (2018) nos parece frutífera para pensarmos as dramaturgias de *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo*, sobretudo se considerarmos a incorporação das temáticas do luto, da morte e do trauma na forma das obras. Nesse sentido, vale retomar o aporte de Butler (2019b) segundo o qual a representação da realidade não se dá por meio de imagens verossímeis, mas pela própria dificuldade de representação da realidade. Essa inalcançabilidade do real pela

representação imagética nos remete a Seligman-Silva (2017) e seus aportes sobre a literatura de testemunho e as representações estéticas do trauma.

Além de categorizar a linguagem do relato da situação traumática como impossível e, ao mesmo tempo, necessária, Seligman-Silva (2017) sentencia que a história do trauma é “a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real” (p. 49). Ou seja, assim como Medeiros (2018) chama a atenção para a dupla relação com o real estabelecida na dramaturgia contemporânea ao se deparar com temáticas que envolvem o estranho, Seligman-Silva (2017) aponta essa mesma ambiguidade quando se trata da linguagem do trauma. Nesse sentido, defendemos que as obras *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo* assimilam a irrepresentabilidade da realidade do trauma em suas formas por meio da desfiguração provocada pela linguagem onírica e mítica, respectivamente.

O início da dramaturgia de *Hilda Peña* já aponta para o tom de perplexidade e não-entendimento provocado pelo trauma do luto: “Não. Espera. [...] Não sei como começar. Esqueci como era” (STEVENSON, 2019, p. 54)²⁴. A partir dessas características do relato de Hilda é possível observar como o trauma está entranhado não apenas nas palavras que a monologuista profere, mas também na maneira como seu discurso se organiza – ou, melhor dizendo, se desorganiza. Para além da linguagem do trauma, a dimensão onírica que perpassa *Hilda Peña* é um fator importante de desvio da mimese teatral, e está profundamente relacionada ao estado delirante da mãe em estado de luto. A personagem começa seu relato nos contando de um sonho:

Estou em um lago.
 Estou em um lago verde. É tão verde que não parece de água.
 (Pausa)
 Está chovendo, mas sem nuvens e sem frio.
 Não sei de onde vem a chuva, mas não penso nisso no sonho.
 Eu sei que estou no sul.
 Não conheço o sul, mas no sonho eu sei que é o sul.
 Eu não sei nadar, mas no sonho eu sei.
 Entro pelada na água.
 A água não está fria.
 É lindo.
 Me jogo assim para trás e a chuva cai no meu rosto.
 A água é tão verde que não vejo meus pés.
 Isso me dá medo.
 Isso de não ver os pés é estranho.
 Os pés são os pés, eles têm que ser vistos.
 Isso me dá medo no sonho.

²⁴ “No. Espere. [...] No sé empezar. Se me olvidó cómo era” (STEVENSON, 2022, p. 1).

Também na vida. (STEVENSON, 2019, p. 54)²⁵

Esse sonho se relaciona com os eventos que provocaram o trauma em Hilda Peña a partir de três dimensões. Em primeiro lugar, está a questão geográfica. A protagonista conta que está em um lago no sul e que, no entanto, nunca esteve no sul. Ficamos sabendo posteriormente que os Peña, a família de Hilda, são do norte e que a família da namorada do filho era do sul. Hilda e o filho vivem em Santiago, capital e centro geográfico do país. Nesse sentido, o sonho ajuda a construir a geografia da narrativa, que perpassa o Chile de norte a sul, construindo a imagem de um possível trauma que não é individual ou local, mas nacional.

O segundo aspecto é o foco do sonho no corpo e, mais especificamente, em partes do corpo: a chuva no rosto, a estranheza ao não ver os pés. Essa relação com o corpo se manifesta em toda a obra, tanto no que diz respeito a Hilda Peña, cujas mãos sofrem uma transformação a partir do processo de luto, quanto ao cadáver do filho, que passa a ser observado em seu estado de putrefação. Na montagem do grupo *Mulheres Míticas*, o corpo da atriz é focado em partes pela câmera – as mãos bem cuidadas e posteriormente sem unhas postiças e sujas de terra, os movimentos de aflição com as mãos, o rosto – evidenciando sua centralidade na construção significativa da obra.

As observações de Hilda sobre as características do corpo vão de afirmações sobre como ele deve ser – “os pés são os pés” (STEVENSON, 2019, p. 54) –, como deve funcionar – “têm que ser vistos” (STEVENSON, 2019, p. 54) – e como muda e fica incongruente com a morte – “Os corpos não são como copos de vidro. / Os corpos são corpos e os copos de vidro são copos de vidro. / O que fazia meu menino como um copo de vidro?” (STEVENSON, 2019, p. 70)²⁶. O espanto e a dificuldade de entendimento de Hilda Peña diante do corpo morto do filho suscitam a lembrança de todas as mães da AFD, que nunca puderam ter contato com o cadáver de seus filhos desaparecidos pela ditadura chilena, não podendo, assim, constatar a materialidade de suas mortes. A presença agonizante do corpo do filho de Hilda Peña retoma, então, a ausência de muitos cadáveres chilenos.

O terceiro aspecto relevante nesse sonho que abre o relato de Hilda Peña é a contraposição feita entre a dimensão onírica e a realidade, que se repetirá em outras partes da

²⁵ “Estoy en un lago. / Estoy en un lago verde. Es tan verde que no parece de agua. / Pausa. / Está lloviendo pero sin nubes y sin frío. / No sé de dónde sale la lluvia, pero no pienso en eso en el sueño. / Yo sé que estoy en el sur. No conozco el sur, pero en el sueño sé que es el sur. / Yo no sé nadar, pero en el sueño sí sé. / Me meto al agua pilucha. / El agua no está fría. / Es rico. / Me echo así para atrás y la lluvia me cae en la cara. / El agua es tan verde que no me veo los pies. / Me da miedo a mí. / Eso de no verse los pies es raro. / Los pies son los pies, se tienen que ver. / Eso me da miedo en el sueño. / También en la vida” (STEVENSON, 2022, p. 1-2).

²⁶ “Los cuerpos no son como vasos. / Los cuerpos son cuerpos y los vasos son vasos. / ¿Qué hacía ahí mi niño como vaso?” (STEVENSON, 2022, p. 11-12).

obra. Em alguns momentos, a vida é diferente do sonho – “não sei nadar, mas no sonho eu sei” (STEVENSON, 2019, p. 54) – e em outros, igual – “me dá medo no sonho. / Também na vida” (STEVENSON, 2019, p. 54). O sonho aparece também como possibilidade de fuga para uma realidade melhor, seja pela existência de um neto ou pela possibilidade de que o filho ainda esteja vivo, como é possível observar nos trechos a seguir: “Às vezes sonho que me deixaram um neto homem e que tenho unhas grandes” (STEVENSON, 2019, p. 72)²⁷ e “Quando abri os olhos, pensei que era um pesadelo. / Não sei. / Como se não fosse verdade. / Por um segundo imaginei escutar eles rindo e pensei que nada tivesse acontecido” (STEVENSON, 2019, p. 76)²⁸.

É nesse sonho, também, que se introduz um dos símbolos mais importantes na obra, a sacola de plástico:

Estou flutuando na água verde e no lago começam a flutuar sacolas de plástico.
Eu olho e elas me dão vontade de vomitar.
Mais que um sonho, começa a ser um pesadelo.
Sei que as sacolas não dão medo na vida. Mas lá, sim. [...]
E me lembro que tenho que procurar uma sacola. [...]
Eu encosto nelas e me dá medo. Mais medo do que não ver meus pés”
(STEVENSON, 2019, p. 55).²⁹

A introdução da sacola no sonho e o medo que Hilda sente delas antecipa o sentimento da perda do filho:

A sacola da calça dela eu vi jogada no chão do banco. [...] Não entendi [...]
Pensei que podia ser outra sacola. / Uma parecida, mas não a mesma.
Uma igual, mesma loja, mesmo papel, mas não a mesma.
Me assustei.
Fui até a vizinha. Me disse que tinham muitas sacolas iguais” (STEVENSON, 2019, p. 69-70).³⁰

Pensando na importância da linguagem onírica na construção de um relato que nasce da dor de um trauma, retomamos a definição de Sarrazac (2013) de *jogo do sonho* como sendo um desvio dramaturgico que se vale de processos de *desfiguração* e *deformação*. De acordo com o autor, “[a] medida do jogo de sonho como drama da vida ordinária é a desmedida medida, a

²⁷ “En veces sueño que me dejaron un nieto hombre y que tengo las uñas largas” (STEVENSON, 2022, p. 12).

²⁸ “Cuando abrí los ojos pensé que era una pesadilla. / Como si no fuera verdad. / Por un segundo creí escucharlos reírse y pensé que nada de esto había pasado” (STEVENSON, 2022, p. 15).

²⁹ “Estoy flotando en el agua verde y en el lago empiezan a flotar bolsas de plástico. / Las miro y me dan ganas como de vomitar. / Más que sueño empieza a ser pesadilla. / Sé que las bolsas no dan miedo en la vida. Pero ahí sí. [...] / Y me acuerdo que tengo que encontrar una bolsa. [...] / Las toco y me da miedo. Más miedo que no verme los pies” (STEVENSON, 2022, p. 2).

³⁰ La bolsa del pantalón de ella la vi tirada en el piso del banco. / No entendí. [...] / Pensé que podía ser otra bolsa. / Una parecida, pero no la misma. / Una igual, misma tienda, mismo papel, pero no la misma. / Me dio susto. / Fui donde la vecina. Me dijo había muchas bolsas iguales” (STEVENSON, 2022, p. 11).

medida desmesurada. Seu equilíbrio, o desequilíbrio. A oscilação até a entropia. Até o ponto de ruptura de qualquer arquitetura teatral” (SARRAZAC, 2013, p. 100). Antes mesmo do teórico francês, o poeta, dramaturgo e pensador peruano Cesar Vallejo (1985) propunha o realismo onírico como estética teatral: “O teatro é um sonho. As leis do sonho aplicadas à cena com essa arbitrariedade e essa liberdade do sonho. A incoerência das metamorfoses, as contradições aparentes, a lógica profunda, a dialética subterrânea, a ordem essencial e a desordem da superfície” (VALLEJO, 1985, p. 169, tradução nossa).³¹

Dessa forma, a partir das reflexões de Medeiros (2018) acerca da crise da mimese no teatro contemporâneo; de Seligmann-Silva (2017) sobre a linguagem do trauma; e de Sarrazac (2013) e Vallejo (1985) a respeito da linguagem do sonho, é possível considerar que, por meio de uma estética da deformação do real, a linguagem onírica provoca fissuras no tecido dramático e épico de *Hilda Peña*, permitindo o surgimento de constatações poéticas resultantes do estado sonâmbulo e do não entendimento. Exemplo disso são as asserções de Hilda acerca do corpo –“Eu encosto nelas e me dá medo. Mais medo do que não ver meus pés” (STEVENSON, 2019, p. 55)³² – e da maternidade – “Eu não queria ter filhos, e terminei tendo esse” (STEVENSON, 2019, p. 71)³³.

Considerando a inserção do real em *Hilda Peña* a partir do símbolo da televisão, como discutimos anteriormente, e a desfiguração do real provocada pelo trauma e pelo sonho manifestando-se na narrativa da personagem, é fundamental destacar que a TV, portal para a realidade, que havia sido um presente do filho de Hilda Peña como agradecimento, em suas palavras, “Por tudo” (STEVENSON, 2019, p. 66), nunca mais voltou a ser ligada pela personagem após a perda do ente querido. Há, nesse sentido, uma terceira forma – para além da incorporação e da desfiguração – por meio da qual o real é tratado na obra: a partir de sua negação e da fuga que a personagem tenta fazer da realidade. Não só o desligamento permanente da televisão é um indício disso, como também o próprio comportamento de se recusar a enterrar permanentemente o cadáver ou de procurar um bruxo que poderia ser capaz de desfazer a realidade da morte do filho.

Em Rosa Cuchillo, por sua vez, a morte se incorpora na forma dramatúrgica a partir da condição de defunta da própria personagem-narradora, que inicia seu relato da seguinte forma:

³¹ “El teatro es un sueño. Las leyes del sueño aplicadas a la escena con esa arbitrariedad y esa libertad del sueño. La incoherencia de las metamorfosis, las contradicciones aparentes, la lógica profunda, la dialéctica subterránea, el orden esencial en el desorden de superficie” (VALLEJO, 1985, p. 169).

³² “Las toco y me da miedo. Más miedo que no verme los pies” (STEVENSON, 2022, p. 2).

³³ “Yo no quería hijo y de repente tenía éste” (STEVENSON, 2022, p. 2).

“Quando eu era viva [...]” (CORREA, 2021, p. 82)³⁴. As palavras iniciais do monólogo apresentam uma estrutura típica de relato oral, retomando um tempo – *quando* –, um sujeito – *eu* – e sinalizando uma descrição do passado – *era*. O estranhamento se instaura quando logo em seguida, pela negativa, percebemos que a narradora está morta e, partindo disso, nos contará a história de quando ainda vivia. Se Benjamin (2012) afirma que o moribundo é o narrador com maior grau de autoridade por considerar que a morte “é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (p. 224), Rosa Cuchillo extrapola o conceito e se torna a narradora por excelência: é capaz de relatar sua vida por inteiro a partir da posição de alguém que já não vive, acumulando, assim, o mais alto grau de experiência. Ela representa, literalmente, a descrição de Sarrazac (2017) segundo a qual “a personagem do teatro moderno e contemporâneo se parece, com frequência, a ‘um morto que se põe sentado’, sendo essa posição, por excelência, a da retrospectiva” (p. 23). Na montagem do Yuyachkani, portanto, é possível ver manifestada a relação que Benjamin (2012) estabelece entre morte, narrativa e memória.

Enquanto em *Hilda Peña* a morte aparece materializada no cadáver do filho em estado de putrefação, em *Rosa Cuchillo* ela se manifesta pela dimensão mítica e ritualística que se incorpora na linguagem e na forma da dramaturgia. Nesse sentido, é importante recuperarmos a visão do grupo cultural Yuyachkani sobre a incorporação da cosmogonia andina e da linguagem mítica em seus espetáculos. Como citado na introdução deste trabalho, o grupo não considera os mitos antigos da tradição andina de maneira folclorizada, mas se apropria deles como metodologia de compreensão e interpretação do presente. Assim, o uso do mito pelo Yuyachkani relaciona-se com a criação e a invenção:

Reivindicamos antes de mais nada o direito à invenção, criar uma linguagem teatral que possa inclusive parecer um mito, sem pretender, certamente, que a dinâmica desses mitos criados para a cena seja comparável com a dinâmica dos mitos que uma comunidade determinada cria e reproduz (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 98, tradução nossa)³⁵

Rubio Zapata (2001) destaca que a concepção de mito que interessa o Yuyachkani é aquela que surge da impossibilidade do ser humano em explicar a realidade de maneira coerente e objetiva. Isso se aproxima da defesa que Seligman-Silva (2017) faz da necessidade do uso da imaginação e da estetização no relato do trauma, a fim de conseguir encarar o real do horror. É

³⁴ “Cuando yo vivía” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 128).

³⁵ “Reivindicamos antes que nada el derecho a la invención, crear un lenguaje teatral que pueda incluso parecer un mito sin pretender por cierto que la dinámica de estos mitos creados para la escena sea comparable con la dinámica de los mitos que una comunidad determinada crea y reproduce”.

nesse aspecto que se inserem a inventividade e a possibilidade de usar o mito como estética da utopia, tendo em vista que, diante da violência, essa linguagem pode ser utilizada como estratégia para se imaginar um futuro diferente do que se desenha a partir da violência do presente. Nesse sentido, o Yuyachkani também retoma os preceitos do realismo onírico de Vallejo (1985) ao aproximar mito e sonho, uma vez que “reivindicar o direito ao mito é reivindicar o direito ao sonho, à invenção” (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 98, tradução nossa)³⁶.

No relato de Rosa Cuchillo, que se baseia no romance de Colchado Lucio (2018), ela narra todo o seu percurso no mundo além-vida à procura de seu filho. A interpretação da morte e da vida após a morte nas obras se baseia na cosmogonia andina, que podemos observar ao longo do seguinte trecho:

E assim, abraçadinha com meu allhuchay entramos no rio e a correnteza nos arrastou chazaum, chazum, chjloloj, chaz, chaz..., não sei por quanto tempo até que por fim, toquei a terra e me arrastei até a outra margem e ali.... Abriu-se para nós um Punku, a Porta do Uhqu Pacha, o Mundo de Baixo, que para cada um se abrirá de forma diferente, aonde não se podem desandar os caminhos. E ali me encontrei com homens e mulheres metade animais, metade pessoas. Perguntando a eles por meu Libório, ajudei a alguns, outros me ajudaram e outros me fizeram correr espantada (CORREA, 2021, p. 84).³⁷

O primeiro elemento da cosmogonia andina que observamos a partir do trecho anterior é a presença do cãozinho (*allhuchay*) que espera Rosa no outro mundo para acompanhá-la em sua viagem de transposição do rio *Wañuy Mayu*, que separa os vivos dos mortos. Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, é um costume andino criar um cachorro em vida, com a crença de que ele será seu guia na travessia para o mundo dos mortos. Além do cãozinho, Rosa menciona o *Uhqu Pacha*, o mundo da tríade andina que se relaciona à morte e ao subterrâneo.

Uma questão interessante na linguagem utilizada por Rosa Cuchillo para narrar sua viagem ao mundo dos mortos é o uso das onomatopeias³⁸, como as que indicam o som de seu corpo e de seu cãozinho sendo carregados pela correnteza do rio: *chazaum, chazum, chjloloj, chaz, chaz*. Onomatopeias são “representações imitativas de fatos sonoros com a intenção de

³⁶ “reivindicar el derecho al mito es reivindicar el derecho al sueño, a la invención”.

³⁷ “Y así, agarradita a mi allhuchay y la corriente me ha jalado de un lado para otro... y yo no sé cuántos días, cuantas horas, cuantos meses estaba revolcándome en la piedra de la tierra hasta que por fin un día he encontrado, he encontrado arena gruesa y he me arrastrando y he llegado a la orilla y allí he visto un bulto, una puerta, la Puerta del Uhqu Pacha, que a cada quién se le abrirá de manera distinta, en donde no se pueden desandar los caminos. Y allí, me he encontrado con hombres y mujeres mitad animales, mitad personas, a unos he ayudado, otros me han ayudado, otros me han hecho correr espantada”.

³⁸ As onomatopeias estão presentes no texto traduzido, mas não na transcrição feita por Santos (2019). No entanto, no vídeo Rosa...(2013) é possível verificar a atriz Ana Correa fazendo uso desse recurso nos minutos 8’05’’ e 9’31’’, por exemplo.

traduzir, em voz humana, ruídos e sons da natureza, bem como ações humanas ou não” (Alcoforado, 1996, p. 25) bastante utilizadas, segundo Alcoforado (1996), como recurso expressivo na literatura oral. O emprego dessa estratégia aproxima Rosa Cuchillo de uma contadora de histórias e da oralidade, terreno principal do mito.

Desfigurar, segundo a primeira acepção do dicionário Houaiss e Villar (2009), é “alterar o aspecto exterior de maneira a tornar (alguém ou algo) quase ou inteiramente irreconhecível” (p. 651). O real em *Hilda Peña* se desfigura, então, a partir do estado sonâmbulo da mãe em luto, que não compreende a morte do filho, e, por isso, nos transmite um discurso desorganizado, lacunar e nebuloso. Em *Rosa Cuchillo*, por sua vez, a adoção da linguagem mítica e das referências à cosmogonia andina também são responsáveis por dar uma nova forma à realidade da violência do CAI. Nas duas obras, portanto, o real é deturpado, mas não ao ponto de se tornar fictício: assim como a acepção do verbo indica, há alteração apenas no aspecto exterior, não no cerne.

4. Com a palavra, Hilda e Rosa

No primeiro capítulo desta dissertação, quando refletimos sobre o monólogo como forma teatral, discutimos como a identidade do monologuista importa tanto para configurar a estrutura quanto para determinar o conteúdo compartilhado pela personagem que detém a voz na obra. Neste capítulo, portanto, nos dedicaremos a esmiuçar as identidades de Hilda Peña e de Rosa Cuchillo, a fim de entender como se constroem essas personagens e seus relatos.

4.1. Aquela que antes não era assim

Entender quem é a narradora da obra de Stevenson é uma tarefa complicada, tendo em vista que ela própria vacila ao fornecer informações sobre si. Na mesma frase em que afirma “Eu sou assim” (STEVENSON, 2019, 59), Hilda Peña completa com um “não sei” (STEVENSON, 2019, 59). Essa incerteza em seu discurso pode ser lida como uma das manifestações da linguagem do trauma, aspecto que discutimos no capítulo anterior. Nesta seção nos interessa entender quem é Hilda Peña e, para tal, precisaremos desvendar sua identidade nos meandros de um discurso permeado de incertezas, lacunas, idas e voltas. Entender quem é Hilda Peña a partir de seu relato é quase um trabalho arqueológico.

Ao longo de sua narração, Hilda nos conta algumas informações que parecem banais. Ela afirma, por exemplo, que não gosta de animais porque tem medo deles, que uma vez foi ao dentista, mas nunca mais voltou, que tem vontade de rir quando diz a palavra *repolho*, que tem que usar óculos, mas que não o faz porque não gosta. Tais informações, apesar de parecerem irrelevantes, nos indicam algo importante sobre a personalidade da personagem, para além de suas preferências e gostos: sua irreverência e coragem ao falar. Isso cria um efeito de sinceridade, além de sinalizar que é Hilda quem está no controle da organização das informações no relato.

Outra questão que perpassa a narrativa de Hilda Peña indiretamente diz respeito à sua condição sócio-econômica. Alguns detalhes apontam para seu pertencimento às classes mais baixas, como o fato de ter comprado os presentes de natal a prestações e o sacrifício necessário para comer carne na noite de natal: “Eu tinha comprado frango pra noite. / Por isso o almoço era só arroz com repolho” (STEVENSON, 2019, p. 56)¹. Em outro momento em que a questão da alimentação é citada também transparece a situação econômica da família de Hilda, que não

¹ “Yo había comprado pollo para la noche. / Así que al almuerzo arroz con repollo no más” (STEVENSON, 2022, p. 3).

pode se dar ao luxo de comprar comida sem pensar em seu preço: “Sempre tinha embutidos lá em casa. Por causa da fábrica. / Podiam comprar mais barato” (STEVENSON, 2019, p. 68)². Além da alimentação, há também um indicador geográfico de classe. Um dos fatores de confusão referente à morte do filho, para Hilda Peña, é o fato de que ele estava no Faro de Apoquindo, uma região nobre da cidade de Santiago do Chile. Ao comentar que não sabia ao menos que ônibus iria ao Faro de Apoquindo, Hilda demonstra o quão distante, não só espacialmente, mas também socialmente, estava desse lugar nobre da cidade: o Faro de Apoquindo, localizado na região Las Condes, possui alto nível educacional e econômico, como é possível verificar no mapa *Nivel Educacional y Económico por Distrito Censal, Región Metropolitana*, elaborado pelo Sistema Integrado de Información Territorial y Estadísticas (2008). Na montagem do grupo Mulheres Míticas, alocada em Belo Horizonte, a questão socioeconômica é evidenciada quando se mostra a vista da casa de Hilda Peña: as casas vizinhas são de tijolos e precárias; ao longe, se vê uma parte mais rica da cidade, com prédios altos.

Quanto à origem de Hilda Peña e à sua família antes do filho, quase nada sabemos. Ela menciona que teve *um homem*, sem se referir a ele pelo nome ou mesmo pela relação conjugal que tiveram. Sobre esse relacionamento, a personagem comenta:

Eu também não tinha homem. / Tive. [...] A gente não tinha casado. Também não economizava para ter uma casa. Só vivia. [...] Chorei no dia que se foi. Depois não chorei nunca mais. [...] Joguei tudo que era dele fora. / É como se nunca tivesse existido. / Eu não reclamo. / Já tinha tido um homem. / Com um homem na vida já tá bom” (STEVENSON, 2019, p. 61-62).³

Destaca-se a aparente frieza suscitada pela resignação de Hilda ao falar sobre esse homem. Além disso, nota-se a despersonalização de sua figura: um homem sem nome, sem particularidade alguma. Quando ela constata que “[c]om um homem na vida já tá bom” (STEVENSON, 2019, p. 62), dá a entender que não precisava de um homem específico para satisfazer sua necessidade, mas qualquer um e apenas um já era suficiente. Essa relação de desapego com o homem é completamente oposta ao apego demonstrado pelo filho. Uma evidência disso é a porcentagem do relato dedicada ao homem, apenas algumas linhas, enquanto o filho toma quase toda a narração de Hilda. Além disso, o homem foi superado, não restando lembranças materiais dele, “como se nunca tivesse existido” (STEVENSON, 2019, p. 62).

² “Siempre había cecina en la casa. Por la fábrica. Se las daban al costo” (STEVENSON, 2022, p. 10).

³ “No tenía hombre tampoco. / Tuve. [...] / No nos habíamos casado. Tampoco ahorrábamos para la casa. / Solo vivíamos. [...] / Lloré el día que se fue. Después no lloré nunca más. / Boté todo lo de él. / Como si nunca hubiera estado. / Yo no me quejo. / Ya había tenido hombre. / Con un hombre en la vida está bien” (STEVENSON, 2022, p. 6).

Quando se trata do filho, por outro lado, Hilda Peña recusa-se a esquecê-lo e a deixá-lo ir, mesmo depois de morto, e isso se evidencia pela relação que ela estabelece com seu cadáver.

Sobre sua família de sangue, os Peña, apenas temos a informação de que são do norte do país, o que significa que Hilda está sozinha em Santiago. Sabemos, também, que, apesar de viverem no norte, o mausoléu dos Peña fica na capital do país: “Não vivem aqui, mas seus mortos estão aqui” (STEVENSON, 2019, p. 74)⁴. A distância de seus parentes não é apenas física, mas também emocional: ela não dá nenhum detalhe ou mostra qualquer proximidade afetiva que poderia haver entre eles. Mais uma vez, como no caso do Faro de Apoquindo, a distância geográfica é utilizada para simbolizar uma distância conotativa, neste caso emocional e afetiva.

Em um dado momento, uma das informações aparentemente banais que Hilda compartilha é o fato de às vezes se esquecer de escrever o *h* em seu sobrenome: “Às vezes eu esqueço o ‘h’ de Penha e fica pena” (STEVENSON, 2019, 60)⁵. Quando se lembra dos Peña, por causa do mausoléu, se pergunta se eles também esqueceriam o *h* deles. Essa reflexão é mais um exemplo da distância emocional que guarda dos parentes, ilustrando o quão pouco ela sabe sobre eles. Esse distanciamento da família de sangue é mais um fator para compreendermos a noção de família para Hilda, que não considera os laços biológicos, mas o afeto construído, na hora de considerar quem é seu familiar. Nesse sentido, ela se afasta dos ideais de família burgueses, tais como descritos por Engels (2019), e parte para a construção de laços familiares que se baseiam no afeto.

Mencionamos há pouco a aparente banalidade da informação que Hilda compartilha sobre a escrita de seu sobrenome. Destacamos o fato de ser apenas aparentemente banal porque, na verdade, essa informação tão pequena e que poderia passar despercebida simboliza o movimento principal da obra. Embora a morte do filho seja um dos pontos centrais em *Hilda Peña* e o elemento disparador da narrativa, o tema principal da dramaturgia não é essa morte com o fim em si mesma, mas o movimento de mudança que se opera na narradora a partir do encontro e da separação do filho. E é justamente esse movimento que é ilustrado pelo esquecimento do *h* no momento de assinar o sobrenome: de *penha*, formação rochosa forte e rígida, a *pena*, sentimento que evoca fragilidade.⁶ *Hilda Peña* é, portanto, uma obra sobre um encontro e uma separação, ambos apresentados de maneira processual. De tal modo, o processo

⁴ “No viven aquí, pero sus muertos están aquí” (STEVENSON, 2022, p. 14).

⁵ “A veces se me olvida ponerle esa olita a la ñ y queda como n” (STEVENSON, 2022, p. 5).

⁶ É importante destacar que, na tradução, houve uma adaptação ortográfica – de *Peña* para *Penha* – que, no entanto, não provocou perda de sentido. *Peña*, em espanhol, também tem relação com a palavra *penhasco* e *pena* com o sentimento de dó. A mudança feita na tradução foi, portanto, apenas uma acomodação ortográfica.

é o verdadeiro ponto central da obra. Essa temática, que é antecipada pela deformação do sobrenome, constrói-se ao longo do relato da personagem, mostrando-nos uma Hilda cada vez menos dura e mais fragilizada.

Há uma evidente oposição entre antes e depois na obra a partir do tornar-se mãe e, posteriormente, do ver-se sem filho. Hilda Peña reconhece essa metamorfose na medida em que afirma: “Eu...eu antes não era assim” (STEVENSON, 2019, p. 59)⁷. Da mesma forma, admite que a chegada do filho provocou uma transformação permanente em sua identidade quando diz: “De repente fiquei assim. / Já não sei como ser diferente” (STEVENSON, 2019, p. 60)⁸. O antes e o depois sofrem um deslocamento na obra a partir de um outro evento fundador: a morte do filho. Esse evento também impacta no comportamento da personagem: “Eu, antes, não comia unha. [...] No salão eu atendia, lavava cabelo, depilava e varria. Agora que minhas mãos estão assim, não deixam. Por causa da imagem. O salão. Só varro” (STEVENSON, 2019, p. 72).⁹ A composição dramática da obra conta, então, com dois pontos de ruptura: o encontro com o filho e sua morte. A Hilda antes e depois desses eventos não é a mesma.

Ao analisar a descrição que Hilda Peña faz de si mesma antes de se tornar mãe, conseguimos aproximar sua personalidade da dureza e da aspereza do penhasco. É possível notar isso, sobretudo, a partir de seus comentários a respeito de filhos e família:

Eu nunca quis filhos, na verdade não me interessava, não sei.
Eu não gostava de bebezinhos.
Pega mal, mas é verdade.
Não é feio.
Quando eu dizia isso, as meninas do salão brigavam comigo.
O choro.
Não sei.
Não dá pra trabalhar.
O corpo fica assim diferente (STEVENSON, 2019, 61).¹⁰

⁷ “Yo... yo antes no era así” (STEVENSON, 2022, p. 4).

⁸ “De repente quedé así. / Ya no sé cómo ser distinta” (STEVENSON, 2022, p. 5).

⁹ “Yo antes no me comía las uñas. [...] / En la peluquería yo atendía, lavaba pelo, depilaba y barría. / Ahora que tengo las manos así no me dejan. Por la imagen. La peluquería. Solo barro” (STEVENSON, 2022, p. 13). Em entrevista concedida para o evento *Diante do Penhasco: a dor e o delírio de Hilda Peña* (RIBAS; STEVENSON; ROJO; VIANA, 2021), Isidora Stevenson menciona que a obra *Hilda Peña* surgiu de uma oficina de dramaturgia na qual os autores deveriam partir de uma imagem. A imagem que funcionou de ponto de partida para Stevenson foi, justamente, a de uma cabeleireira roendo as unhas diante de um salão de beleza. A partir daí ela começou a se fazer perguntas como *por que ela está roendo as unhas?* Hilda Peña nasceu, portanto, a partir dos questionamentos feitos sobre essa imagem.

¹⁰ “Nunca quise tener hijos yo, no me interesaba. / No me gustan las guaguas. / Suena feo pero es cierto. No es feo. / Yo cuando decía eso las chiquillas en la peluquería me retaban. / Su llanto. / No sé. / No se puede trabajar. / El cuerpo se pone así, distinto” (STEVENSON, 2022, p. 5-6).

Ela não demonstra nenhum pudor ou arrependimento ao afirmar que não gostava de bebezinhos, por mais insensível ou moralmente condenável que isso pudesse parecer. O contraste de sua opinião com a das outras mulheres do salão é evidente – quando ela dizia essas coisas, as companheiras a repreendiam.

Percebe-se também em seu discurso uma crítica à distribuição desigual do trabalho de reprodução social, temática discutida teoricamente por Federici (2019) e que expusemos no segundo capítulo desta dissertação:

Enfim, as meninas me convidavam para as festas nas suas casas, com suas famílias.
E eu lá.
Mais fácil assim.
Mais prático.
Elas com seus homens que tomam cerveja e com seus filhos que têm que tomar banho domingo à noite.
Elas com seus parentes que vão almoçar e não lavam a louça antes de ir embora.
Elas com trabalho no trabalho e trabalho em casa.
Elas com suas vidas e eu com a minha. [...]
Eu estava bem assim” (STEVENSON, 2019, 62, grifo nosso).¹¹

O que é entendido pelas companheiras de salão como insensibilidade e dureza chama nossa atenção por ser, na verdade, um questionamento sobre os papéis de gênero impostos às mulheres pela sociedade: que sejam maternais e delicadas, que gostem de bebezinhos e de cuidar da casa. O relato ficcional da personagem Hilda Peña traz à baila a discussão teórica feita por Federici (2019) e reivindicada pelo feminismo marxista: o caráter de trabalho por trás das definições sociais sobre amor materno quando se trata das tarefas de reprodução social.

A dureza e independência de Hilda Peña são abaladas a partir do momento em que se torna mãe. A mudança brusca que essa condição provocou em sua vida é evidenciada pela forma dramática: a personagem compartilhava fatos do cotidiano quando, após uma didascália indicando pausa, diz:

Tudo aconteceu assim rápido.
Não me dei conta.
De repente fiquei assim.
Já não sei como ser diferente.

¹¹ “Total, las chiquillas me invitaban en las fiestas a sus casas, con su gente. / Yo ahí. / Más fácil así. / Más práctico. / Ellas con sus hombres que toman pilsen y sus niños que hay que bañar el domingo en la noche. / Ellas con sus parientes que van a almorzar y no lavan la loza antes de irse. / Ellas con trabajo en el trabajo y trabajo en la casa. / Ellas con sus vidas y yo con la mía. / A veces decían que me buscara a alguien. / Yo estaba bien así” (STEVENSON, 2022, p. 6).

Eu antes não pensava em como eu era. Era, nada mais.
 Estava sozinha e não me importava.
 Fazia as minhas coisas e estando sozinha não pensava em ninguém mais
 (STEVENSON, 2019, 60-61).¹²

Em um momento estava sozinha e precisava pensar somente em si. No momento seguinte, estava afetuosamente ligada a um outro ser humano, o que implicava pensar nele e dedicar-se a ele também.

Embora seja anunciada, tanto em forma quanto em conteúdo, como uma mudança brusca, o processo de tornar-se mãe e filho é descrito por Hilda Peña como um transcurso lento. Logo após afirmar que estava bem sozinha, a didascália indica silêncio, e, em seguida, Hilda começa a contar como foi o encontro com o filho. O texto é permeado dessas rupturas indicadas por silêncios e pausas. Geralmente, depois da reticência, vem uma mudança.

O primeiro encontro com o filho se dá a partir de uma observação do espaço:

A praça ficou feia assim. Sem árvores. Puro cimento.
 Colocaram uma escultura.
 Feia. [...]
 O salão está em frente à prefeitura.
 A escultura feia está no meio da praça.
 Não dá pra não olhar.
 Sempre vejo esses meninos, e não me importam.
 Pegou mal isso. Mas é a verdade.
 Ou seja, eu olho, sinto pena e sigo.
 Isso é não se importar.
 Importar é fazer alguma coisa.
 Seguir em frente é não se importar (STEVENSON, 2019, p. 63).¹³

Inicialmente, temos contato com o discurso duro de Hilda Peña que, com a mesma falta de pudor que informou não gostar de bebezinhos, sentenciou que não se importava com os meninos em situação de rua. Nesse trecho, somos apresentados também à concepção da personagem sobre o que é se importar: fazer algo. Isso sinaliza para uma crítica à hipocrisia do discurso por igualdade que não acompanha práxis.

Outra questão interessante nesse trecho diz respeito à construção da imagem da praça: Hilda comenta que há, no local, uma estátua feia e os meninos que ali vivem. Ao comentar que

¹² “Todo pasó así, rápido. / No me di cuenta. / De repente quedé así. / Ya no sé cómo ser distinta. / Yo antes no pensaba en cómo era. Era no más. / Estaba sola y no me importaba. / Hacía mis cosas y donde era sola no pensaba en nadie más” (STEVENSON, 2022, p. 5).

¹³ “La plaza quedó fea así. Sin árboles. Puro cemento. / Le pusieron escultura. / Fea. / La peluquería está frente a la municipalidad. / La escultura fea está en la mitad de la plaza. / No se puede no mirar. / Siempre veo niños de esos y no me importan. / Sonó feo eso pero es cierto. / O sea los miro, me da pena y sigo. / Eso es no importar. / Importar es hacer algo. / Seguir de largo es no importar” (STEVENSON, 2022, p. 7).

é impossível desviar os olhos, fica dúbio se ela se refere à estátua ou aos menores abandonados. A partir dessa observação da narradora, é possível refletir: incomoda-nos mais o esteticamente feio ou a desigualdade social? De qual dos dois conseguimos desviar o olhar? Sobre qual dos dois nos calamos? E, finalmente, pensando na concepção de Hilda Peña, realmente nos importamos?

Ao continuar seu relato, Hilda destaca que, apesar de não se importar de maneira geral com os meninos que viviam na praça, acabou se importando com um especificamente. É relevante observar como ela particulariza linguisticamente o menino que chamou sua atenção. Primeiramente, ela generaliza de maneira pejorativa os meninos utilizando o pronome demonstrativo no plural – “Em frente à prefeitura dormem uns meninos. *Desses*” (STEVENSON, 2019, 62, grifo nosso)¹⁴ – para, em seguida, utilizar o mesmo pronome, desta vez no singular, para particularizar o seu menino – “Não sei, *esse* me importou” (STEVENSON, 2019, 63, grifo nosso)¹⁵. Ela demonstra ter se importado com ele, visto que não conseguiu seguir em frente sem fazer algo: “Eu ficava pensando nele. Sentia uma culpa. Não sei” (STEVENSON, 2019, 63)¹⁶. E, finalmente, particulariza ainda mais esse menino, utilizando o pronome demonstrativo no singular e especificando algumas características dele: “*Aquele* que andava com roupa suja. / *Aquele* que andava com cabelo sujo. Fedorento. / Tinha cheiro de cola às vezes. O topete sempre” (STEVENSON, 2019, 63, grifo nosso)¹⁷.

Inicia-se, então, o processo de conversão de Hilda Peña em mãe. Como ela relata, essa transformação, construída a partir de sua relação com o filho, foi acontecendo aos poucos:

A gente não conversava muito. [...]
 Algum tempo depois estava morando na minha casa.
 (Pausa)
 Não sei. Aconteceu. [...]
 Primeiro, dormiu no chão. Em um cobertor.
 Ele não queria dormir no sofá. Aqui tá bom, dizia. [...]
 De lá, se mudou para o sofá. Depois de um tempão. Ficou feliz.
 Eu obrigava ele a tomar banho. [...]
 Nunca tinha tido um quarto, me disse.
 Começou a ir à escola.
 Nunca tinha ido. Ele gostava (STEVENSON, 2019, p. 64-66).¹⁸

¹⁴ “Frente a la municipalidad duermen unos niños. De esos” (STEVENSON, 2022, p. 6).

¹⁵ “No sé, éste me importó” (STEVENSON, 2022, p. 7).

¹⁶ “Me quedaba pensando en él. Me daba como culpa. No sé” (STEVENSON, 2022, p. 7).

¹⁷ “Que andaba con su ropa sucia. / Que andaba con su pelo sucio. Hediondo. / Pasado a neoprén a veces. A copete siempre” (STEVENSON, 2022, p. 7). Como se pode notar, na versão em espanhol não há uso do pronome demonstrativo. Em português esse movimento de generalizar para, em seguida, particularizar, fica mais marcado.

¹⁸ “No conversábamos mucho. [...] / Al tiempo estaba viviendo en mi casa. / Pausa. / No sé. Pasó. [...] / Primero dormí en el suelo. En una frazada. / Él no quería dormir en el sillón. Ahí no más me decía. [...] / De ahí se pasó al sillón. Al tiempo. Se puso contento. / Yo lo obligaba a bañarse. [...] / Nunca había tenido una pieza me dijo. / Empezó a ir a la escuela. / Nunca había ido. Le gustaba” (STEVENSON, 2022, p. 7-8).

A construção dessa relação de mãe e filho, tão genuína e baseada em ações cotidianas, contradiz o mito vínculo explicitado por Badinter (2011), segundo o qual para que o afeto desperte entre mãe e filho é necessário um contato físico ao nascer, sobretudo por meio da amamentação. A respeito da construção não-convencional dessa família, Hilda comenta: “Parece estranho, mas foi assim que aconteceu. / A gente não achava nada estranho” (STEVENSON, 2019, p. 64)¹⁹, evidenciando haver uma disparidade entre a opinião das pessoas fora da relação e o sentimento dos dois envolvidos.

Em relação ao relacionamento dos dois, é interessante pontuar também o quanto se baseava em contrapartidas sutis – “Eu não pedia nada, só que não me roubasse. / E que, se fosse embora, não voltasse mais” (STEVENSON, 2019, p. 66)²⁰ – e demonstrações de afeto delicadas – “Eu gostava de cortar seu cabelo. / Era como fazer um carinho nele. Eu não queria filho e de repente tinha esse” (STEVENSON, 2019, p. 67)²¹. O funcionamento da convivência de mãe e filho pode ser resumido pela constatação de Hilda: “Eu estava acostumada com ele. Com ela também, depois” (STEVENSON, 2019, p. 68)²². O que pode parecer negativo, o fato de acostumar-se a alguém, no relato de Hilda evidencia a delicadeza, a sutileza e a autenticidade dessa relação familiar construída.

Tudo o que sabemos sobre o filho se dá a partir das informações que Hilda compartilha conosco por meio do seu relato: era uma criança em situação de rua, estava doente, não gostava de batata frita, não quis seguir carreira militar, deixou o cabelo crescer. As informações que ela tinha sobre ele eram, no entanto, limitadas. Ao mesmo tempo em que demonstra conhecê-lo bem – “O tamanho dele eu sei” (STEVENSON, 2019, p. 56) –, exhibe completa ignorância sobre outras questões – “Nunca falamos da sua família. Nada. / Eu não quis me meter. Se ele não queria falar, eu não ia perguntar. / Cada um com suas coisas” (STEVENSON, 2019, p. 65)²³. Esse desconhecimento acontece, em grande medida, por um comportamento adotado por ela de *não se meter em suas coisas*. Isso tem uma dupla influência na relação: por um lado, ela respeitava que ele não quisesse falar do passado. Por outro, ela própria acabava não expressando ou falando com ele sobre coisas que gostaria, como vemos no trecho a seguir, no qual ela demonstra seu arrependimento por nunca lhe ter perguntado se a considerava sua mãe:

¹⁹ “Sueno raro, pero así pasó. / No pasaba nada raro. Ni él ni yo” (STEVENSON, 2022, p. 8).

²⁰ “Yo no le pedía nada, sólo que no me robara. / Y que si se iba, no volviera nunca más” (STEVENSON, 2022, p. 9).

²¹ “Se dejó crecer el pelo. Yo se lo cortaba a veces. Las puntas. / Me gustaba cortárselo. / Era como hacerle un cariño. / Yo no quería hijo y de repente tenía éste” (STEVENSON, 2022, p. 10).

²² “Yo estaba acostumbrada con él ya. Con ella también después” (STEVENSON, 2022, p. 10).

²³ “Nunca hablamos de su familia. Nada. / Yo no me quise meter. Si él no quería hablar, yo no iba a preguntar. / Cada uno con sus cosas” (STEVENSON, 2022, p. 8).

Assim ele foi ficando.
 E virou meu filho.
 (Pausa)
 Foi meu filho.
 Eu não sei se fui sua mãe. Nunca perguntei (STEVENSON, 2019, p. 66).²⁴

Esse jogo entre conhecer e desconhecer o próprio filho é uma questão relevante inclusive no momento de sua morte. Ao mesmo tempo que afirma categoricamente aos policiais que ele não era membro do MJL, vacila sobre a razão pela qual ele estaria no Faro de Apoquindo naquele momento: “Se as pendências são resolvidas no centro, / o que fazia a sacola ali? [...] o que faziam no banco? / Vales, cheques, décimo terceiro. Não sei. / Não sabia que tinham que ir ao banco” (STEVENSON, 2019, p. 70)²⁵.

Com a morte do filho, fica evidente para Hilda que os não ditos permanecerão assim para sempre, como ela constata: “Às vezes eu via ele triste, pensativo. Calado. / Me dava uma vontade de abraçar ele, de fazer um carinho. / Não fazia. Não conseguia. / Eu não me metia. / São suas coisas. / *Nunca soube*” (STEVENSON, 2019, p. 65, grifo nosso)²⁶.

Se o encontro com o filho operou uma mudança na identidade da narradora, sua morte é outro ponto de ruptura. Ela nos conta como, a partir desse momento, se tornou mais desleixada com a aparência:

Eu... eu antes não era assim.
 (Silêncio)
 Eu era diferente antes.
 Quer dizer, sempre fui magra. Sempre com todos os dentes.
 Mas eu não comia as unhas.
 Elas eram bonitas antes. Compridas.
 Nos finais de semana eu passava esmalte para sair.
 (Silêncio)” (STEVENSON, 2019, 59).²⁷

O corpo cumpre um papel importante na obra de Stevenson, como já comentamos no terceiro capítulo: tanto o corpo de Hilda, no qual ela observa mudanças após a morte do filho, quanto o corpo do filho morto. A primeira alusão à morte na dramaturgia se dá, inclusive, por

²⁴ “Así se fue quedando. / Y se hizo mi hijo. / Pausa. / Fue mi hijo. / Yo no sé si fui su mamá. Nunca le pregunté” (STEVENSON, 2022, p. 8-9).

²⁵ “Si las diligencias se hacen en el centro. / ¿Qué hacía la bolsa ahí? [...] / ¿Qué hacían en el banco? / Vales vista, cheque, aguinaldo. No sé. / No sabía que tenían que ir al banco” (STEVENSON, 2022, p. 11).

²⁶ “A veces lo veía con pena, como pensando. Callado. / Me daban unas ganas de abrazarlo, de hacerle un cariño. / No le hacía. No me salía. / Yo no me metía. / Son sus cosas. / Nunca supe” (STEVENSON, 2022, p. 8).

²⁷ “Yo... yo antes no era así. / Silencio. / Era distinta antes yo. / O sea, siempre fui flaca. Siempre con todos los dientes. / Pero no me comía las uñas. / Las tenía bonitas antes yo. Largas. / Los fines de semana me las pintaba para salir” (STEVENSON, 2022, p. 4).

uma menção ao cadáver: “Fui reconhecer. / Seu corpo” (STEVENSON, 2019, p. 70)²⁸. A palavra *corpo* sinaliza a materialidade que a morte toma na obra: não é uma sensação abstrata ou uma discussão metafísica, mas algo material que Hilda sente em seu corpo e observa no corpo morto de seu filho.

O cadáver do filho sinaliza para duas questões de Hilda: a falta de sentido da morte e a transmutação da identidade do filho. A incoerência da morte aparece no relato por meio de comentários nos quais Hilda fala sobre as partes do corpo, refletindo como elas deveriam ser e como elas estão agora, como podemos observar nos dois trechos a seguir: “Ele, ali. / Deitado nesse metal. Estava gelado. / Tochar sua mão era tocar um copo de vidro. / Os corpos não são como copos de vidro” (STEVENSON, 2019, p. 70)²⁹ e “Vi como colocavam algodões na sua boca. / Vi como colocaram cola nos olhos. / É que não podem ficar assim abertos, disseram. / Cola. Olhos. Tem coisa que não se deve dizer junto” (STEVENSON, 2019, p. 74)³⁰. Além disso, a observação da decomposição do corpo, mais uma evidência da importância do processo na obra, sinaliza a reflexão de Hilda Peña sobre a identidade do seu filho após a morte: antes era seu filho, mas “não sei agora o que é. / [...] Gelado-inchado-podre-seco” (STEVENSON, 2019, p. 66)³¹. Ela observa o corpo morto na intenção de alcançar seu filho, mas constata: “O corpo é estranho. / É como se ficasse vazio. / [...] Eu vejo ele vazio. / Vejo ele, mas sem ele. / Vejo como ele é, mas diferente. / Gelado-inchado-podre-seco” (STEVENSON, 2019, p. 78)³². A constatação de que o cadáver não é, de fato, seu filho, estarrece Hilda.

O processo que envolve a preparação do corpo e o velório se mostra traumático para a personagem. Ela se recusou a afastar-se do cadáver, o que resultou em sensações estranhas para ela:

O dia que velamos foi o dia que colocaram ele no caixão.
 ‘Saia’, me disseram. Eu não quis. Queria olhar seu corpo de copo de vidro.
 Colocamos uma camisa que ele não gostava.
 Tinha que enterrar elegante, disseram.
 Eu queria colocar nele a camiseta do time que ele gostava.
 Não sei. Obedeci.
 (Pausa)
 Algumas vezes, de noite, não paro de pensar que ele não gostava da camisa.
 Que não posso mais trocar.

²⁸ “Fui a reconocerlo. / Su cuerpo” (STEVENSON, 2022, p. 11).

²⁹ “Lo tuve que ir a mirar. Ahí. / Acostado en ese metal. Estaba helado. / Tomarle la mano era como tocar un vaso. / Los cuerpos no son como vasos” (STEVENSON, 2022, p. 11).

³⁰ “Vi como le ponían algodones en la boca. / Vi como le pusieron pegamento en los ojos. / Es que no pueden estar así abiertos, dijeron. / Pegamento. Ojos. Hay cosas que no debieran decirse juntas” (STEVENSON, 2022, p. 14).

³¹ “Ya no sé qué es ahora. [...] / Fresco-hinchado-putrefacto-seco” (STEVENSON, 2022, p. 9)

³² “El cuerpo es raro. / Es como si se vaciara. / Yo lo veo vacío. / Lo veo a él, pero sin él. / Veo como es él, pero distinto. / Fresco-hinchado-putrefacto-seco” (STEVENSON, 2022, p. 17).

Que ele vai estar vestido com ela *pra sempre*.
Dobrei a camiseta e coloquei na sua mão” (STEVENSON, 2019, p. 73, grifo
nosso).³³

Nesse trecho podemos observar o desejo que Hilda tem de enterrar seu filho com uma roupa que gostava. No entanto, ela é impedida por pessoas que diziam que ele deveria ser enterrado elegante. Essa passagem nos recorda a prática funerária mapuche, discutida no segundo capítulo a partir de Lucero Díaz (2017), segundo a qual enterram-se os corpos mapuches com sua roupa favorita. Além disso, ao refletir que seu filho ficaria vestido *para sempre* com a roupa que não gostava, Hilda demonstra que, ao contrário dos processos aos quais estava acostumada – tornar-se mãe, construir uma família –, a morte marca uma interrupção, algo definitivo, que não pode mais mudar para além das fases de decomposição do corpo – gelado, inchado, podre e seco.

A partir da morte do filho, observa-se em Hilda Peña uma série de alterações. Por um lado, ela experimenta sensações físicas, como o vômito: “Enquanto lacravam [o caixão], vomitei. / Eu imagino que tenha sido uma pera que comi sem lavar. / Nunca mais provei uma pera” (STEVENSON, 2019, p. 74)³⁴. Esse trecho aponta também para uma tentativa de fuga da realidade, uma vez que ela culpa a fruta pelos vômitos e não os associa a uma possível reação física do trauma. Por outro lado, evidenciam-se os efeitos da morte do filho em seu comportamento, já que ela passa a fazer coisas que não fazia antes: “Eu não fumo. Não gosto. Esse dia, fumei. / Vomitei e fumei” (STEVENSON, 2019, p. 75)³⁵.

A partir desse momento, começa o ritual de luto, no qual Hilda Peña não permitirá o enterro definitivo do cadáver de seu filho:

Fui pro cemitério.
(Silêncio)
Primeiro, disseram que não.
Que não podia.
Eu insisti.
Que os túmulos têm que ficar fechados, disseram.
[...] Eu ofereci dinheiro pra eles. Disseram que não.
Expliquei que só queria poder olhar pra ele.
Tomaram um susto.

³³ “El día que lo velamos fue el día que lo metieron al cajón. / Salga, me dijeron. Yo no quise. Quería mirar su cuerpo de vaso. / Le pusimos una camisa que no le gustaba. / Había que enterrarlo elegante dijeron. / Yo quería ponerle su polera del Colo. / No sé. Les hice caso. / Pausa. / Algunas veces en la noche no puedo dejar de pensar en que no le gustaba esa camisa. Que ya no se la puedo cambiar. / Que la va tener puesta para siempre. / Pausa. / Le doblé su polera y se la puse en la mano” (STEVENSON, 2022, p. 13-14).

³⁴ “Mientras lo sellaban vomité. / Yo creo que donde me comí una pera sin lavar. / Nunca más he probado una pera” (STEVENSON, 2022, p. 14).

³⁵ “Yo no fumo. No me gusta. Ese día fumé. / Vomité y fumé” (STEVENSON, 2022, p. 14-15).

Ele vai ficar horrível, disseram.
 Gelado-inchado-podre-seco, eu disse. [...] Agachei em frente a ele.
 Nem pensei.
 Dava na mesma.
 Só fiz.
 Isso foi tudo.
 Ele soube na hora o que eu estava oferecendo.
 Ele fez o resto.
 (Pausa)
 [...] Não tenho vergonha.
 (Silêncio)
 Vou todos os dias
 (Silêncio)
 Entro.
 Fico com eles.
 Lavo a boca com uma bebida que compro na entrada.
 (Pausa)
 Abro a tampa.
 Limpo o vidro.
 Olho pra ele (STEVENSON, 2019, p. 76-77).³⁶

Hilda Peña tenta manter um relacionamento cotidiano, como fazia quando o filho ainda estava vivo: “Conto as coisas que tenho que fazer no dia. / Às vezes eu limpo o vidro. [...] / Mas quase todo o tempo estou calada. Escutando o silêncio dele” (STEVENSON, 2019, p. 80)³⁷. Esse ritual desempenhado pela personagem, no qual ela se recusa a deixar o corpo de seu filho descansar em paz, permite-nos analisá-la como uma Antígona às avessas. A *Antígona* de Sófocles tem sido amplamente retomada na modernidade e na contemporaneidade, a partir de leituras que condizem com o momento social e político pelo qual se está passando. Amparada por George Steiner, Flávia Resende (2017) discute em sua tese de doutorado aqueles que seriam os cinco conflitos universais presentes na *Antígona* de Sófocles: homens *versus* mulheres, velhos *versus* jovens, sociedade *versus* indivíduo, vivos *versus* mortos e homens *versus* deuses. A autora observa, entretanto, que nas retomadas modernas e contemporâneas da personagem, não é comum que sejam recuperados todos esses embates, mas que se enfatize sobretudo a tensão entre sociedade e indivíduo. A ênfase sobre esse aspecto salienta Antígona como uma

³⁶ “Fui al cementerio. / Silencio. / Al principio dijeron que no. / Que no se podía. / Yo les insistí. / Que las tumbas hay que cerrarlas, dijeron. [...] / Les ofrecí plata. Dijeron que no. / Les expliqué que solo quería poder mirarlo. / Se espantaron. / Se va a poner horrible dijeron. / Fresco-hinchado-putrefacto-seco, les dije. / Se miraron extrañados. / Uno de ellos se rió. / No sé. Se rió no más. / Abrir la tapa, mirarlo y luego cerrarla. Solo eso, les dije. [...] / Me agaché frente a él. / Ni lo pensé. / Me dio lo mismo. / Lo hice no más. / Total. / Supo al tiro lo que le estaba ofreciendo. / Él hizo el resto. / Pausa. [...] / No me da vergüenza. / Silencio. / Voy todos los días. / Silencio. / Entro. / Estoy con ellos. / Me enjuago la boca con una bebida que me compro en la entrada. / Pausa. / Abro la tapa. / Le limpio el vidrio. / Lo miro” (STEVENSON, 2022, p. 15-16).

³⁷ “Le converso. / Le cuento las cosas que tengo que hacer en el día. / A veces le limpio el vidrio. Se le empaña. / Pero casi todo el tiempo estoy callada. Escuchando su silencio” (STEVENSON, 2022, p. 18).

personagem contestatária, que, como indivíduo, se posiciona contra uma dimensão repressora da sociedade, o que a torna “um símbolo de uma escolha, [...] alguém que se agarra a uma causa e a leva às últimas consequências, ao enfrentar um poder tirânico” (RESENDE, 2017, p. 37).

Segundo Sara Rojo (2000), mesmo no texto de Sófocles, o aspecto mais importante abordado não é tanto o incesto, uma das leituras feitas do clássico, mas sim “a transgressão dos limites na função do desejo” (p. 260). De acordo com a autora, ao defender irracionalmente seu desejo de proporcionar um funeral digno a seu irmão, Antígona se coloca em oposição a Creonte, que seria o detentor da racionalidade. O posicionamento de apego à satisfação do desejo, que pode ser lido como imprudente por implicar uma ruptura de regras, contribuiria, dessa forma, para a criação de uma simbologia heroica em torno da personagem, que se revolta contra um mecanismo repressor. Rojo (2000) aproxima a ação de Antígona, nesse sentido, à luta das mães e avós da Praça de Maio, que insistem em encontrar os corpos de seus entes queridos, vítimas da última ditadura argentina.

A dimensão do desejo proposta por Rojo (2000) vai ao encontro do que Resende (2017) aponta sobre as recuperações modernas e contemporâneas de Antígona, ou seja, o caráter heroico assumido pela personagem ao apresentar-se como figura de resistência frente a uma decisão tirânica. Nesse sentido, é possível pensar em Hilda Peña como uma espécie de Antígona contemporânea na medida em que a personagem de Isidora Stevenson também faz uma defesa irracional de seu desejo ao pagar com seu próprio corpo a tarifa necessária para poder ficar perto do cadáver de seu filho e, assim, apresenta-se como uma figura contestatária, que se coloca contra o poder tirânico que lhe tirou o filho. No entanto, ao mesmo tempo que Hilda Peña se aproxima de Antígona, um aspecto muito importante as afasta: ao contrário da personagem de Sófocles, o desejo de Hilda não é dar um funeral digno a seu parente, mas tê-lo perto de si: a personagem do monólogo se recusa a enterrar permanentemente seu filho, visitando-o todos os dias e observando a decomposição de seu corpo.

O ritual de luto de Hilda Peña, portanto, vai na contramão dos pedidos das mães de desaparecidos políticos durante o período da ditadura de Pinochet no Chile e também de outras mães latino-americanas que sofreram com o desaparecimento dos corpos de seus filhos em ditaduras. Enquanto Hilda Peña se recusa a enterrar seu filho, visitando-o dia após dia e observando sua decomposição, as mães dos desaparecidos políticos clamam para que deixem-nas enterrar seus mortos, ecoando o lamento de Antígona. Assim, ao não permitir que a sepultura de seu filho seja lacrada e, conseqüentemente, recusar-se a aceitar sua morte, Hilda Peña se aproxima pelo negativo dessas mães do passado latino-americano. O clamor de Hilda Peña recupera o passado, ao rememorar as mães de desaparecidos sem acesso ao cadáver dos

filhos para um ritual de luto adequado; denuncia o presente, ao nos permitir recordar também as mães brasileiras que perdem seus filhos numa guerra falaciosa às drogas cujo objetivo é perpetrar o genocídio da população negra; e faz um pedido pelo futuro: não queremos os cadáveres de nossos filhos, os queremos vivos.

4.2. Aquela que já esteve viva

O relato de Rosa Cuchillo é muito mais linear que o de Hilda Peña, o que, no entanto, não significa mais detalhado. A maior parte das informações sobre a personagem estão concentradas em sua fala inicial:

Quando era viva me chamavam de Rosa Huanca. Meus pais morreram em um terremoto quando eu ainda era uma jovencinha e os homens começaram a me assediar. Então disse a mim mesma: melhor ir morar lá em cima, na chácara, fora do povoado. Eu havia escutado que desenhar uma cruz no chão e cravar nela uma faca ajudava a espantar os maus espíritos e maus desejos dos homens. Então, assim o fiz. Mesmo assim, numa noite, o filho de um dos patrões veio querendo abusar de mim. Saquei a faca, me defendi. Ele foi embora correndo. Jajayy, jajayy. Na chicheria, bêbado, ele contou o ocorrido e desde então nunca mais me chamaram de Rosa Huanca, mas sim, Rosa Cuchillo (CORREA, 2021, p. 82).³⁸

A narração já se inicia com uma informação muito importante sobre a personagem principal: ela está morta. Essa informação aparece no relato a partir do seu oposto, pois, ao contrário de dizer que é uma defunta, Rosa inicia falando sobre seu passado: quando ela estava viva. O fato de estar morta é uma característica importante para os eventos em *Rosa Cuchillo*, que se passam sobretudo em sua viagem pós-morte pelo *Uqhu Pacha* à procura de seu filho.

Na montagem, a caracterização da atriz que vive Rosa Cuchillo contribui tanto para a visualização dessa personagem enquanto alguém que já não pertence mais ao mundo dos vivos quanto para demarcar os traços étnicos de pertencimento da personagem. Rosa Cuchillo veste-se com a indumentária tradicional da região de Carhuaz, como Correa (2021) indica no texto da desmontagem da obra, a fim de destacar as origens andinas e camponesas da narradora. No entanto, diferente do colorido que evocamos ao pensar na vestimenta tradicional andina, Rosa

³⁸ “Cuando yo vivía, me llamaban Rosa Huanca. Mis padres murieron en un terremoto cuando aún era una jovencita y los hombres empezaron a molestarme. Me dije entonces mejor me iba a vivir fuera del pueblo, arriba en la chacrita. Yo había escuchado decir que si dibujaba una cruz en el piso y plantaba un cuchillo, ayudaba a espantar los malos espíritus y los malos deseos de los hombres. Así lo hice entonces. Pero al igual por la noche ha venido el hijo de uno de los patrones, queriéndome abusar. He sacado el cuchillo, me he defendido... ¡Jajayy, jajayy! Corriendo asustado se ha ido. Borracho en la chichería lo ha contado y desde ese día nunca más me han dicho Rosa Huanca, sino, Rosa Cuchillo” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 128).

Cuchillo se veste inteiramente de branco, além de usar uma maquiagem que embranquece seu rosto e um batom de cor azulada. Essa caracterização confere à personagem um ar fantasmagórico, evocando a morte visualmente no palco ou nos espaços cênicos, como podemos observar na Figura 5.

Figura 5 – Caracterização de Rosa Cuchillo



Fonte: NIGH, Katherine. 2002.

O pertencimento étnico e a condição socioeconômica da personagem ficam evidentes, para além de sua vestimenta, no seguinte trecho: “Meus pais morreram em um terremoto quando eu ainda era uma juvenzinha” (CORREA, 2021, p. 82). Tal frase, por mais sem significados ocultos possa parecer, aponta para um problema peruano que, como mencionado na introdução deste trabalho, é uma das raízes do CAI segundo o relatório final da CVR: a divisão do país em costa e serra e a conseqüente marginalização das populações serranas. Tal fragmentação do Estado peruano resulta em um descaso com as províncias da serra, o que culmina em maior mortalidade dessas populações em casos de desastres naturais. Em um trabalho que comenta a diferença de resposta ao prejuízo causado pelo terremoto de 2007 na costa e na serra, Lorena Toro Mayorga (2017) comenta:

a diferença quanto à cobertura de recursos assignados por parte do Estado para a reconstrução de casas pós-Terremoto de Pisco em 2007, com uma maior atenção às populações da costa em comparação com a serra, reflete a histórica fragmentação regional costa-serra no Peru. Tal diferenciação na cobertura não se deve às características da região por si, mas a processos sócio-políticos e econômicos de desinvestimento que se originam com a instauração do Peru como república independente e se aprofundaram ao longo do século XX (p. 12, tradução nossa).³⁹

Nesse sentido, o fato de os pais de Rosa Cuchillo terem morrido em um terremoto, como habitantes da serra peruana, indica muito mais do que uma morte em um desastre natural, mas já prenuncia a violência do CAI, cujas raízes são a fragmentação regional e o racismo anti-indígena no Peru.

A dimensão mítica e ritualística se apresenta logo no início do relato da personagem: ela fez uma cruz no chão e fincou sua faca como forma de espantar os espíritos ruins e as atitudes maléficas dos homens. Essa proteção espiritual não foi suficiente, no entanto, para defendê-la da violência de gênero. Entra em ação, então, a atitude de Rosa contra o assediador: ameaçá-lo com sua faca, que, a partir desse momento, passava de um objeto ritualístico a uma arma de defesa pessoal. O trecho no qual é descrita a violência de gênero da qual Rosa se defendeu também evidencia uma questão de classe: ela não foi assediada por um homem qualquer, mas pelo filho de um dos patrões. Nesse sentido, percebe-se sua tripla condição de vulnerabilidade: mulher, racializada e pertencente à classe trabalhadora explorada.

Cabe destacar como a identidade da personagem se constrói sobre esse fato fundador: a partir daquele momento ficou conhecida como Rosa Cuchillo – que, em português, podemos traduzir literalmente como Rosa Faca. Nesse sentido, destacam-se as marcas que a violência de gênero deixou na identidade da personagem, sendo responsável, inclusive, por operar uma mudança em seu nome – símbolo importante que nos confere individualidade. No entanto, mais que a violência em si, o que nomeia Rosa é sua reação, marcando sua dissidência no diz respeito aos estereótipos de fragilidade e dependência geralmente associados ao feminino.

Assim como em *Hilda Peña*, na obra do Yuyachkani temos uma outra personagem que, embora ausente, é muito importante para a construção da obra: o filho de Rosa. A primeira menção a ele se dá quando Rosa explica que “um homem bom e trabalhador conheci. Dionísio.

³⁹ “[...] la diferencia en cuanto a cobertura de recursos asignados por parte de Estado para la reconstrucción de viviendas post-Terremoto de Pisco en 2007, con una mayor atención a las poblaciones de la costa en comparación con la sierra, refleja la histórica fragmentación regional costa-sierra en Perú. Tal diferenciación en cobertura no se debe a las difíciles condiciones geográficas del relieve serrano o a las características de la región per se, sino a procesos socio políticos y económicos de desinversión que se originan con la instauración de Perú como república independiente y se profundizan a lo largo del siglo XX”.

Um filho forte e bonito tivemos. Libório se chamava” (CORREA, 2021, p. 82)⁴⁰. Aqui cabe destacar uma escolha que diferencia a montagem do Yuyachkani do romance de Colchado Lucio (2018): no romance, o pai de Libório tem origem divina, enquanto o Yuyachkani optou por um pai de origem terrena. Tal escolha cumpre o papel de aproximar ainda mais essa família ficcional das famílias camponesas que passaram por situações parecidas ao longo do CAI, corroborando a informação compartilhada por Correa (2021) na desmontagem da obra sobre a decisão de não atribuir a identidade da deusa Cavillaca a Rosa Cuchillo, como é feito no romance que inspirou a montagem do grupo.

A maternidade de Rosa na obra é representada a partir de sua negação: pela perda do filho. Temos pouco ou quase nenhum contato com quem seria o filho de Rosa Cuchillo, só sabemos que se chamava Libório e que era filho de Dionísio porque a própria narradora nos conta. Esse é um aspecto marcante que difere a montagem do Yuyachkani e o romance de Colchado Lucio (2018): na obra literária, um dos focos narrativos acompanha Libório, o que nos dá acesso a seus pensamentos e ações no que diz respeito ao CAI. O Yuyachkani, por outro lado, escolhe eliminar todos os outros focos narrativos presentes no romance e manter apenas o de Rosa Cuchillo, evidenciando a centralidade da figura da mãe que perdeu o filho para a violência do conflito. A personagem Rosa Cuchillo está morta, mas conversa com as mães peruanas sem filhos que sobreviveram ao CAI: segundo dados da CVR (2003), a maior parte dos mortos durante o conflito foram homens jovens, entre 20 e 49 anos, o que implica que foram as familiares sobreviventes – mães, esposas, filhas – as responsáveis por demandar justiça por eles. É com essas mulheres que a montagem de *Rosa Cuchillo* do Yuyachkani quer se conectar.

Rosa Cuchillo compartilha mais sobre si e seu filho ao narrar sua busca:

Chorando nas grades do quartel do exército, um, dois, três, cinco dias esperando, até que finalmente saiu um jovem capitão, me olhou com cólera e me disse: “Pare de encher, índia de merda! Seu filho deve ser um terruco, com certeza. Fora daqui, se não te fuzilaremos também” (CORREA, 2021, p. 83)⁴¹.

No trecho, além do desespero de Rosa com o desaparecimento do seu filho, evidencia-se o pertencimento da personagem a grupos racializados. Apontamos no segundo capítulo deste trabalho como a questão racial é pouco delimitada no Peru, tendo em vista que a maior parte da população se considera mestiça, e não parte de um grupo étnico em específico. A maneira

⁴⁰ “un hombre bueno, trabajador he conocido. Dionisio. Un hijo grande y sano hemos tenido. Liborio” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 128).

⁴¹ “Y corriendo entonces llorando en la reja del cuartel, uno, dos, tres, cinco días hasta que por fin ha salido un joven capitán y me ha mirado con cólera y me ha dicho: / — ¿Qué tanto jodes aquí india de mierda?, ¡Fuera de aquí! Terruco será seguramente tu hijo. Te haremos fusilar a ti también” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 128).

racista por meio da qual o jovem capitão trata Rosa Cuchillo destaca, uma vez mais, as questões de exclusão e marginalização originadas na colonização e que foram, segundo a CVR, determinantes na violência sofrida pelos camponeses andinos durante o CAI.

Nessa passagem há também uma menção ao possível assassinato de Libório: quando, após acusá-lo de *terruco* – maneira pela qual os terroristas do Sendero Luminoso eram conhecidos popularmente –, o homem diz que vai fuzilar Rosa *também*, dá a entender que foi isso o que aconteceu com Libório. A fala do jovem capitão vai ao encontro das reflexões de Butler (2019b): se alguém é marcado como um corpo não enlutável – *terruco*, terrorista, bandido – poderá ser morto.

Há menção também à união das mães de desaparecidos e a como elas eram tratadas pela sociedade: “Com outras mães, quando sabíamos que haviam jovencinhos mortos jogados nas estradas, íamos até lá para revirar cadáveres para ver se eram nossos filhos. E sem dinheiro no bolso, nem um caminhão nos dava carona” (CORREA, 2021, p. 83)⁴². O fato de estar sempre acompanhada dessas outras mães e de usar os verbos na segunda pessoa do plural para se referir às buscas insere Rosa Cuchillo em um grupo e destaca que, por mais que ela esteja sozinha no palco, sua luta não é individual. Seu corpo e sua voz retomam todas as mães de desaparecidos no Peru durante o CAI.

O relato de Rosa é curto. Ela percorre toda sua vida em poucas palavras. No entanto, vale ressaltar que ela não conta sua história apenas por meio de seu relato oral: ela o faz também por meio da dança. Com movimentos do corpo e que envolvem também os objetos cênicos (figurino, cajado, faca, vaso, água e pétalas de flor), Rosa reconta o que relatara anteriormente com palavras: o encontro com Dionísio, a gravidez, o nascimento do filho, o desespero com a perda do filho, sua própria morte e chegada no outro mundo, sua travessia no outro mundo, permeada de medo, desafios e luta. Depois da dança que reconta sua vida, agora corporalmente, ela inicia o ritual de cura e de florescimento da memória, aspecto que abordaremos na próxima seção.

4.3. Um apelo: por favor, faz alguma coisa, para que floresça a memória

Paul Ricoeur (1991), para refutar a máxima cartesiana do reconhecimento de si enquanto sujeito a partir da atividade mental⁴³, nos apresenta o conceito de identidade *ipse*, ou

⁴² “Con otras mujeres, cuando sabíamos que había jovencitos tirados en las carreteras muertos, que nadie recogía por miedo hasta que nos íbamos a voltear cadáveres para ver se eran nuestros hijos y sin plata en bolsillo regresábamos caminando” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 128).

⁴³ Sintetizada na famosa formulação *penso logo existo*.

ipseidade, segundo a qual a identidade se constitui em uma dimensão de temporalidade a partir do encontro com o outro, o diverso de si:

O si-mesmo como um outro sugere desde o começo que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra, que uma passa bastante na outra [...]. Ao ‘como’ gostaríamos de ligar a significação forte, não somente de uma comparação – si-mesmo semelhante a um outro –, mas na verdade de uma implicação: si mesmo considerado... outro (RICOEUR, 1991, p. 14).

A construção da identidade de Hilda Peña remonta aos preceitos do filósofo sobre a ipseidade. Para a personagem, ser mãe não é um desejo intrínseco ou parte de sua essência, mas uma construção a partir do contato com o outro: o filho adotivo. Da mesma forma, tornar-se mãe de luto parte da perda deste outro. De maneira análoga, a identidade do filho vai nos sendo apresentada pelo relato da mãe, e percebemos como a identidade dele também se constrói a partir do encontro com ela. Em *Rosa Cuchillo* temos um movimento semelhante: a identidade da personagem se constrói a partir, primeiramente, do encontro com o homem agressor. Esse encontro é tão importante na construção da identidade da personagem que lhe atribuí o nome pelo qual a conhecemos. Sua conversão em mãe, não tão explorada como em *Hilda Peña*, seu luto pelo filho e sua participação como membro de um grupo, as mães de desaparecidos, também são fatos fundadores de sua identidade.

Não é, no entanto, apenas a identidade das personagens-narradoras que podemos entender a partir do conceito de *ipseidade* de Ricoeur. Há uma tentativa de forjar outra identidade a partir do encontro com as monologuistas e com seus relatos: a do público. E isso se dá, justamente, por meio do conteúdo e da forma de suas narrações.

Toda a dramaturgia de *Hilda Peña* e de *Rosa Cuchillo* estão centradas no relato feito pelas personagens-título. Elas assumem, dessa forma, a posição de narradoras no palco. O relato compartilhado parte da rememoração de seus passados, de suas vidas antes e depois da maternidade e, por fim, da morte violenta de seus filhos. Benjamin (2012) afirma que “[a] memória é a faculdade épica por excelência” (p. 227), e é justamente a partir da rememoração que o épico se instaura nas dramaturgias: o relato toma o lugar da ação, a diegese surge no lugar da mimese. Nesse sentido, analisar o formato de monólogo assumido pelas dramaturgias e sua relação com a dimensão épica e com o direcionamento da fala para o público, é indispensável para se discutir *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo*.

Na obra de Stevenson, constatamos a presença de um duplo receptor do discurso de Hilda Peña: o público e uma personagem oculta, um bruxo que ela acredita ser capaz de trazer

seu filho de volta à vida. O segundo interlocutor, a personagem oculta do bruxo, só é mencionado a partir do quinto fragmento, ainda não aludido explicitamente, apenas entrevistado por meio da pergunta: “Eu queria saber se o senhor pode fazer alguma coisa” (STEVENSON, 2019, p. 73)⁴⁴. Ele aparece expressamente apenas no último fragmento da obra, quando ela lhe pede: “Eu li no jornal que o senhor tem poderes. Que fez isso antes, que é um tipo de bruxo, um exotérico. [...] Por favor. Pode fazer isso? Ainda pode despertar. [...] Por favor, faz. Por favor tenta” (STEVENSON, 2019, p. 81-82)⁴⁵.

A demora em se apresentar esse segundo interlocutor acentua um ambiente de confiança entre Hilda e o público, colocando o espectador/leitor como depositário de seu testemunho ficcional. Nesse sentido, a forma de monólogo, atravessada pela epicidade do relato, contribui para aproximar palco e público. A intimidade estabelecida a partir do posicionamento confidente que a personagem-narradora assume chama o espectador a tomar uma posição sobre os eventos extra teatrais evocados em cena.

A montagem do grupo Mulheres Míticas consegue, até certo ponto, criar esse clima de intimidade, mesmo sem que a atriz co-habite o mesmo espaço que os espectadores. Um exemplo disso são os momentos nos quais a Marina Viana conversa olhando diretamente para a câmera, sobretudo ao final, quando faz seu pedido com a voz firme e os olhos nos encarando diretamente através da tela. Por outro lado, a mudança de locação no filme e a filmagem lateral tiram um pouco a ideia de confissão direta e intimidade. Como ela está em casa contando seu relato, fica a impressão de que o espectador invade a intimidade de Hilda (como a TV), não que Hilda nos procura para fazer uma confissão. O efeito de espaço testemunhal ficcional parece ter sido melhor desenvolvido pela montagem chilena, feita para teatro. O cenário simples e o foco de luz na atriz convocam essa ideia de intimidade, como podemos observar na Figura 6:

⁴⁴ “Yo quisiera saber si usted puede hacer algo” (STEVENSON, 2022, p. 13).

⁴⁵ “Yo leí en el diario que usted tiene poderes. Que lo ha hecho antes. / Que es como brujo, como esotérico. [...] / Por favor. / ¿Puede hacer esto? / Todavía puede despertar. [...] / Por favor trate. / Por favor inténtelo” (STEVENSON, 2022, p. 19).

Figura 6 – Montagem chilena de Hilda Peña



Fonte: GAM, 2018.

Rosa Cuchillo, por sua vez, dirige-se diretamente ao público, sem nenhum mediador. Ela, inclusive, informa o motivo de seu retorno ao mundo dos vivos:

Agora estou aqui por um tempo, nada mais. Estou recorrendo os povoados, os mercados, as praças, os lugares onde as pessoas se reúnem. Por quê, sabe? Meu povoado ainda está doente de medo e de esquecimento e por isso eu os estou limpando, fazendo-os florescer, para que floresça a memória. Porque quando há justiça no Kay Pacha, nesta terra, há alegria no Hanaq Pacha, no Mundo de Cima. E por isso agora vou dançar para você, vou te limpar e te florescer! Para que floresça a memória! (CORREA, 2021, p. 84).⁴⁶

Na fala final de Rosa Cuchillo, fica ainda mais evidente o uso da segunda pessoa do singular para interpelar o público. Antes disso, ela já havia usado esse recurso para relatar o início da guerra em seu povoado: “Você sabe, não é, senhorita? Você conhece, não é, senhor?” (CORREA, 2021, p. 82)⁴⁷. A relação que se inicia com uma pergunta provocativa termina com

⁴⁶ “Ahora estoy por aquí por un tiempo, nada más. Estoy recorriendo a las plazas, las calles, los mercados, donde se junta la gente. Porque sabes que, mi pueblo todavía está enfermo de pena y de olvido. Y por eso estoy caminando, y estoy danzando y estoy floreciendo, para que florezca la memoria. E por eso ahora, tengo que avanzar. Y te voy a florecer. Para que florezca la memoria...” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 130).

⁴⁷ “¿Tú sabes no mamita? ¿Tú sabes no joven?, ¿Tú sabes no papá?” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 128).

um gesto de amor da personagem, que voltou ao mundo dos vivos por causa dessas pessoas que a ouvem, para dançar para elas, limpá-las e curá-las. Nesse sentido, cabe destacar que Rosa menciona que o CAI deixou resquícios, visto que o povoado está doente. Mais do que isso, ela associa o esquecimento a uma doença que precisa ser curada para que tudo floresça. A personagem também menciona que voltou do mundo dos mortos porque o Hanaq Pacha precisa que o Kay Pacha tenha justiça para ter alegria, aludindo à concepção andina sobre a necessidade de equilíbrio entre os três mundos.

Após terminar o relato, a personagem-narradora inicia seu ritual de cura. Não por acaso, ela utiliza pétalas de rosa vermelhas como instrumento desse ritual, fazendo referência ao seu próprio nome e à metáfora do florescimento da memória. Ela inicia um ritual para abençoar as pétalas: faz movimentos com a faca em torno da cabeça – a mesma faca que a protegeu dos homens –, deposita a faca no jarro com as pétalas com água e repete a frase “para que floresça a memória”. As pétalas e a água abençoada são, então, jogadas no público, transformando o espaço teatral em um espaço de ritual.

A partir disso, cabe estabelecer um contraponto entre as personagens Rosa Cuchillo e Hilda Peña no que diz respeito ao estado no qual apresentam seus relatos ao público. Enquanto Hilda Peña encontra-se em estado traumático e manifesta isso em sua narrativa através da confusão e da manifestação do não entendimento, a morte confere à Rosa Cuchillo o entendimento de tudo: “E de repente, shasssss! Vi a mim mesma na parte mais alta do meu povoado e compreendi tudo!” (CORREA, 2021, p. 83).⁴⁸ Assim, escutamos o relato de Rosa Cuchillo de maneira diferente: não é um relato delirante de uma mãe afetada pela dor, mas de uma mãe que, sim, esteve em luto por seu filho e percorreu um longo caminho no além-vida para encontrá-lo novamente, mas que tem consciência de seu estado e da razão pela qual voltou a este mundo para compartilhar sua história.

Enquanto Hilda Peña faz um apelo de desespero contra a injustiça, Rosa Cuchillo propõe um ritual de cura e denúncia. Hilda Peña questiona a morte do filho, que para ela é sem sentido, e responsabiliza seu ouvinte por ficar indiferente a ela: “Não vê que se apodrecer não vai dar para fazer nada depois?” (STEVENSON, 2019, p. 82). Rosa Cuchillo, por meio de sua dança-ritual e das pétalas de rosa que lança na plateia, pretende que seu público se cure de toda a violência pela qual passou e que não se esqueça do que aconteceu.

Esta pesquisa partiu dos pontos em comum entre as obras estudadas: a forma do monólogo, a identidade das personagens-narradoras e os eventos traumáticos que remetem à

⁴⁸ “Cuando en eso... me he visto en la parte más alta de la montaña y he comprendido todo” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 129).

história recente da América Latina. Apesar das semelhanças, no entanto, é relevante destacar duas questões correlatas que diferenciam as duas obras: o contexto de produção das peças e o tom do apelo feito pelas personagens ao final. Como explicitado na introdução deste trabalho, o contexto de produção das duas obras é muito diferente. *Hilda Peña* foi escrita por uma dramaturga solo antes de ser montada para o palco. Ou seja: o trabalho de concepção do texto dramático foi feito por uma única pessoa, remontando à divisão tradicional do trabalho teatral, na qual o texto dramático é “feito por um dramaturgo na solidão de seu escritório” (ROJO, 2016, p. 59). Tal modelo de produção teatral pode estar relacionado à neoliberalização dominante na economia chilena desde a ditadura de Pinochet que, além de ser responsável por precarizar os sistemas públicos de saúde, educação e previdência, também teve impacto na produção cultural do país. Segundo Rojo (2016), são consequências dessa política econômica para a área artística, principalmente, a falta de recursos públicos destinados ao setor e a submissão dos grupos de teatro às regras do mercado, já que os principais investidores em cultura no país são companhias privadas. A geração de Isidora Stevenson – artistas que nasceram nos últimos anos da ditadura e publicaram posteriormente a ela – vê nas manifestações de 2019 e na possibilidade de uma nova constituição para o país uma centelha de esperança para a superação do legado Pinochetista. No entanto, ainda carrega as cicatrizes do período anti-democrático, violento e ditatorial. Esse sentimento generacional poderia explicar o tom que Hilda Peña usa em seu pedido final: há desespero para sair de uma situação, há tensão que convoca para a mudança.

Rosa Cuchillo, por sua vez, foi produzida por um grupo com grande tradição em criação coletiva desde a década de setenta. Esse modo de produção, inclusive, é parte constituinte das obras do Yuyachkani, como relata Miguel Rubio Zapata em seus escritos sobre o processo criativo do grupo. Nesse sentido, *Rosa Cuchillo*, já em sua concepção, é muito mais que uma peça de teatro: é um manifesto político com intenções específicas no que se refere àquele momento da história do Peru. Há planejamento e definição de intenção em grupo para a concepção de *Rosa Cuchillo*, além do contexto de acompanhamento das audiências da CVR, cujo objetivo era ouvir os afetados pela violência. O contexto político do Peru naquele momento era, de alguma forma, esperançoso, uma vez que esperava-se que o processo investigativo pudesse resultar em alguma justiça para os afetados e punição para os perpetradores da violência. Nesse sentido, o pedido final de Rosa Cuchillo é reconciliador.

Postas as diferenças, gostaríamos de encerrar nossas reflexões sobre as obras voltando a destacar as semelhanças entre Hilda Peña e Rosa Cuchillo. Ainda que em tons e contextos diferentes, essas personagens-mães fazem um apelo à ação por meio da memória: elas são,

retomando Benjamin (2012), “ecos de vozes que emudeceram” (p. 242) que nos recordam do passado num momento de perigo, o que nos permite evocar a frase que inicia esta dissertação: *Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro*. Hilda Peña e Rosa Cuchillo rogam que seus ouvintes não se esqueçam do passado para construir um futuro que não repita as mesmas violências que lhes tiraram seus filhos.

Considerações finais: do trauma à cura

Realizamos esta pesquisa a partir de uma pergunta fundadora: as obras *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, e *Rosa Cuchillo*, do Grupo Cultural Yuyachkani, podem contribuir com uma leitura da história a contrapelo? Para responder a essa pergunta, partimos da hipótese de que os eventos reais nos quais as obras se baseiam, o assalto ao banco O'Higgins e o CAI, se desfiguraram e são reconfigurados nas dramaturgias pela narração das duas mulheres-mães que perderam seus filhos para a violência de Estado, proporcionando uma possibilidade de leitura da história a contrapelo.

Nesse sentido, iniciamos nosso percurso pelo estudo da forma teatral por meio da qual as duas obras se manifestam: o monólogo. Buscamos entendê-la a partir de suas perspectivas linguística e teatral e chegamos à conclusão de que a identidade do sujeito que detém a voz e a quem ele dirige seu discurso são essenciais para a análise de obras monológicas. Nesse sentido, constatamos ser imprescindível compreender a construção das identidades de Hilda Peña e Rosa Cuchillo enquanto personagens-narradoras. Além disso, analisamos as possíveis intersecções entre monólogo e narrativa, tendo em vista que o foco das obras estudadas nesta pesquisa não é a ação, mas o relato que as monologistas fazem a partir de uma situação traumática ficcional. Assim, os conceitos de literatura do trauma de Seligman-Silva (2017), de teatro íntimo de Sarrazac (2013) e de narrativa de Benjamin (2012) puderam ser aproximados a fim de se chegar à ideia de personagem-narradora no teatro.

Passamos, então, à exposição de conceitos teóricos que nos ajudariam a entender a construção da identidade das monologistas das obras estudadas. Primeiramente, esmiuçamos as relações entre gênero e a colonialidade-modernidade, tendo em vista o território que originou as duas peças: a América Latina. Essa aproximação nos permitiu discutir a relação entre maternidade, esfera privada e trabalho de reprodução social, chegando à conclusão de que, ao apartar mulheres e mães dos espaços públicos, a colonialidade também as privou de contribuir com a escrita da história.

Em seguida, nos dedicamos a refletir sobre o luto a partir de duas perspectivas: a ritualística e a política. Quanto à primeira dimensão, exploramos as visões sobre morte e luto mais difundidas no Chile e no Peru: as dos povos andinos e mapuches e as da religiosidade cristã. Encontramos semelhanças entre as práticas andinas e mapuches em relação à continuidade da vida após a morte e, sobretudo, apontamos a importância do luto em seu papel de conforto para os familiares da pessoa morta. Com relação à política do luto, trouxemos as contribuições de Butler (2019b) sobre a construção de corpos não enlutáveis a fim de que o

Estado garanta o direito de eliminá-los. Surge, a partir disso, a figura do terrorista, do inimigo da pátria, daquele que precisa e pode ser eliminado sem gerar comoção. Nessa direção, coube, então, a menção às agrupações de mães e familiares de desaparecidos formadas no Chile à época da ditadura e no Peru no contexto do CAI. Esses grupos têm como característica a transformação do seu luto privado por alguém que o Estado considera não-enlutável em uma luta coletiva por justiça.

Feita a incursão teórica, nos dedicamos à análise das obras. Na investigação da incorporação dos eventos reais pelas dramaturgias, chegamos à conclusão de que a irrepresentabilidade do trauma se manifesta em *Hilda Peña* e *Rosa Cuchillo* por meio da desfiguração provocada pelas linguagens onírica e mítica. O objetivo das obras ao retomar os eventos reais não é, portanto, relatá-los com precisão de detalhes, mas trazê-los pela perspectiva do relato ficcional dessas mães que sofrem pela perda de pessoas consideradas não-enlutáveis.

Considerando a existência dos coletivos de mães de desaparecidos e a exclusão do doméstico e do íntimo dos relatos midiáticos e históricos, podemos afirmar que as vozes ficcionais de Hilda Peña e Rosa Cuchillo ecoam as vozes de diversas mães reais. Nesse sentido, o monólogo, que poderia suscitar individualismo, ao contrário de trazer uma voz única que fala apenas de si, nesses casos nos faz pensar nos problemas compartilhados por mães em sociedades que definem alguns corpos como alvos. Em Hilda Peña, a presença incômoda do cadáver do filho evoca os corpos dos desaparecidos que nunca foram encontrados no Chile. Em Rosa Cuchillo, por sua vez, a menção direta à ANFASEP, por meio do uso do plural ao falar da busca pelo filho, dá o tom coletivo da luta personificada pela personagem.

No quarto capítulo, exploramos a construção da identidade das personagens-narradoras nas obras, que se dá, sobretudo, a partir do encontro com o outro e da perda dos filhos. Nesse sentido, o conceito de identidade *ipse* de Paul Ricoeur (1991) foi de extrema importância, tendo em vista que não só a identidade das monologistas se constrói a partir do encontro, mas também a do público, tendo em vista que as personagens-narradores, ao se dirigirem aos espectadores, propõem um movimento de mudança e responsabilização, além de um chamado para a ação contra a injustiça e pela permanência da memória. Nesse sentido, a intimidade suscitada pela criação de um espaço testemunhal ficcional proporcionada pelos monólogos nos convida a parar para ouvir o relato ficcional dessas personagens.

Uma de nossas inquietações ao longo desta pesquisa foi a possibilidade de que a forma do monólogo fosse propícia à divulgação de uma voz única, sem abertura para o diálogo. A perpetuação da ideologia neoliberal do individualismo e do culto ao indivíduo nos preocupa e endossar isso por meio de uma forma teatral não nos parece adequado. No entanto, ao estudar

a forma do monólogo e as duas obras objeto desta pesquisa, encontramos que, em alguns momentos, não precisamos de diálogo no sentido da ênfase na troca de papéis do “eu” e do “você”, segundo define Mukarovsky (1977), mas simplesmente parar e ouvir vozes que geralmente não são ouvidas em espaços institucionais. Deixar-se afetar pela dor do outro passa por ouvi-lo e deixar-se interpelar por ela. Estamos de acordo com Benjamin (2012) sobre a possibilidade de aprender com as narrativas. Escutar Hilda e Rosa é abrir-se para ouvir, também, Mamá Angélica e tantas outras. É pensar sobre o que se passa no nosso próprio país. Quantas mães agora pranteiam os filhos que lhes foram tirados pelo Estado? Escutar Hilda Peña e Rosa Cuchillo traz à memória do espectador/leitor as mães de desaparecidos políticos durante as ditaduras latino-americanas do século XX, as mães brasileiras que perdem seus filhos numa guerra falaciosa às drogas cujo objetivo é perpetrar o genocídio da população negra, as mães indígenas que perdem seus filhos em uma pandemia que o Estado violento não fez nenhuma questão de controlar.

Assim, sobre a retomada dos eventos reais nas obras, coincidimos com Julia Morena Costa (2019) na medida em que

[o] real cênico não é sempre uma substância, um elemento físico ou uma presença, mas sim um marco de leitura, um pacto. O real é um acordo sobre a natureza do que será apresentado, que pode ser provocado por uma série de elementos que reafirmarão esse lugar de entendimento e de trato. O terreno ficcional é um jogo que se dá em um espaço-tempo determinado, que propõe elaborar estruturas inteligíveis e dentro de uma proposta compartilhada [...] o que move o interesse pelo real no teatro na contemporaneidade, na minha perspectiva, não é o desejo pelo real em si mesmo, mas pela forma com que o real pode afetar os presentes. O que necessitamos é criar uma arena de comprometimento com seus participantes, uma ética relacional intensa, que nos permita estabelecer espaços de coparticipação dos sentidos instaurados em cena e atuantes no mundo (p. 44).

Nesse sentido, a relação que as personagens-narradoras Hilda Peña e Rosa Cuchillo estabelecem com o público no lugar de intimidade proporcionado pelo monólogo se apresenta como uma ferramenta de proposição de reflexão sobre o real posto em cena. Ao interpelar o público, Hilda rogando para que se faça algo e Rosa proporcionando um ritual de cura para que floresça a memória, acreditamos que as obras oferecem um incentivo à ação. Portanto, a conclusão a que chegamos é que, por si sós, as obras não podem atuar diretamente na releitura da história. Mas se, ao ter contato com essas obras, aceitamos o convite feito pelas personagens-narradoras e fizermos algo material com o aprendizado proporcionado por suas narrativas ficcionais, talvez.

Esta pesquisa, portanto, se insere no campo de estudos do teatro e da literatura dramática na medida em que contribui para a compreensão do monólogo enquanto forma teatral na contemporaneidade, além de estabelecer paralelos temáticos e estéticos do teatro latino-americano recente. A partir deste estudo, acreditamos deixar as portas abertas para futuras pesquisas que investiguem a relação palco-público a partir da inserção do real em cena e do uso da narrativa no teatro como ferramenta de comunicação com os espectadores.

Referências bibliográficas

Crítica, artigos de jornal, notícias, reportagens e entrevistas

CEPAL. **La pandemia del COVID-19 generó un retroceso de más de una década en los niveles de participación laboral de las mujeres en la región**. 10 fev. 2021. Disponível em: <https://www.cepal.org/es/comunicados/la-pandemia-covid-19-genero-un-retroceso-mas-decada-niveles-participacion-laboral>. Acesso em: 31 ago. 2021.

CHAMORRO SALAS, Jessenia. «Hilda Peña»: Una poética de la desesperación. **Cine y Literatura**, Santiago do Chile, 5 jan. 2018. Disponível em: <https://www.cineyliteratura.cl/hilda-pena-una-poetica-la-desesperacion/>. Acesso em: 15 set. 2021.

COSTAMAGNA, Alejandra. Familia Quebrada. **Qué Pasa**, Santiago do Chile, n. 2238, 28 fev. 2014, Teatro, p. 28. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-573586.html>. Acesso em: 2 set. 2021.

DÉLANO, Manuel. Ocho muertos en Santiago de Chile al asaltar un banco un grupo izquierdista. **El País**, Internacional, Santiago de Chile, 21 out. 1993. Disponível em: https://elpais.com/diario/1993/10/22/internacional/751244402_850215.html. Acesso em: 19 jan. 2022.

EL NUDO. **GAM**. Santiago do Chile, 2021. Disponível em: <https://gam.cl/teatro/el-nudo/>. Acesso em: 14 set. 2021.

GOVERNO confirma 9 mortos e cerca de 300 desaparecidos em Brumadinho. **A Gazeta**, 26 jan. 2019. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/brasil/governo-confirma-9-mortos-e-cerca-de-300-desaparecidos-em-brumadinho-0119>. Acesso em: 24 out. 2022.

IBARRA, Leopoldo Pulgar. Crítica de Teatro: “Hilda Peña”. **Biobiochile.cl**, Concepción, 27 jan. 2015. Disponível em: <https://www.biobiochile.cl/noticias/2015/01/27/critica-de-teatro-hilda-pena.shtml>. Acesso em: 15 set. 2021.

IBARRA, Leopoldo Pulgar. Isidora Stevenson, dramaturga de "Niebla": "La vejez es un espacio de derechos y de sabiduría". **Biobiochile.cl**, Concepción, 21 abr. 2021. Disponível em: <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2021/04/21/isidora-stevenson-dramaturga-de-niebla-la-vejez-es-un-espacio-de-derechos-y-de-sabiduria.shtml>. Acesso em: 14 set. 2021.

IBACACHE, Javier. Teatro en la patria desolada. **Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro**, Cidade do México, n. 60, jan-mar 2015, Dossier Teatro Chileno Contemporâneo, p. 21-24.

“INFORME de una mujer que arde”: la trilogía que visita personajes históricos de la literatura desde una perspectiva feminista. **El mostrador**, Santiago do Chile, 15 jan. 2021. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/braga/2021/01/15/informe-de-una-mujer-que-arde-la-trilogia-que-visita-personajes-historicos-de-la-literatura-desde-una-perspectiva-feminista/>. Acesso em: 14 set. 2021.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Revista Veja**, [S. l.], 18 abr. 2016. Brasil. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 25 ago. 2021.

LUCAS, Omar; MARTÍN, Carolina. El adiós de un hombre que buscaba a la familia que le quitaron, **Ojo Público**, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://ojo-publico.com/2035/adios-un-hombre-que-buscaba-la-familia-que-le-quitaron>. Acesso em: 7 fev. 2022.

MATUCANA 100 presenta: “Fábula del niño y los animales que se mueren”. **El Dínamo**, [S. l.], 20 mar. 2012. Mujer. Disponível em: <https://www.eldinamo.cl/d-mujer/2012/03/20/matucana-100-presentafabula-del-nino-y-los-animales-que-se-mueren/>. Acesso em: 7 jun. 2022.

NUESTRAS Artistas: Isidora Stevenson, actriz, directora y profesora de teatro. **El Dínamo**, [S. l.], 13 jan. 2012. Disponível em: <https://www.eldinamo.cl/d-mujer/2012/01/13/nuestras-artistas-isidora-stevenson-actriz-directora-y-profesora-de-teatro/>. Acesso em: 2 set. 2021.

ORTEGA, Rodrigo Quintana. Una réplica a imagen y semejanza. **El mostrador**, Santiago do Chile, 6 out. 2019. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/10/06/una-replica-a-imagen-y-semejanza/>. Acesso em: 14 set. 2021.

RIBAS, Jessica. **Entrevista concedida por e-mail**. 2 ago. 2021. Não publicado.

ROMAGNOLI, Luciana. Inventar sobre o impossível de suportar. **Horizonte da cena**, Belo Horizonte, 14 set. 2021. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/inventar-sobre-o-impossivel-de-suportar/>. Acesso em: 15 set. 2021.

TITO, Fábio. Brasil registra 1.295 mortes por Covid em 24 horas, pior marca desde julho. **G1**, 9 fev. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2022/02/09/brasil-registra-1295-mortes-por-covid-em-24-horas-pior-marca-desde-julho.ghtml>. Acesso em: 24 out. 2022.

VELASCO, Marina. ‘Hilda Peña’, el conmovedor monólogo de una mujer trans que busca dar a conocer el arte chileno en España. **La voz cultural**, [S.l.], 2 jun. 2021. Disponível em: <http://www.lavozcultural.com/hilda-pena-el-conmovedor-monologo-de-una-mujer-trans-que-busca-dar-a-conocer-el-arte-chileno-en-espana/>. Acesso em: 7 jun. 2022.

YUYACHKANI: 50 anos de teatro. **Yuyachkani**. 2021. Disponível em: <https://yuyachkani.org/historia/>. Acesso em: 19 out. 2021.

Obras literárias

CIA ESPAÇO PRETO. O grito do outro, o grito meu! In: BENEVENUTO, Assis; ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinícius (Orgs). **Teatro negro**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

COLCHADO LUCIO, Óscar. **Rosa cuchillo**. Lima: Penguin Random House, 2018. *Ebook*.

CORREA, Ana. Rosa Cuchillo: desmontagem e tradução. Tradução: Ana Julia Marko. **Rascunhos**. Dossiê: Un solo corazón: 50 anos de caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani, Uberlândia, v. 8, n. 1, p. 63-85, jan/jun 2021. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/59416>. Acesso em: 27 out. 2021

DE LA BARCA, Calderón. **A vida é sonho**. Tradução: Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Tradução: Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Veredas, 2007. *Ebook*.

MORENO, Newton. Agreste (Malva-Rosa). **Sala preta**, v.4, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57140/60128/0>. Acesso em: 27 jun. 2021.

PASSÔ, G. **Amores surdos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PENA, Martins. **Quem casa, quer casa**. Belém: Núcleo de Educação à Distância Universidade da Amazônia, s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000243.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2021.

RADRIGÁN, Juan. Isabel desterrada en Isabel. In: RADRIGÁN, Juan. **Teatro de Juan Radrigán**: 11 obras. Santiago: CENECA, 1984.

STEVENSON, Isidora. Hilda Peña. Tradução: Jessica Ribas, Luisa Lagoeiro e Sara Rojo. In: PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (Orgs.). **Teatro e tradução de teatro**: Monólogos de Enzo Moscato, Isidora Stevenson, Dario Fo e Franca Rame, Stefano Benni e Eurípedes. Belo Horizonte: Relicário, 2019, v.2, p. 49-82.

STEVENSON, Isidora. Hilda Peña. **CELCIT**: Dramática Latinoamericana, n. 588, 2022. Disponível em: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=Hilda%20Pe%C3%B1a&f=&m=>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Obras teóricas, acadêmicas e ensaios

ABREU, Luis Alberto de. A Restauração da Narrativa. In: **Teatro em carne&osso**. [S. l.], [s/d]. Disponível em: <http://teatroemcarneosso.blogspot.com/2011/08/restauracao-da-narrativa-por-luis.html>. Acesso em: 7 jul. 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Notas sobre o luto**. Tradução: Fernanda Abreu. São Paulo: Cia das Letras, 2021. *Ebook*.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Ecos e ressonâncias: a onomatopéia na literatura oral. **Estudos de literatura oral (ELO)**. Algarve, n.2, p. 24-30, 1996. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/1245>. Acesso em: 27 jun. 2022.

ANFASEP. **¿Hasta cuando tu silencio?** Testimonios de dolor y coraje. Ayacucho: Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú –

ANFASEP/Cooperación Alemana, 2015. Disponível em: http://archivos.memoria.website/ANFASEP_HastaCuandoTuSilencio_Web.pdf. Acesso em: 5 jul. 2022.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Tradução: Luiza Ribeiro. São Paulo: Unesp, 2014.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BADINTER, Elizabeth. **O conflito: A mulher e a mãe**. Tradução: Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. A mãe. In: BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: A experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2, p. 248-294.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, Obras Escolhidas v.1.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a, 17ª ed.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução: Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, 5ª ed.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074>. Acesso em: 9 mar. 2022.

CHANDÍA, Juan Pablo Troncoso. **Dramaturgias de la memoria: violencia política y puesta en crisis del personaje en tres obras chilenas - Escuela (2013), de Guillermo Calderón, Yo maté a Pinochet (2013), de Cristián Flores e Hilda Peña (2014) de Isidora Stevenson**. Orientador: Carolina Brncic Becker. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago, 2018. Disponível em: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/170313/Dramaturgias-de-la-memoria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 ago. 2020.

COSTA, Julia Morena. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 37-51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18832/15798>. Acesso em: 8 mar. 2022.

CUNHA, Angélica Furtado da. Funcionalismo. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (org). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2008. *Ebook*.

DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. *In*: DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELGADO, Freddy; TAPIA, Nelson; RICALDI, Dennis (Ed.). **Diálogo intercultural sobre la vida y la muerte**. La Paz: Agruco, 2012. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Bolivia/agruco/20170927050407/pdf_23.pdf. Acesso em: 11 nov. 2021.

DIP, Nerina. Solo en la escena. **Cuadernos de Picadero**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n. 20, agosto 2010. Disponível em: <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-20-13>. Acesso em: 19 ago. 2020.

ENGELS, Friedrich. A família. *In*: ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2019. cap. 2, p. 37-82.

FAÚNDEZ ABARCA, Ximena; AZCÁRRAGA GÁTICA, Bárbara; BENAVENTE MORALES, Carolina; CÁRDENAS CASTRO, Manuel. La desaparición forzada de personas a cuarenta años del golpe de Estado en Chile: un Acercamiento a la Dimensión Familiar. **Revista Colombiana de Psicología**, v. 27, n.1, 2017, p. 85-103. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcps/v27n1/0121-5469-rcps-27-01-00085.pdf>. Acesso em: 8 dez 2021.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019. 388 p.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 10 mar. 2022.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

HENRIQUES, Ana Cândida Vieira. Capítulo 1: A morte na concepção do catolicismo romano. *In*: HENRIQUES, Ana Cândida Vieira. **Sobre a morte e o morrer**: concepções e paralelismos entre o Catolicismo Romano e o Budismo Tibetano. Orientador: Prof^{ta} Dr^a Maria Lúcia Abaurre Gnerre. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) - Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. p. 28-75. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/4243/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2021.

KAMINSKY, Amy. Identidad femenina y paratradición poética: *Celebración de mujeres* de Amanda Castro. *In*: GUARDIA, Sara Beatriz; ANDREO, Juan (ed.). **Historia de las mujeres en América Latina**. 2^a ed Murcia: Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de

América de la Universidad de Murcia. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, (CEMHAL), 2013. Disponível em:

<https://www.cemhal.org/publicaciones2.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e Criação. In: FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LÁZARO, José Manuel. Yuyachkani: contribuições para a contemporaneidade da dramaturgia coletiva na América Latina. **Rascunhos**. Dossiê: Un solo corazón: 50 anos de caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani, Uberlândia, v. 8, n. 1, p. 165-281, jan/jun 2021. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/58270/31548>. Acesso em: 26 out. 2021.

LUCERO DÍAZ, María José. **Ausencia del cuerpo y cosmología de la muerte en el mundo mapuche**: memorias en torno a la condición de detenido desaparecido. Santiago do Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2017. Disponível em: https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/152607052939090TESISMJLUCEROWEB.pdf. Acesso em: 7 dez. 2021.

LUNA, Guillermo Figueroa. La mujer lambayecana en la lucha social y anticolonial 1780-1850. In: GUARDIA, Sara Beatriz; ANDREO, Juan (ed.). **Historia de las mujeres en América Latina**. 2ª ed Murcia: Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América de la Universidad de Murcia. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, (CEMHAL), 2013. Disponível em: <https://www.cemhal.org/publicaciones2.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MARANHÃO FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque; COELHO, Fernanda Marina Feitosa; DIAS, Tainah Biela. “Fake news acima de tudo, fake news acima de todos”: Bolsonaro e o “kit gay”, “ideologia de gênero” e fim da “família tradicional”. **Revista Eletrônica Correlatio** v. 17, n. 2, Dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/9299>. Acesso em: 19 ago. 2021.

MARIÁTEGUI, José Carlos. La unidad de la América Indo-Española. **Archivo José Carlos Mariátegui**, MIA, mai. 2000. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1924/jul/06.htm>. Acesso em: 3 ago. 2021.

MARTÍNEZ, Teodoro Hampe. Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal: una aproximación bibliográfica. In: GUARDIA, Sara Beatriz; ANDREO, Juan (ed.). **Historia de las mujeres en América Latina**. 2ª ed Murcia: Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América de la Universidad de Murcia. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, (CEMHAL), 2013. Disponível em: <https://www.cemhal.org/publicaciones2.html>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MARTINS, José Renato Vieira. **Chile**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2017/05/chilenossamericanuestra.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2022.

MAYORGA, Lorena Toro. Revelaciones de la reconstrucción post-terremoto de Pisco-Perú en 2007: la fragmentación regional y el rol relacional del Estado. **Revista del Departamento de**

Geografia. FFyH –UNC –Argentina, ano 5, n. 8, 1º semestre, 2017, p.87–116. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cardi/article/view/17498/17388>. Acesso em: 25 mai 2022.

MEDEIROS, Elen de. Fissuras do real: desvios da mimese na dramaturgia brasileira contemporânea. **Gragoatá**, Niterói, v.23, n. 47, p. 994-1007, set.-dez. 2018.

MOHANTY, Chandra Talpade. Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais. Tradução: Maria Isabel de Castro Lima. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. p. 309-353.

MONTEIRO, Anne Alencar. **Homens que engravidam: um estudo etnográfico sobre parentalidades trans e reprodução**. Orientador: Prof^ª. Dr^ª Cecilia Anne McCallum. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6714395. Acesso em: 8 jul. 2021.

MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. In: BENGGOA, José; TIRONI, Eugenio (editores). **El gobierno de la transición: un balance**. Propositiones, Vol. 25. Santiago: SUR, outubro, 1994. Disponível em: <http://www.sitiosur.cl/r.php?id=203>. Acesso em: 10 setembro 2019.

MUKAROVSKY, Jan. Two studies of dialog. In: MUKAROVSKY, Jan. **The word and verbal art: selected essays by Jan Mukarovsky**. Tradução: John Burbank e Peter Steiner. New Haven/London: Yale University Press, 1977, p. 81-115

MUÑOZ MORÁN, Óscar. ¿Se puede hacer etnografía de los muertos? Reflexiones desde los Andes. **Anales del museo nacional de antropología**, n. 18, 2016, p. 19-31. Disponível em: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/anales-del-museo-nacional-de-antropologia-xviii-2016_4431/. Acesso em 18 nov. 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEÑALOZA PALMA, Carla. Duelo callejero: mujeres, política y derechos humanos bajo la dictadura chilena (1973-1989). **Estudios Feministas**, v. 23, n. 3, set-dez 2015, p. 959-973. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/XCBZjmdGbBgL6fv6fXY5RGG/abstract/?lang=es>. Acesso em: 9 dez 2021.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

QUITRAL ROJAS, Máximo. Estado, mercado y sociedad en el Chile de los noventa: la herencia de un “modelo de modernización” autoritario? **Atenea**, n. 506, 2012, p. 97-119. Disponível em: https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n506/art_07.pdf. Acesso em: 1 fev 2022.

RABELO, Andrea da Silva; MAGALHÃES, Yuri de Andrade. Do teatro realista ao teatro do real. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 19, n. 2, p. 125-136, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-

3867.v19i2p125-136. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156083>. Acesso em: 11 mar. 2022.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas: Apropriações políticas do imaginário mítico**. Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa. 2017. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AKYHKG>. Acesso em: 25 ago. 2019.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como outro**. Tradução: Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

ROJO, Sara. Memoria del horror: Las brutas, de Juan Radrigán; Hans Pozo, de Luis Barrales; e Hilda Peña, de Isidora Stevenson. **Culturas: debates y perspectivas de un mundo en cambio**, n. 13, Santa Fe, Argentina, 2019, p. 109-121.

ROJO, Sara. **Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade**. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROSTWOROWSKI, María. **La historia del Tahuantinsuyu**. 2ª ed. Lima: IEP/Promperú, 1999.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **El cuerpo ausente: performance política**. Lima: Didi de Arteta, 2008.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **Notas sobre teatro**. Lima: Yuyachkani/University of Minesota, 2001.

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo. Después de la muerte en el mundo andino: una aproximación antropológica. **Cultura y Religión**, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2015, p. 64-81.

Disponível em:

<https://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/591/495>.

Acesso em: 11 nov. 2021.

SANTOS, Jirlaine Costa dos. **Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio a Yuyachkani: performance e violência política no Peru**. Orientador: Profª. Drª. Carla Dameane Pereira de Souza. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal da Bahia - Instituto de Letras, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29964>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro cotidiano). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Organização e tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SCHNEIDER, Maurício. Yuyachkani: um legado latino-americano. **Rascunhos**. Dossiê: Un solo corazón: 50 anos de caminhos do Grupo Cultural Yuyachkani, Uberlândia, v. 8, n. 1, p. 229-244, jan/jun 2021. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/59569>. Acesso em: 26 out. 2021.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Tradução: Rose Barboza. **E-cadernos CES**, Coimbra, n. 18, p. 106-131, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1546?file=1>. Acesso em: 21 abr. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2017.

SILVA, Rocío. **Mujeres y conflictos ecoterritoriales: impactos, estrategias, resistencia**. Lima: Mega Trazo, 2017.

SINISTERRA, José Sanchis. El arte del monólogo. **Revista Teatro/CELCIT**. Buenos Aires, n. 35-36, ano 18, 2009, p. 162-170.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A encenação do sujeito e cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

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

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

UGAZ, Paola. Introducción. In: COLECTIVO DESVELA, **Chinkaqkuna: Los que se perdieron**. Lima: Biblioteca Nacional de Perú, 2015, p. 16-18. Disponível em: https://www.icrc.org/es/download/file/13001/los_que_se_perdieron_07_08_2015_ll.pdf. Acesso em: 15 dez 2021.

VALLEJO, Cesar. Notas sobre una nueva estética teatral. In: PODESTÁ, Guido. **César Vallejo Su estética teatral**. Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the study of ideologies & literature. Institute de cine y radio-televisión. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985. p. 169-176.

VIEIRA, Túlio Sousa. **“A Marcha da Família com Deus pela Liberdade”**: refração dos sentidos de crise na memória da imprensa brasileira nos anos de 1964 e 2014. Orientador: Prof. Dr. William Augusto Menezes. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018. Disponível em: <http://200.239.129.58/handle/123456789/10604> . Acesso em: 19 ago. 2021.

VITAR, Beatriz. Los caminos del Wallmapu (País mapuche). **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, v. LXV, n. 1, p. 255-288, janeiro-junho, 2010. Disponível em: <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/97/98>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Vídeos

ALMA Viva. Direção: Ricardo Ayala. Lima: Yuyachkani, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRfyq1GvhfE>. Acesso em: 1 fev. 2022.

HILDA Penha. Belo Horizonte. Produção: Mulheres Míticas. Intérprete: Marina Viana. 2021.

IAMARINO, Atila. **O problema das mulheres nos Jogos Olímpicos**. 2021. (14m43s). Direção e Produção: Paloma Sato. Roteiro e Apresentação: Atila Iamarino. Edição e Legenda: Dener Yukio. Composição de Imagens, Animação e Thumb: Giulia Donadio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYqyKenMF8c>. Acesso em: 4 ago. 2021.

RIBAS, Jéssica; STEVENSON, Isisora; ROJO, Sara; VIANA, Marina. **Diante do Penhasco: a dor e o delírio de Hilda Peña**. Belo Horizonte, 4 ago. 2021. 1 vídeo (86 min) [Live]. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CSLDbwSo9P7/>. Acesso em: 25 mai. 2022.

ROSA Cuchillo. [S. l.]. Produção: Yuyachkani. Intérprete: Ana Correa. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>. Acesso em: 7 jun. 2022.

Dicionários

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

QUISPE, Julia; URRELO, Miguel; MORALES, Agustina. **Diccionario ilustrado de la lengua quechua**. Santiago do Chile: Ministerio de Educación de Chile, 2019. Disponível em: <https://peib.mineduc.cl/recursos/diccionario-ilustrado-de-la-lengua-quechua/>. Acesso em: 2 dez. 2021.

Censos, dados estatísticos e documentos oficiais

ADDATI, Laura; CASSIRER, Naomi; GILCHRIST, Katherine. **Maternity and paternity at work: law and practice across the world** International Labour Office. Geneva: ILO, 2014. Disponível em: https://www.ilo.org/global/publications/ilo-bookstore/order-online/books/WCMS_242615/lang-es/index.htm. Acesso em: 25 ago. 2021.

SISTEMA Integrado de Información Territorial y Estadísticas – Departamento de Servicios Legislativos y Documentales BCN. **Nivel Educativo y Económico por Distrito Censal, Región Metropolitana**, 2008. Disponível em: https://www.bcn.cl/siit/mapoteca/mapa_view?t=Poblaci%C3%B3n%20y%20Censo&u=Regi%C3%B3n&s=Regi%C3%B3n%20Metropolitana%20de%20Santiago&h=1. Acesso em: 24 mai. 2022.

CEPAL. **Anuario Estadístico de América Latina y el Caribe 2019**. 2020. Disponível em: <https://www.cepal.org/es/publicaciones/45353-anuario-estadistico-america-latina-caribe-2019-statistical-yearbook-latin>. Acesso em: 25 ago. 2021.

COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN. **Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación**, v. 1, 1996. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/chile/index.htm>. Acesso em: 14 dez. 2021.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. **Informe Final**. Lima CVR, 2003. Disponível em: <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>. Acesso em: 15 dez. 2021.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. **Censo 2002: síntesis de resultados**. Santiago do Chile, mar. 2003. Disponível em: https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/2002/sintesis-censal-2002.pdf?sfvrsn=92f821b_6. Acesso em: 11 nov. 2021.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. **Síntesis de resultados: Censo 2017**. Santiago do Chile, jun. 2018. Disponível em: https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/2017/publicaci%C3%B3n-de-resultados/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf?sfvrsn=1b2dfb06_6. Acesso em: 10 nov. 2021.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA. **Resultados definitivos: Tomo I**. Lima, out. 2018. Disponível em: https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitaes/Est/Lib1544/. Acesso em: 11 nov. 2021.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. **Convênio nº 183, de 15 de junho de 2000**. C183 - Convenio sobre la protección de la maternidad. Genebra, 15 jun. 2000. Disponível em: https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=1000:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:C183. Acesso em: 23 ago. 2021

Imagens

CEPAL. **Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe**. Disponível em: <https://oig.cepal.org/pt/indicadores>. Acesso em: 4 ago. 2021.

ESTADIO MEMORIA. **Compartimos con ustedes....** Santiago do Chile, 8 out. 2019. Instagram: @estadio_memoria. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B3XL_aZJEw_/. Acesso em: 2 jun. 2022.

GAM. **Hilda Peña**. Chile, 2018. Disponível em: <https://gam.cl/teatro/hilda-pena/#lg=1&slide=4>. Acesso em: 29 jun. 2022.

NIGH, Katherine. **Ana Correa en Rosa Cuchillo**. Perú, 2002. Disponível em: <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/hidvl/hidvl-int-wips/item/125-yuya-rosacuchillo-2002>. Acesso em: 25 mai. 2022.