

Jéssica Luíza de Sousa Ribas

A heterotopia como recurso dramático em monólogos contemporâneos escritos por mulheres: *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, e *Vaga Carne*, de Grace Passô

Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
2023

Jéssica Luíza de Sousa Ribas

A heterotopia como recurso dramaturgico em monólogos contemporâneos escritos por mulheres: *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, e *Vaga Carne*, de Grace Passô

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
2023

R482h Ribas, Jéssica Luíza de Sousa.
A heterotopia como recurso dramático em monólogos contemporâneos escritos por mulheres [manuscrito] : Hilda Peña, de Isidora Stevenson, e Vaga Carne, de Grace Passô / Jéssica Luíza de Sousa Ribas. – 2023.
1 recurso online (179 f. : il., fots., color.) : pdf.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de La Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 162-175.

Apêndices: f. 176-178.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Stevenson, Isidora. – Hilda Peña – Crítica e interpretação – Teses. 2. Passô, Grace. – Vaga Carne – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e chilena – Teses. 4. Literatura comparada – Chilena e brasileira – Teses. 5. Teatro latino-americano – História e crítica – Teses. 6. Espaço e tempo na literatura – Teses. 7. Mulheres na literatura – Teses. 8. Teatro feminista – Teses. 9. Crítica literária feminista – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.89287



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *A heterotopia como recurso dramático em monólogos contemporâneos escritos por mulheres: Hilda Peña, de Isidora Stevenson, e Vaga Carne, de Grace Passô*, de autoria da Doutoranda JÉSSICA LUÍZA DE SOUSA RIBAS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

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

Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva - FALE/UFMG

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho - UNIFAP

Profa. Dra. Carolina Andrea Brncic Becker - Universidad de Chile

Profa. Dra. Natalia del Pilar Cisterna Jara - Universidad de Chile

Belo Horizonte, 11 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Adélia Aparecida da Silva Carvalho**, **Usuário Externo**, em 11/08/2023, às 17:04, 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 **Carolina Andrea Brncic Becker**, **Usuário Externo**, em 11/08/2023, às 20:28, 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 **Natalia Del Pilar Cisterna Jara**, **Usuário Externo**, em 11/08/2023, às 22:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa**, **Professora do Magistério Superior**, em 14/08/2023, às 12:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes**, **Professor do Magistério Superior**, em 15/08/2023, às 06:52, 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 **Laureny Aparecida Lourenço da Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 15/08/2023, às 18:30, 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 **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes**, **Coordenador(a)**, em 21/08/2023, às 08:59, 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 2537432 e o código CRC 58CCC25B.

às artistas,
às escritoras,
às feministas,
às intelectuais,
às dramaturgas latino-americanas,
aos agrupamentos de mulheres
que não se cansam de semear.

AGRADECIMENTOS

Às forças espirituais que me guiam e guardam para seguir com força e sabedoria.

À minha orientadora, Sara Rojo, pela generosidade, por estar sempre por perto, pelos ensinamentos e trocas valiosas desde o início da minha vida acadêmica, por ser exemplo de dedicação e comprometimento, por dividir os caminhos artísticos com força e criatividade, pelo carinho, amizade, paciência, compreensão e incentivos em todos os âmbitos.

Ao Henrique de Medeiros, meu melhor amigo e parceiro de vida, pelo amor, companheirismo, paciência e compreensão, pelas trocas e diálogos motivadores, pelo incentivo, dedicação e apoio incessantes.

Aos meus pais, sempre amigos, amorosos, compreensivos e incentivadores dessa árdua caminhada. À minha mãe, Vera, pelo cuidado e companheirismo, pela graça e otimismo nos momentos mais adversos. Ao meu pai, Tony, pelo exemplo de fé na vida e em suas belezas, por me ensinar a não desistir.

Aos meus irmãos, Antônia e André, pelo carinho e amor incondicionais, por me deixarem ensinar e aprender de forma leve e brincante, por serem um bálsamo em meio às dores da vida.

À Roseli, pela compreensão, pelo afeto e incentivo.

Às minhas tias, Dinalva e Dalva, pela força, acolhimento e apoio.

À Madá, Maysa e Filipe, pela força de sempre e por acreditarem.

Aos queridos Marcelo, Marta e Beatriz pelo carinho, acolhimento e companhia.

Aos amigos Isabela, Rodrigo, Rachel, Mariane, Juliene, Jorge, Gabi, Carla e Fernando, pelas trocas, risadas, apoio e compreensão.

Aos familiares que de algum modo contribuíram para esta caminhada intelectual. Aos meus avós jamais esquecidos, Achilles e Terezinha, pelos ensinamentos, cuidados e incentivo em vida. Recebam o meu carinho onde quer que estejam.

Ao amigo Felipe Cordeiro, pelo apoio amoroso de sempre, pelas trocas acadêmicas, pelas leituras e sugestões, pela parceria, confiança, inspiração e incentivos, acadêmico e artístico.

Ao Grupo de Teatro Mulheres Míticas que me proporciona vivências e aprendizados novos a cada dia, por me impulsionar e ensinar a ser melhor. À Luísa Lagoeiro e Ibi Monte, pessoas que me encorajam a ir além.

Às professoras Adélia Carvalho, Carolina Brncić, Constância Lima Duarte, Júlia Morena, Laurenny Lourenço, Denise Pedron e ao professor Marcos Antônio Alexandre, por fazerem parte da minha trajetória acadêmica. Agradeço especialmente à professora Natalia Cisternas Jara, que me acolheu com generosidade e entusiasmo durante o estágio doutoral realizado no Chile, permitindo que eu pudesse expandir a pesquisa com total apoio universitário.

Aos amigos e inspirações que compartilharam momentos e aprendizados durante minha estadia em Santiago: Amália, Gabriela, Loreto, Rodolfo e sua família, Izabela, Carlos, Grínor Rojo, Valentina e Guillermo Calderón. Especialmente Catalina, Ramiro, Menina e Shima, que gentilmente me acolheram no lar, com receptividade e afeto. A todas as pessoas que tive a honra de conhecer e acompanhar na Universidad de Chile e na PUC de Chile.

Aos mestres e professores que encontrei na Academia e que tive a oportunidade de escutar e aprender dentro e fora de sala de aula. Aos amigos preciosos da UFMG, do curso de Teatro e do Pós-Lit, pela força, conversas e trocas literárias.

À Isidora Stevenson e Grace Passô, pela generosidade, pelo contato e trocas virtuais e presenciais, por permitirem que suas criações servissem como instrumentos de investigação.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para este trabalho.

Ao Pós-Lit e à CAPES, pela bolsa sem a qual esta pesquisa não teria sido possível.

América, América! ¡Todo por ella; porque nos vendrá de ella desdicha o bien!

Gabriela Mistral
El grito

O trajeto pelos territórios é outra viagem à fábrica de realidade, para ver como funciona e visualizar seu avesso.

Josefina Ludmer
Aqui América Latina

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar.

Georges Didi-Huberman
Quando as imagens tocam o real

RESUMO

A heterotopia como recurso dramaturgico em monólogos contemporâneos escritos por mulheres: *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, e *Vaga Carne*, de Grace Passô

As obras contemporâneas *Hilda Peña* (2014), da dramaturga chilena Isidora Stevenson (1981), e *Vaga Carne* (2018), da dramaturga brasileira Grace Passô (1980), acessam as relações espaço-temporais e históricas de maneira furtiva e imprecisa, tanto na narrativa de suas personagens quanto imagetivamente em suas respectivas montagens. Nos dois solos, estão presentes temáticas como a violência, a morte, a solidão, a falta de memória e de possibilidade de futuro para mulheres invisibilizadas e socialmente vulneráveis. Trabalhamos com a hipótese de que a inadequação em que se encontram os corpos representados nas obras tenha os impelido a ocupar um “não lugar” (AUGÉ, 1994), e que as dramaturgas constroem, como possibilidade de sobrevivência dessas vozes, espaços heterotópicos (FOUCAULT, 1984) em suas criações. A escolha dessas obras latino-americanas se deu pela importância e relevância de cada uma, mas também por acreditarmos que elas poderiam nos indicar artisticamente que tipos de novos espaços têm se formado dentro dos contextos políticos de exclusão em que estão inseridas suas narrativas. A pesquisa coloca em diálogo questões sobre as mulheres no contexto brasileiro e chileno, relação que se faz ainda mais necessária se observamos que, apesar das semelhanças histórico-culturais entre os países do Cone Sul, as aproximações artísticas ainda são escassas entre Brasil e demais territórios da América Latina.

Palavras-chave: dramaturgia; autoria de mulheres; heterotopia; não lugar; teatro latino-americano.

RESUMEN

La heterotopía como recurso dramático en los monólogos contemporáneos escritos por mujeres: *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, y *Vaga Carne*, de Grace Passô

Las obras contemporáneas *Hilda Peña* (2014), de la dramaturga chilena Isidora Stevenson (1981), y *Vaga Carne* (2018), de la dramaturga brasileña Grace Passô (1980), acceden las relaciones espacio temporales e históricas de manera diluida e imprecisa, tanto en la narrativa de sus personajes cuánto visualmente en sus respectivos montajes. En ambos monólogos están presentes temas como la violencia, la soledad, la falta de memoria y la posibilidad de un futuro para mujeres invisibilizadas y socialmente vulnerables. Trabajamos con la hipótesis de que la inadecuación en que se encuentran los cuerpos representados en las obras les ha impelido a ocupar un “no lugar” (AUGÉ, 1994), y que los dramaturgos construyen, como posibilidad de supervivencia de estas voces, espacios heterotópicos (FOUCAULT, 1984) en sus creaciones. La elección de estas obras latinoamericanas se debió a la importancia y actualidad de cada una, pero también porque creemos que podrían indicarnos artísticamente qué tipo de nuevos espacios se han formado dentro de los contextos políticos de exclusión en los que se insertan sus narrativas. La investigación pone en diálogo preguntas sobre las mujeres en el contexto brasileño y chileno, relación que se vuelve aún más necesaria si observamos que, a pesar de las similitudes histórico-culturales entre los países del Cono Sur, las aproximaciones artísticas aún son escasas entre Brasil y otros territorios de América Latina.

Palabras clave: dramaturgia; autoría de mujeres; heterotopía; no lugar; teatro latinoamericano.

ABSTRACT

Heterotopia as a dramaturgical resource in contemporary monologues written by women:
Hilda Peña, by Isidora Stevenson, and *Vaga Carne*, by Grace Passô

The contemporary works *Hilda Peña* (2014), by the Chilean playwright Isidora Stevenson (1981), and *Vaga Carne* (2018), by the Brazilian playwright Grace Passô (1980), access, in narration of their characters as well as imaged in their montages, spatiotemporal and historical relations in a diluted and imprecise way. In both soils, themes such as violence, loneliness, lack of memory and the possibility of a future for made invisible and socially vulnerable women, are present. We work with the hypothesis that the inadequacy of the bodies represented in the two works has impelled them to occupy a “nonplaces” (AUGÉ, 1994), and that the playwrights construct, as a possibility for the survival of these voices, heterotopic spaces (FOUCAULT, 1984) in their creations. The choice of these Latin American works was due to the importance and relevance of each one, but also because we believe that they could artistically indicate to us what types of new spaces are being formed within the political contexts of exclusion in which their narratives are inserted. The research puts questions about women in the Brazilian and Chilean context in dialogue, a relationship that becomes even more necessary if we observe that, despite the historical-cultural similarities between the countries of the Southern Cone, artistic approximations are still scarce between Brazil and other territories from Latin America.

Keywords: dramaturgy; authored by women; heterotopia; nonplace; Latin American theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| Figura 1: Paula Zúñiga interpreta <i>Hilda Peña</i> na montagem chilena | 76 |
| Figura 2: Passeata das Mães de Maio (SP) | 108 |
| Figura 3: Protesto das Mães de Maio (SP) em frente à Catedral da Sé em 2015 | 108 |
| Figura 4: Mães de Manguinhos | 109 |
| Figura 5 e 6: 4º Encontro Nacional Mães/Familiars de Vítimas do Terrorismo de Estado | 109 |
| Figura 7: O choro contido da personagem Hilda Peña | 113 |
| Figura 8, 9 e 10: Montagem <i>Hilda Peña</i> dirigida por Aliocha de la Sotta | 113 |
| Figura 11: Montagem <i>Hilda Penha</i> dirigida por Sara Rojo | 115 |
| Figura 12 e 13: A atriz Marina Viana coloca as sacolas lavadas para secar | 116 |
| Figura 14, 15 e 16: Ruas de Belo Horizonte com nomes de povos indígenas | 117 |
| Figura 17 e 18: Hilda Penha à esquerda e Macabéa à direita | 118 |
| Figura 19: Pintura que retrata Ofélia de <i>Hamlet</i> | 121 |
| Figura 20: O espectro de Ofélia no cinema | 122 |
| Figura 21: Releitura contemporânea da pintura de Millais | 122 |
| Figura 22: Grace Passô atua no espetáculo teatral <i>Vaga Carne</i> , de sua autoria | 125 |
| Figura 23, 24 e 25: Fotografias do espetáculo <i>Vaga Carne</i> (2016) | 150 |
| Figura 26, 27 e 28: Frames do filme <i>Vaga Carne</i> (2019) | 152 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO – OS ESPAÇOS OCUPADOS POR MULHERES NA CULTURA LATINO-AMERICANA | 13 |
| CAPÍTULO 1: ESCRITAS DE MULHERES E O USO DE NÃO LUGARES E ESPAÇOS HETEROTÓPICOS | 26 |
| 1.1 Democracia e neoliberalismo no Brasil e no Chile | 26 |
| 1.2 Organização de mulheres e feministas frente aos governos neoliberais-patriarcais.. | 39 |
| 1.3 Narrativa autoral e mulheres na dramaturgia | 53 |
| 1.4 Dramaturgas chilenas | 56 |
| 1.5 Dramaturgas brasileiras | 60 |
| 1.6 O recurso do monólogo para dramaturgas latino-americanas | 64 |
| 1.7 Grace Passô e Isidora Stevenson: multicriadoras atravessadas por seu tempo | 66 |
| 1.8 O não lugar, a heterotopia e o contexto das obras escolhidas | 69 |
| CAPÍTULO 2: <i>HILDA PEÑA</i> | 76 |
| 2.1. Uma imagem que fala e atua | 76 |
| 2.2. Isidora Stevenson e seu processo de escrita | 77 |
| 2.3. Personagens reais e comuns | 80 |
| 2.4. A obra | 91 |
| 2.5. Imagens oníricas e o inconsciente de Hilda Peña..... | 98 |
| 2.6. <i>Hilda Peña</i> no Brasil | 105 |
| 2.7. O espetáculo teatral <i>Hilda Peña</i> e o teatro-vídeo <i>Hilda Peña</i> | 112 |
| 2.8 Não lugar e espaço heterotópico em <i>Hilda Peña</i> | 119 |
| CAPÍTULO 3: <i>VAGA CARNE</i> | 125 |
| 3.1. Imagem partilhada | 125 |
| 3.2. Grace Passô e a escrita de seu corpo-tela poliglota | 126 |
| 3.3. Uma personagem imaterial para um cenário orgânico | 132 |
| 3.4. Processos de readequação da obra: gambiarra como tática..... | 140 |
| 3.5. Tudo imagem: a paisagem do corpo mulher | 145 |
| 3.6 <i>Vaga Carne</i> e o feminismo afro-latino-americano | 148 |

| | |
|---|-----|
| 3.7. Espetáculo teatral x Drama experimental..... | 150 |
| 3.8. Não lugar e espaço heterotópico em <i>Vaga Carne</i> | 153 |

| | |
|---|------------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS – A HETEROTOPIA DOS NÃO LUGARES DRAMÁTICOS ESCRITOS POR MULHERES..... | 156 |
|---|------------|

| | |
|--------------------------|------------|
| REFERÊNCIAS | 162 |
|--------------------------|------------|

| | |
|---|------------|
| APÊNDICE: ENTREVISTA COM A DRAMATURGA ISIDORA STEVENSON | 176 |
|---|------------|

INTRODUÇÃO – OS ESPAÇOS OCUPADOS POR MULHERES NA CULTURA LATINO-AMERICANA

Esta pesquisa doutoral propõe apontar e questionar os motivos pelos quais as relações espaço-temporais e históricas são acessadas de maneira furtiva pelas narrativas poéticas de dois monólogos contemporâneos escritos por mulheres latino-americanas, *Hilda Peña* (2014), da dramaturga chilena Isidora Stevenson¹ (1981), e *Vaga Carne* (2018), da dramaturga brasileira Grace Passô² (1980). Trabalhamos com a hipótese de que a inadequação social em que os corpos vulneráveis presentes nas obras se encontram, possa ter os impelido a ocupar uma espécie de “não lugar”, e que as dramaturgas, portanto, tenham construído espaços heterotópicos em suas criações como possibilidade de sobrevivência dessas vozes. A escolha dessas obras latino-americanas se deu pela importância e relevância de cada uma, mas também por acreditarmos que elas poderiam nos indicar artisticamente que tipos de novos espaços ficcionais têm se formado dentro dos contextos políticos de exclusão em que estão inseridas suas narrativas.

¹ Atriz, diretora, dramaturga e professora, formada pela Escola de Teatro da Universidade Arcis, tendo ingressado em 2002. É fundadora e diretora da companhia Teatro La Nacional, onde dirigiu as obras *Little Medea* (2006), *H.P. (Hanz Pozo)* (2007), *Safe* (2009), *Fábula del niño e los animales que se mueren* (2012). No ano de 2012 dirigiu a obra *Chicago-Nueva York* na XV Mostra de Dramaturgia Nacional. Como atriz, trabalhou nas peças *La Chancha*, *Santiago flayte*, *Niñas Arañas*, *Polen*, *Santiago High Tech*, entre outras produções. Desempenha docência em escolas de teatro e cursos livres em Santiago. Escreveu *Réplica* em 2018 (Prêmio Círculo de Críticos, Melhor Dramaturgia 2018) e foi diretora artística da XIX Mostra Nacional de Dramaturgia (2019-2020). É autora também de *Soledad Escobar: Acciones inconclusas* (2020) e *Niebla* (2021), de *Campo, un drama burguês*, que recebeu o Prêmio Fondo del Libro 2013 e *Informe de una mujer que arde* (2021), ganhador do Prêmio de Melhor Obra Literária do Ministério das Culturas, das Artes e do Patrimônio 2022, na categoria dramaturgia.

² Atriz, diretora e dramaturga brasileira, formada pelo CEFAR da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte. Atuou em *Preto* (Companhia Brasileira de Teatro); dirigiu *Contrações* (Grupo3 de Teatro), *Carne Moída* (formandos da EAD/USP), *Os Bem Intencionados* (Grupo LUME, SP); *SARABANDA* (a partir do último longa de Bergman); atuou nas peças *Rasante* (No Ar companhia de Dança), *KRUM* (Companhia Brasileira de Teatro), *Herança* (2023) da Companhia Burlantins, e em espetáculos do Espanca!, grupo mineiro que fundou e no qual permaneceu por dez anos. Também é autora de *Amores surdos* (2006), *Por Elise* (2005), *Congresso internacional do medo* (2008), *Marcha para Zenturo* (2010) e *Mata teu pai* (2017). Possui textos publicados em francês, espanhol, mandarim, inglês e polonês. Também ministra workshops de dramaturgia e interpretação. Dentre os prêmios e indicações recebidas, estão: Prêmio Shell SP e APCA; Prêmio SESC SATED 2005 e 2006; Prêmio Usiminas Sinparc (2004 e 2006), Prêmio Questão de Crítica (RJ), Prêmio APTR (RJ), Prêmio Leda Maria Martins, entre outros.

Desde a graduação, dediquei-me a investigar imagem e política em textos dramáticos latino-americanos. Pesquisas que, a partir da compreensão dos conceitos de ética e estética, tinham como base analisar as obras considerando as escolhas dos autores, dos diretores e dos coletivos teatrais como construtores do trabalho final. Tais estudos consistiam na revisão e reflexão sobre as tomadas de posição presentes nas imagens escolhidas para a composição dos textos, de forma a reconhecer suas possibilidades como obras literárias e espetaculares. A maioria das peças que pude estudar ou envolviam temáticas do feminino ou foram escritas por mulheres, de modo que as questões de gênero foram sempre um caminho determinante para as análises, o que desenvolvo mais amplamente nesta tese.

Me formei pelo curso de Teatro da UFMG, no qual ingressei em 2011, mas entre 2013 e 2014 realizei duas iniciações científicas na Faculdade de Letras, onde pude me aprofundar mais teoricamente em textos espetaculares. Integro também, desde 2013, o Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), sediado na FALE/UFMG e registrado no CNPq. Posteriormente, essas pesquisas forneceram a base teórica tanto para minha monografia na formação de Licenciatura em Teatro, que se deteve na investigação e análise de imagens no âmbito de aulas de teatro no ensino fundamental, quanto para o artigo científico e espetáculo teatral exigidos no trabalho de conclusão de curso em Interpretação Teatral, que foram concebidos em torno do premiado romance *El desierto* (2005), do escritor chileno Carlos Franz. Essa aproximação com os estudos em dramaturgia e a crítica teatral me levou a cursar, nos anos de 2015 e 2016, duas disciplinas³ do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Pós-Lit e a realizar, no ano seguinte, um mestrado no mesmo Programa concluído no início de 2019 com a dissertação: “Análise comparativa da construção do corpo feminino nas obras dramáticas *Malinche* de Inés Stranger e *La mujer puerca* de Santiago Loza”.

Paralelamente à pesquisa acadêmica, desenvolvo um trabalho teatral prático com o grupo mineiro de teatro Mulheres Míticas⁴ desde a sua fundação. Ter tido a oportunidade de

³ São elas: 2015/2: Literaturas Modernas, Contemporâneas e outras Artes e Mídias: A teatralidade na América Latina, especialmente, no Chile; 2016/1: Teoria da Literatura, outras Artes e Mídias: Pier Paolo Pasolini: literatura, cinema, futebol e mitologias.

⁴ Grupo de teatro fundado no contexto da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte/MG. O Mulheres Míticas investiga memórias latino-americanas para propor diálogos poéticos com o

exercitar teoricamente muitas questões advindas dos processos cênicos contribuiu para o enriquecimento e impulsionamento das investigações, tanto coletivas quanto pessoais. Por se tratar de um grupo que se estabeleceu a partir da junção de pesquisadores acadêmicos preocupados com o contexto político e social latino-americano, as questões sobre aquilo que ocorre em nosso tempo foram sempre cotidianamente confrontadas, seja por meio de teorizações acadêmicas ou por vias espetaculares em contato direto com espectadores. Elucubrações e experimentações que, servindo como um motor dos nossos estudos, se retroalimentam e suscitam novas investigações. Embebida por essas vivências, de um grupo que surge a partir de espetáculos que tinham como temática principal mulheres historicamente importantes e personagens femininas vítimas de algum tipo de violência, minhas escolhas pessoais caminharam no sentido de permanecer em busca de entender um pouco mais dessas narrativas em obras dramáticas escritas no contexto latino-americano.

Justamente por influência da cena espetacular, especialmente a mineira, que eu acompanhava enquanto realizava a pesquisa de mestrado e que me permitiu observar imagens teatrais que estavam sendo dispostas por mulheres dramaturgas – exercício que até aquele momento era feito sobretudo como escrita na dissertação –, é que me foram introduzidas novas indagações que culminariam nesta pesquisa doutoral. Concomitantemente aos solos de mulheres existentes naquele período, cada vez mais comuns, havia também um aumento da participação e da representatividade de mulheres na cena pública, em cargos de liderança política e social, uma efervescência de vozes que sempre existiu, mas eram impedidas de seguir adiante, seja por mecanismos de controle explícitos ou por questões subjetivas prescritas culturalmente. Nos últimos anos, a mobilização de mulheres pôde ser observada com ainda mais ênfase, impulsionada pelo uso das redes sociais e pelo crescimento do movimento feminista no meio digital. Um espaço que democratizou e pluralizou os acessos, bem como contribuiu para a disseminação de imagens, dispositivo que direcionou meu olhar a fim de problematizar quais seriam os cenários que têm sido permitidos que nossos corpos ocupem.

Para o entendimento das imagens fornecidas pelos textos dramáticos e espetaculares estudados, conceitos propostos por filósofos como Georges Didi-Huberman e

Jacques Rancière, teorias da linha de pesquisa Políticas do Contemporâneo, foram operadores utilizados na investigação dos objetos. Por isso, para iniciar os caminhos desta tese, partimos de *O que vemos e o que nos olha* (DIDI-HUBERMAN, 1998), em que o autor defende que deter o olhar na imagem vista nos obrigaria a voltar esse olhar também para si, bem como de *A partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005) que, por meio das relações que se estabelece com o objeto, trata a experiência de ver e a capacidade de dizer sobre o que é visto como um ato político (p. 17).

Problemática e hipótese

É sabido que as mulheres adquiriram uma atuação mais livre e autônoma, como aquela que podemos acompanhar hoje, num espaço de tempo relativamente curto para a História. Mas sem sombra de dúvidas foi um período extenso para quem viveu, e ainda vive, as dificuldades advindas da desigualdade de gênero. Além disso, outras questões que dificultam e regulam as formas de viver, para além do sexo, não cessam de ocorrer. As obras teatrais seguem atravessando todos esses momentos, retratando as realidades, quebrando paradigmas e oferecendo alternativas para as mulheres de seu tempo. Como aponta Rojo (2011):

a cultura da resistência vai adquirindo pouco a pouco, dentro desse novo cenário, matizes diferentes segundo seus enunciadores e contextos específicos. Sabemos que as manifestações culturais ou artísticas, como o teatro, mudam de acordo com as novas condições vividas pelos integrantes de cada época da sociedade (p.83).

De modo geral, problemáticas sobre o ser mulher e o que está implicado nisto têm sido bastante trabalhadas desde os anos 70 na literatura dramática da América Latina, mas passaram a ser abordadas ainda com mais efervescência a partir dos anos 2000. As personagens femininas, que antes ocupavam espaços periféricos nas tramas, se tornaram o centro de algumas narrativas. Mas foi só quando a voz das mulheres ganhou força nos espaços públicos é que algumas se sentiram mais livres para expor seus desejos também como dramaturgas. No Brasil, podemos destacar nomes como Consuelo de Castro (1946-2016), Hilda Hilst (1930-2004), Isabel Câmara (1940-2006), Leilah Assumpção (1943), Maria Adelaide Amaral (1942), Maria Jacintha (1906-1994), Rachel de Queiroz (1910-2003) e Renata Pallottini (1931). No Chile, Isidora Aguirre (1919-2011), María Asunción Requena

(1915-1986), María Elena Gertner (1926-2013) e Gabriela Roepke (1920-2013) são lembradas como precursoras do ofício.

Ao longo da história, há a tentativa patriarcal de regular as formas que atuam a mulher e seu corpo como forma de impor poder. Medidas que controlam suas ações, sexualidade, desejos e escolhas se perpetuam na sociedade, pautadas na ideologia da subalternidade feminina, em que mulheres são concebidas como seres inferiores e dependentes – geralmente as brancas como frágeis, as negras como resistentes e as indígenas como disponíveis, por exemplo. Mas todas como incapazes de agir por si mesmas, de conduzir as mais variadas áreas de suas vidas com autonomia. Quando esse recorte de análise é feito fora das condições de cisgeneridade, outras questões ainda mais complexas se sobrepõem a essas.

Lúcia Guerra (1995) atenta para o fato de que “a exclusão das mulheres dos campos da teologia, do trabalho, da educação e da política foi, até o início do século XX, um fenômeno que corrobora essa ação colonizadora do patriarcado” (p.26, tradução nossa⁵).⁶ Ou seja, por uma série de fatores culturais e econômicos, reivindicados pelo patriarcado ou socialmente “confortáveis” para os critérios masculinos-hegemônicos, como veremos ao longo deste trabalho, só a pouco mais de cem anos é que a maioria das áreas da sociedade deixaram de ser ocupadas unicamente por homens. A autora de *La mujer fragmentada* (1995) defende que:

Não é suficiente assegurar que a mulher, em sua posição subordinada, tem sido excluída da História. Inserida em uma sociedade na qual predomina uma estrutura edípica, ela tem sido privada também de sua própria História e das histórias que moldam sua própria experiência (GUERRA, 1995, p.26).⁷

Levando em conta a variedade de comportamentos que há dentro do que é “ser mulher”, há ainda uma enorme discrepância na maneira em que cada uma sofre com essas privações. De acordo com Judith Butler (2014a): “a insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais

⁵ Todas as traduções com textos na língua original indicados em nota de rodapé são de nossa autoria.

⁶ *La exclusión de la mujer de las áreas de la teología, el trabajo, la educación y la política fue, hasta principios del siglo XX, un fenómeno que corrobora esta acción colonizadora del patriarcado.*

⁷ *No es suficiente aseverar que la mujer, en su posición subordinada, ha sido excluida de la Historia. Inserta en una sociedad en la cual predomina una estructura edípica, ella ha sido privada también de su propia Historia y de las historias que modelizan su propia experiencia.*

e políticas em que é construído o espectro concreto das ‘mulheres’” (p.34-35). Nem sempre os movimentos feministas tiveram tais recortes como pauta, muito embora existam registros, por exemplo, de discursos de mulheres negras reivindicando seus direitos e lugares desde o século XIX, como destaca Djamila Ribeiro (2017): “[...] percebemos [...] com as histórias de resistências e produções de mulheres negras desde antes o período escravocrata [...] é que esse debate já vinha sendo feito; o problema, então, seria a sua falta de visibilidade” (p.21).

Privação de direitos, invisibilidade de suas lutas e reivindicações seriam, portanto, alguns dos fatores comuns às mulheres, também associado:

a problemas que, mesmo quando variáveis em sua forma ou frequência, ainda são gerais: a violência contra a mulher, sob forma de estupro, abusos sexuais, violência familiar, assédio sexual [...] a persistência da educação diferenciada, [...] a manutenção de uma imagem que os meios de comunicação continuam a propagar [...] (KÜHNER, 1999, p.155).

Tendo em vista a significativa interferência da sociedade nas experiências de algumas mulheres, e conseqüentemente na forma em que elas se expressam, observamos que em alguns solos teatrais latino-americanos recentes, escritos por mulheres, faltavam indícios espaciais e históricos concretos, demarcados tanto nas narrativas quanto nas imagens propostas. São alguns exemplos, as obras brasileiras *Amor: Manifesto antiacademista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece* (2015), de Marina Viana; *Ensaio para a senhora azul* (2015), de Kelly Crifer; *Risco* (2016), de Luísa Bahia; *Lótus* (2016), de Danielle Anatólio; *Peixes* (2017), de Ana Régis; *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho; *Stabat Mater* (2019), de Janaína Leite; e *V A C A* (2020), de Bruna Betito. *La boca amordazada* (1999), de Patricia Zangaro (Argentina); e *Estado vegetal* (2017), de Manuela Infante (Chile), também carregam algumas dessas características, além das obras escolhidas para serem investigadas nesta pesquisa.

Como afirma Didi-Huberman (2015): “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (p.15). Portanto, de uma forma ou de outra, as imagens convocam memória. A fim de entender o movimento de propor imagetivamente lugares e épocas somente pela força da palavra de vozes, aparentemente desterritorializadas, é que decidimos selecionar duas obras

reconhecidas pela crítica, ambas premiadas em seus países de origem,⁸ mas que também trazem algumas temáticas e contextos de criação em comum. Tanto *Hilda Peña* quanto *Vaga Carne* possuem, por exemplo, características de indeterminação do espaço. Que, inclusive, podem ser percebidas visualmente nas montagens dos textos espetaculares, ambos levados a público com pouco ou nenhum cenário, apresentando uma caixa cênica “vazia” a não ser pelas atrizes que os interpretam e uma utilização pontual de iluminação.

Tive contato com a obra chilena *Hilda Peña* em meados de 2016 por meio de um convite da professora Sara Rojo para a tradução do seu texto. Essa oportunidade me possibilitou conhecer a fundo a construção dramaturgica de Stevenson, apesar de ter visto a montagem apenas por trechos de cenas filmadas e fotos. A peça traz a narrativa de uma mulher, de classe média baixa, que vive o luto da morte do filho adotivo, morto em decorrência de violência policial, e conta fatos de sua vida de forma não linear. Assim, leva o leitor/espectador a ir montando sua história na medida em que o monólogo avança. O texto investe em ideias soltas e na repetição delas, como se a personagem seguisse um fluxo de consciência. Com esse recurso, a dramaturga cria uma atmosfera que contribui para potencializar as imagens estabelecidas, visto que “repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. [...] A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real”. (AGAMBEN, 2007, online).

A temática da morte também está presente em *Vaga Carne*, a qual tive contato por um caminho inverso. Primeiro conferi a montagem do espetáculo em Belo Horizonte - MG no início de 2017, e, somente no meio de 2018, tive acesso à primeira publicação do texto pela Editora Javali.⁹ A construção de um corpo na narrativa se diferencia pelo fato de que a peça inicia somente com uma voz que ocupa espaços, até que, num determinado momento, adentra

⁸ *Hilda Peña* foi selecionada como “categoria emergente” para estreiar na XVI Mostra Nacional de Dramaturgia do Chile em 2014, também ganhou o Prêmio Municipal de Santiago em 2015, na categoria dramaturgia. *Vaga Carne* ganhou os prêmios Cesgranrio 2016 de Melhor Texto; Shell RJ 2016 de Melhor Texto; Questão de Crítica, pelo conjunto do espetáculo e Leda Maria Martins (BH), por melhor atuação e texto. Também teve indicações nas categorias Melhor Atriz (Grace Passô), Melhor espetáculo e Iluminação (Nadja Naira) no Cesgranrio. Foi indicada aos prêmios APTR 2016 (RJ), Bravo! 2016 como Melhor Espetáculo de Teatro e APCA (SP).

⁹ A Javali é uma editora independente, e a primeira em Minas dedicada à publicação de dramaturgias e textos relacionados a teatro em geral, memória, traduções e teoria.

o corpo de uma mulher pela primeira vez e dele não consegue mais sair. A princípio, a Voz descreve os caminhos internos do espaço que habita agora, percebendo uma bala alojada e uma platina no lugar de um osso, possivelmente de uma queda. Vestígios que darão pistas sobre a história de uma mulher negra, embora ela não consiga dizer nada por si mesma, pois o fluxo sonoro é quem fala sobre a experiência de ser esse corpo diante do público.

Assim como em *Hilda Peña*, temáticas como a violência, a solidão, a falta de memória e de possibilidade de futuro estão presentes em *Vaga Carne*, talvez porque, como o antropólogo francês Marc Augé (1994) define, o não lugar seja “o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica” (p.102). As duas narrativas abordam a dimensão do corpo tal qual engendrou Michel Foucault (2013), como: “o ponto zero do mundo, [...] onde os caminhos e os espaços se cruzam” (p.14). Mas, se esse território principal é negado, talvez não haja lugares possíveis que delas possam originar.

Perguntas iniciais

Pelos motivos acima mencionados, indagamos se essas construções espetaculares não partiriam, como recurso criativo e cênico, da ideia de “não lugar” (AUGÉ, 1994), que seria “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (p.73) para situar os corpos retratados. Construindo, para isso, espaços heterotópicos dramaturgicamente, visto que as heterotopias “[...] têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2003, p.420).

Propomos questionamentos, portanto, acerca da relação entre os contextos que os corpos das autoras habitam e de que maneira eles reverberam nas obras, quais seriam os pontos de encontro entre as personagens concebidas pelas dramaturgias e as mulheres dessa geração, de que maneira as narrativas apontariam problemáticas contemporâneas e em que medida introduzem formas de transpô-las enquanto gesto ficcional e artístico, que tipos de imaginários podem ser constituídos pelas composições textuais e espetaculares das obras?

Metodologia

Trabalhar com as duas peças escolhidas para esta pesquisa, dentro de um contexto artístico e de pesquisa brasileiros, nos propiciou estabelecer diálogos entre questões sobre o feminino e sobre as mulheres. Por outro lado, o fato de pesquisar outro país da América Latina, possibilitou também uma maior aproximação, por vezes perdida, com vozes que possuem algumas semelhanças histórico-culturais. A partir da perspectiva de pesquisadoras feministas latino-americanas como Alba Carosio (2018), Lucia Guerra (1995), Rita Laura Segato (2016), Eva Alterman Blay (2022), Dora Barrancos (2022) e Nicole Forstenzer (2022); e teorias sobre literatura e dramaturgia latino-americana propostas por Natalia Jara (2009), Valéria Andrade (2011), María de la Luz Hurtado (1998; 1999), Ramón Griffero (2000), Graciela Ravetti (2002), Sara Rojo (2016), Carolina Brncić e Eduardo Thomas (2019), Jorge Dubatti (2008), entre outros, propomos interlocuções entre os contextos brasileiro e chileno.

Com o intuito de aprofundar compreensão acerca das proposições teórico-críticas relacionadas ao contexto cultural e político Chileno, foi realizado um estágio doutoral na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile, entre 8 de agosto e 1º de outubro de 2022, sob a supervisão da Professora Doutora Natalia del Pilar Cisternas Jara, associada do Departamento de Literatura. Na ocasião, pude acompanhar como ouvinte parte de dois cursos desse departamento ofertados naquele semestre: “Ensayos de autoras latinoamericanas y caribeñas (1900-1950)”, com a professora doutora Natalia Jara; e “Pensamiento anticolonialista en América Latina y el Caribe, siglos XX-XXI”, ministrado pela professora doutora Claudia Zapata Silva e, o então doutorando, Matías Allende Contador. Para além desse contato universitário, foram realizadas visitas a centros de pesquisa, museus, bibliotecas, feiras, locais históricos, espaços importantes tanto para a história do país, de uma maneira geral, quanto para a construção do imaginário na obra *Hilda Peña*. Um encontro e conversa com a dramaturga Isidora Stevenson também contribuiu para dimensionar demais questões sobre a peça e seu processo criativo. Outras reuniões, acadêmicas e informais, e atividades culturais, como ser espectadora de eventos políticos, de mobilizações feministas, de peças de teatro, filmes, performances, comemorações tradicionais e populares, mesa-redonda sobre literatura, entre outros, também fizeram parte do tempo vivenciado na cidade de Santiago e região.

Para a análise de *Hilda Peña*, além do aprofundamento no texto em si, foram feitos estudos sobre o processo de escrita da autora, sobre temáticas relacionadas à morte e ao luto, além de questões sobre maternidade, violência estatal, corpos socialmente vulneráveis, impactos do estado de exceção na vida de parte da população, levantamento de grupos ativistas de mães, além das comparações entre texto, montagem espetacular chilena, dirigida por Aliocha de la Sotta, e um experimento audiovisual brasileiro, realizado pelo grupo mineiro Mulheres Míticas sob direção de Sara Rojo. Para tal, utilizamos aportes teóricos como Paul Ricoeur (2007), Sigmund Freud (2013), Giorgio Agamben (2004; 2007), Philippe Ariès (2012), entre outros.

Durante as investigações de *Vaga Carne*, devido à proposta performativa do texto dramático, vida e obra da autora foram estudadas, além de questões sobre processos artísticos, corpos de mulheres negras latino-americanas, violência racial e de gênero, teatro negro, formas de contrapor imaginários racistas por meio da arte, comparação entre montagem da obra e versão cinematográfica realizadas pela autora – e que foram assistidas para esta pesquisa mais de uma vez. Também foram estudados intelectuais como Carla Akotirene (2019), Frantz Fanon (2008), Marcos Antônio Alexandre (2021), Leda Maria Martins (1995;2021), e outros.

Estrutura

O desenvolvimento da pesquisa consistiu na realização da leitura e investigação espetacular dos monólogos *Hilda Peña* e *Vaga Carne*, com foco nos modos em que os espaços, nos quais as personagens das peças se estabelecem, são apresentados. Foi realizado um levantamento bibliográfico teórico-crítico complementar para melhor estruturação da argumentação da hipótese apresentada no projeto. O aporte teórico foi pensado em função dos objetos, dessa forma, foram utilizados certos operadores que ajudaram a analisá-los.

Num primeiro momento, foram desenvolvidos estudos sobre imagem, estética e política a partir de autores como Georges Didi-Huberman (2010, 2011, 2012, 2015) e Jacques Rancière (2005, 2009, 2012, 2014) juntamente com as aproximações das teorias de ambos os

filósofos com o fazer teatral elaboradas por Sara Rojo (2012, 2014, 2016), levando em conta a produção e a visibilidade que concernem às obras. Outros autores complementaram o estudo no decorrer da pesquisa.

Em seguida, foi realizado levantamento bibliográfico acerca da produção crítica sobre a literatura latino-americana contemporânea. Obras de teóricos como Josefina Ludmer (2013), Grínor Rojo (2014), Diana Taylor (2013), Ángel Rama (2008), guiaram esta etapa. Tendo Brasil e Chile como pautas principais, também foi desenvolvida investigação sobre estudos feministas e de gênero visando analisar o contexto histórico, cultural e social da mulher, bem como suas formas de enfrentamento no momento atual, a partir de autoras como Alba Carosio (2018), Angela Davis (2017a, 2017b), Djamila Ribeiro (2017, 2018), Dora Barrancos (2022), Judith Butler (2001, 2014a, 2014b), Lucia Guerra (1995), Rita Laura Segato (2016), entre outras que contribuíram para a escrita da tese.

A terceira etapa da pesquisa se deteve numa investigação acerca das propostas teóricas sobre espaço, lugar e não lugar e de como os corpos se organizam a partir deles na contemporaneidade, sendo as obras de Marc Augé (1994), Michael Foucault (1987, 2003, 2013), Achille Mbembe (2018a, 2018b) e ainda de Fernando Longás Uranga (2005), que analisa relações de poder e liberdade política, peças fundamentais para este processo. Também nesta etapa, foi realizada entrevista com Isidora Stevenson, autora de um dos objetos analisados.

A etapa posterior, e última, consistiu na reflexão crítica acerca do levantamento teórico realizado e da análise das dramaturgias. O objetivo foi, a partir do entrelaçamento entre as maneiras de fazer, propiciar novos posicionamentos diante dos não lugares construídos, refletindo criticamente sobre que tipo de imaginário se produz e quais são suas formalizações nas obras estudadas.

No primeiro capítulo, *Escritas de mulheres e o uso criativo de não lugares e espaços heterotópicos*, introduzimos contextualização política e econômica, do Brasil e do Chile, partindo da segunda metade do século XX, período referente à data de nascimento das autoras. Esse resgate histórico se pauta sobretudo nas questões sobre democracia, governos ditatoriais, capitalismo, patriarcado e neoliberalismo. Em seguida, concentramos a

investigação na organização das mulheres frente aos governos neoliberalistas-patriarcais, desenvolvendo análises para identificar os percursos das escritoras dramaturgas na América Latina, a fim de compreender que tipo de processos impactaram as maneiras de fazer de Grace Passô e Isidora Stevenson. Ao explicitar que tipo de tomada de posição as mulheres criadoras estudadas nesta tese assumem, partimos para o entendimento acerca da construção de não lugares e espaços heterotópicos como uma estratégia criativa de resistir ao explorar novas alternativas de espaços, intelectuais/afetivos/territoriais.

No segundo capítulo, *Hilda Peña*, as análises se concentram no entendimento da obra, investigando tanto imagens textuais quanto espetaculares, o processo de escrita de Stevenson, a construção das personagens e as aproximações que fazem com o real, como a obra se estrutura e sob quais teorias permite especulações. Também propõem diálogo entre a obra e o contexto brasileiro e comparam montagem chilena com teatro-vídeo brasileiro. As relações entre os conceitos de não lugar e espaço heterotópico a partir das análises de *Hilda Peña* fecham o capítulo.

Para melhor entendimento das escolhas que Grace Passô toma, sendo, além de autora, corpo realizador na cena, um corpo-tela que se converte em cenário para a personagem imaterial da obra, o terceiro capítulo, *Vaga Carne*, concentra suas análises, nos mesmos moldes do segundo capítulo, a partir das construções imagéticas espetaculares e dramáticas. As especulações teóricas ganham força a partir da prática da artista em relação com seus processos criativos e suas vivências. Também propomos análise comparativa entre o espetáculo teatral e a versão cinematográfica, além de encerrar investigação relacionando as observações entre *Vaga Carne* e os conceitos teóricos sobre não lugares e espaços heterotópicos.

As considerações finais, *A heterotopia dos não lugares dramáticos escritos por mulheres*, das questões levantadas por esta tese encerram as análises, não tentando definir conclusões acerca das tomadas de posição das autoras, mas sim, levantar proposições acerca de alguns dos possíveis eixos que permitiram os deslocamentos e as identificações nas formas de abordagem com o impacto cultural que possuem na sociedade latino-americana contemporânea.

Desse modo, pensando nas práticas artísticas latino-americanas e em suas criações metafóricas produzidas para driblar situações de ameaça e propor novos formatos de se relacionar politicamente, este projeto propõe um trabalho de investigação, teórica e crítica, dos textos *Hilda Peña* e *Vaga Carne* a partir dos conceitos de imagem e seus desdobramentos. Levando em conta as formas de fazer, a visibilidade que produz, suas proposições acerca desses outros lugares possíveis para se ocupar, os contextos que perpassam as obras e o momento no qual elas foram analisadas.

De acordo com um estudo inicial a respeito das obras de Isidora Stevenson e Grace Passô no Brasil, feito nas Bibliotecas Digitais de Dissertações e Teses de universidades como UFMG, USP, UNICAMP, UFBA, UFRJ, UFRGS, também no Portal Scielo, não há nenhum relato acadêmico, sob a forma de artigo, dissertação ou tese, referente à comparação entre as dramaturgias e a relação de ambas com o conceito de heterotopia. Dessa maneira, este estudo intenta contribuir de maneira original com uma reflexão que diz respeito aos âmbitos dos estudos literários e teatrais brasileiros.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de se pensar a sociedade latino-americana em relação ao modo de visibilidade das mulheres, e outros corpos postos em desuso, pelo viés artístico, político e memorial. Contribuindo, portanto, para o fortalecimento dessas vozes por meio de artefatos que possam amenizar as barreiras que lhe são cotidianamente impostas.

CAPÍTULO 1: ESCRITAS DE MULHERES E O USO CRIATIVO DE NÃO LUGARES E ESPAÇOS HETEROTÓPICOS

Pensar territorialmente hoje, com os afetos (especular em territórioafeto), é ver alguns conflitos centrais na América latina. Ver os mapas e as linhas traçadas pelo capitalismo, pelo tráfico, pelas máfias e pelas políticas da morte.

Josefina Ludmer
Aqui América Latina – Uma especulação

Para desenvolver noções e propor análises acerca das escritas de mulheres na dramaturgia latino-americana contemporânea, bem como a conceituação sobre não lugares e espaços heterotópicos, como indicado no título, inserimos antes um preâmbulo com informações importantes para a contextualização deste capítulo. Isso significa que, antes de explicitar que tipo de tomada de posição as mulheres criadoras estudadas nesta tese assumem, a partir de suas obras, necessitamos entender ao que elas respondem e quais lugares foram destinados a seus corpos e narrativas, para que elas tenham, de forma artística, sentido a necessidade de empregar recusa a eles, apresentando novas alternativas de espaços – intelectuais/afetivos/territoriais, a serem explorados por meio de suas imagens no campo teatral. Também, por esses motivos, o período enfatizado nas páginas seguintes parte do momento em que nasceram as dramaturgas Isidora Stevenson (1981) e Grace Passô (1980), com algumas exceções de saltos progressos que se façam necessários.

1.1 Democracia e neoliberalismo no Brasil e no Chile

Consideramos que, para introduzir qualquer discussão acerca da construção de narrativas artísticas na atualidade (principalmente quando ela advém de corpos dissidentes), é necessário antes abordar uma temática que precede a disseminação livre de ideias na sociedade da maneira em que conhecemos hoje: democracia. Esse jovem regime político no qual temos a possibilidade de desenvolver esta e outras pesquisas. Pondero tal proposta porque, sendo uma investigadora que nasceu em período democrático, poucas vezes tive a

oportunidade de aprender e reconhecer sobre sua importância ao longo dos anos, como se essa maneira de viver nunca mais pudesse retroceder ou ser modificada no sentido de abranger menos direitos. Obviamente conheci histórias de períodos antidemocráticos, mas esses ecos nebulosos (assim sempre me pareceram) reverberavam como pesadelos muito distantes que deveriam ser esquecidos para que seguíssemos adiante com a esperança de buscar realidades bem distintas daquelas, num futuro em que as liberdades estariam salvaguardadas sob qualquer conjuntura. Uma crença que dispensou análises profundas por algum tempo, como pontua Fernando Longás Uranga (2005) na introdução do livro *La libertad en el laberinto del Minotauro (acerca de las aporías de la libertad política en el Estado Moderno)*:

Diante do passado, diante do antigo regime de vida, o moderno se fez presente para nós, há pouco mais de dois séculos, com as bandeiras da liberdade e da emancipação, e desde aquela aurora essas bandeiras têm vindo, não sem esforço e grandes lutas, ocupando territórios cada vez mais extensos, derrubando diferenças e muros e assemelhando-se a povos de diversas histórias e culturas para vir a constituir o que hoje chamamos, com um orgulho apenas proporcional à ausência de crítica, "uma sociedade livre" (URANGA, 2005, p. 11).¹⁰

No entanto, ao vivenciar e observar períodos recentes de extrema instabilidade política, contestação de direitos humanos básicos, escalada da violência e ameaças aos pilares da democracia, tanto no Brasil quanto em outros países supostamente democráticos, deparamo-nos diariamente com a fragilidade desse regime e, principalmente, com suas incoerências e controvérsias. Não que anterior a esse momento tudo estivesse resolvido, seria uma ingenuidade afirmar que algumas questões tenham vindo à tona somente com a recente escalada da extrema direita na política, mas esse momento de acirramento tem tornado ainda mais evidente os problemas que temos que enfrentar para não retrogradar como sociedade.

A reaparição massiva de fantasmas ditatoriais e de agentes com discursos e ações abertamente fascistas, como têm ocorrido nos últimos anos, imediatamente nos leva a revolver dados e fatos históricos a fim de identificar quais marcadores podem nos apontar os degraus dessa escalada antidemocrática. Acontecimentos que reafirmam o quão problemático

¹⁰ *Frente al pasado, frente al antiguo régimen de la vida, lo moderno se nos hizo presente, hace poco más de dos siglos, con las banderas de la libertad y la emancipación, y desde aquella aurora esas bandera han venido, no sin esfuerzo y grandes luchas, ocupando territorios cada vez más extensos, derribando diferencias y muros y asemejando pueblos de diversa historia y cultura para llegar a constituir lo que hoy denominamos, con un orgullo sólo proporcional a la ausencia de crítica, "una sociedad libre".*

é manter na clausura do medo, do trauma, e principalmente da conveniência, assuntos relacionados ao momento das ditaduras. Enquanto seguirmos tendo dificuldades para contar sobre nossas histórias, sem discutir, entender ou responsabilizar pessoas e instituições por seus atentados contra a democracia e aos direitos humanos, estamos fadados a seguir repetindo atrocidades sem nunca as resolver. Embora pareça óbvio desenvolver esse tipo de raciocínio e escrever sobre ele quando tantas pessoas já o fizeram (e seguem se dedicando a abordá-lo), inclusive de forma bem mais profunda, parece-me pertinente revisitá-lo não só porque é um assunto em evidência – mesmo sendo de pouco ou nenhum debate para a maior parte da população –, mas sobretudo porque esta pesquisa investiga elementos que vivem na “corda bamba do possível”. Sendo eles, trabalhos artísticos, escritos por mulheres latino-americanas, com temáticas questionadoras e de enfrentamento social.

É sempre importante lembrar e deixar registrado que, desde 2016, temos acompanhado no Brasil uma série de ataques e desmontes que atingiram diretamente a educação, a cultura, os artistas, as mulheres, pessoas socialmente em desvantagem de uma maneira geral. De congelamento de gastos a extinção de ministérios, passando por censuras de espetáculos e obras artísticas, contingenciamentos e cortes de investimentos em leis de fomento e incentivo, construção de narrativas estimulando ódio e menosprezo à classe artística, até a perda inestimável de objetos de memória e bens culturais em decorrência do incêndio de grandes proporções que atingiu o Museu Nacional, em São Cristóvão (RJ), em 2018. Situações que se agravaram durante a pandemia da Covid-19¹¹, gerenciada de forma nefasta e inescrupulosa pelo governo federal brasileiro, deixando especialmente os profissionais desses setores completamente desamparados. Vemos essa estratégia se repetir sempre que um poder hegemônico se sente ameaçado. Nas ditaduras latino-americanas, por exemplo, ocorreram uma série de perseguições, prisões e torturas de artistas e intelectuais da época. No recente atentado antidemocrático sofrido em Brasília, dia 08 de janeiro de 2023, uma semana após Luíz Inácio Lula da Silva (1945-) do Partido dos Trabalhadores tomar posse em seu terceiro

¹¹ Uma variação da família coronavírus, que chega aos humanos pelo contato com animais, surgiu em Wuhan, na China, em 2019. Devido à sua alta capacidade de propagação e letalidade, principalmente de pessoas consideradas “grupo de risco”, como idosos, portadores de doenças crônicas (diabetes, hipertensão, asma), imunossuprimidos, fumantes, gestantes e puérperas, entre outras condições de saúde desfavoráveis, o vírus se espalhou mundialmente, tendo obrigado os chefes de Estado a adotar posições extremas como, por exemplo, o fechamento de fronteiras. A Organização Mundial da Saúde (OMS) estimou que a Covid-19 tenha deixado cerca de 15 milhões de mortos. Somente no Brasil, foram contabilizados mais de 700 mil óbitos.

mandato como presidente democraticamente eleito, extremistas criminosos, que marcharam escoltados por policiais, invadiram as sedes dos Três Poderes e, em ato de vandalismo, depredaram o patrimônio público e operaram golpes diretos às obras de arte e peças históricas que estavam expostas. Entre os objetos destruídos, a obra *As Mulatas* (1962) do pintor modernista Di Cavalcanti foi esfaqueada e encontrada com sete rasgos.

Não à toa, sempre que enfrentamos resistência e ataques a direitos básicos, a famosa citação de Simone de Beauvoir ressurgue: “[...] basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Ao longo de sua vida, você terá que permanecer vigilante” (BEAUVOIR apud MONTEIL, 2008, p.39). A vigilância constante talvez seja um dos estados comuns a todas as mulheres e pessoas que estejam em constante situação de vulnerabilidade social. Como se um lapso pudesse arruinar todo o caminho percorrido, e de fato, em alguns casos, o pouco conquistado é suprimido. Em 2022, por exemplo, em ataque aos direitos reprodutivos e ao direito à privacidade, a Suprema Corte dos Estados Unidos revogou a decisão conhecida como “Roe vs Wade” – que garantia o direito ao aborto até o primeiro trimestre de forma legal e completaria 50 anos em 2023 –, o que fez com que vinte estados proibissem ou restringissem a interrupção voluntária de gravidez, incluindo casos de estupro, incesto, riscos à vida da mãe ou de gestantes menores de idade. A medida, que abre caminho para a derrubada de outros precedentes, foi resultado de décadas de mobilização de grupos conservadores e religiosos no país.

[...] a pressão desencadeada em todo o continente para demonizar e punir o que concordam representar como "ideologia de gênero" e a ênfase na defesa do ideal da família como sujeito de direitos a qualquer custo transforma os porta-vozes do projeto histórico do capital em fontes de prova do que venho afirmando: que, longe de ser residual, minoritária e marginal, a questão de gênero é a pedra angular e o eixo de gravidade da construção de todos os poderes (SEGATO, 2016, p.15-16).¹²

Embora esses ataques pareçam golpes recém-construídos, é importante lembrar e entender o cerne de tais mobilizações e de quais grupos sociais elas advém. No Brasil, o “retorno conservador ao discurso moral” e a “investida familista patriarcal” (SEGATO, 2016), esteve escancarado na votação de impeachment da Presidenta Dilma Rousseff (1947), quando,

¹² [...] lo que acuerdan en representar como “la ideología de género” y el énfasis en la defensa del ideal de la familia como sujeto de derechos a cualquier costo transforma a los voceros del proyecto histórico del capital en fuentes de prueba de lo que he venido afirmando: que, lejos de ser residual, minoritaria y marginal, la cuestión de género es la piedra angular y eje de gravedad del edificio de todos los poderes.

aos berros, deputados apoiaram um golpe de estado em 2015 dedicando seus votos a Deus, à pátria, aos seus familiares e, especificamente, ao coronel torturador na ditadura (condenado em 2008) Carlos Alberto Brilhante Ustra (1932-2015) – homenageado por Jair Messias Bolsonaro (1955), que viria a se tornar presidente dois anos depois. Além desse golpe explícito contra as mulheres, simbolizado na figura de Rousseff, a misoginia do governo esteve presente em diferentes ações: como no veto de Bolsonaro à obrigatoriedade de serviços de saúde notificarem autoridades policiais quando houvesse indícios de violência contra a mulher, em 2019; ou ainda no veto do mesmo, em 2021, à distribuição gratuita de absorventes visando combate à evasão escolar, tendo em vista que uma a cada quatro crianças não frequenta aulas durante o período menstrual por falta de absorventes. Em 2020, no auge da pandemia da Covid-19, o ex-presidente também vetou o Projeto de Lei 2508/20 que permitiria que mulheres chefes de família recebessem o auxílio emergencial em cota dupla para evitar que os pais que não cuidam dos filhos sacassem previamente os valores – os dados de abandono paterno no país são alarmantes, levando o Brasil a possuir mais de 11 milhões de mães solo, só quem desconhece essa realidade poderia ser contra a sua execução. Em seu primeiro ano de mandato, Jair Messias fez duas atrozidades declarações que apresentavam a tônica do novo governo: a primeira delas fazia apologia à exploração sexual das mulheres quando – em contraposição ao que ele chamou de “turismo gay”, deixando explícita também sua homofobia – sugeriu a seguinte atividade aos futuros turistas: “quem quiser vir aqui fazer sexo com uma mulher, fique à vontade”; em sua segunda declaração, em relação ao processo de demarcação de terras indígenas e o desmatamento da Amazônia, disse que: “o Brasil é uma virgem que todo tarado de fora quer”. Essa conduta sempre esteve em concordância com sua forma de gerir patriarcal, tosca e violenta, combinada a práticas econômicas entreguistas, como veremos adiante.

Após a eleição brasileira de 2018, ganharam destaque ideologias que defendiam enfaticamente costumes conservadores envolvidos em propostas econômicas liberais. Encabeçadas sobretudo pelo presidente Bolsonaro, tais políticas econômicas foram operacionalizadas por Paulo Guedes (1949), Ministro da Economia durante o período de 2019 e 2023, que pôde colocar em prática teorias sobre a menor intervenção do Estado na economia, defendidas por ele há décadas. Antes mesmo de assumir o Ministério, declarou

que: “[...] deveríamos ter feito o que os Chicago Boys defendiam” (2017, online).¹³ O economista se referia ao grupo de 25 jovens chilenos formados pela Escola de Chicago (EUA), todos homens, que contribuíram e impulsionaram as políticas econômicas ultraliberais implementadas por Augusto Pinochet (1915-2006) durante a ditadura chilena (1973-1990). Guedes, que em outros momentos relativizou¹⁴ a ditadura brasileira e declarou “ainda não saber onde estava politicamente” em 2021,¹⁵ se formou Doutor pela mesma Escola e foi professor de economia na Universidade do Chile nos anos 1980.

No documentário *A Doutrina do Choque* (2009), inspirado no livro *The Shock Doctrine* (2007) da canadense Naomi Klein, a autora destaca a utilidade da crise para Milton Friedman (1912-2006), o economista norte-americano que foi professor e um dos líderes da Escola de Chicago. Não por coincidência, o Chile, país teste da implementação do choque econômico em grande escala, tem atravessado momentos de colapso social nos quais os grandes empresários seguem lucrando enquanto a maior parte da população deixa de ter acesso a serviços essenciais como água, saúde, alimentação, educação, moradia e previdência. Como recorda Uranga (2005):

[...] o liberalismo econômico se impôs pela porta dos fundos, de forma camuflada; os verdadeiros responsáveis, aqueles que manejam os fios (os mercados), se encontram ocultos atrás de um único discurso, aparentemente científico, que reprova o princípio mesmo da ideologia, embora na verdade procedam como todas as ideologias (p.23).¹⁶

O estopim desse cenário aconteceu em outubro de 2019 quando jovens – que protestavam contra o aumento das tarifas do transporte público – foram violentamente reprimidos pelo governo de Sebastián Piñera (1949), empresário bilionário que governou o país por dois mandatos. Em decorrência da violência policial, manifestantes foram presos,

¹³ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/11/neoliberalismo-precisa-da-violencia-diz-historiadora-sobre-46-anos-do-golpe-no-chile> Acesso em: 17/02/2023.

¹⁴ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/paulo-guedes-relativiza-a-ditadura-por-ser-moldada-aos-objetivos/> Acesso em: 01/03/2023.

¹⁵ Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/guedes-sobre-pinochet-ditadura-por-ditadura-eu-nao-estava-nem-ai> Acesso em: 28/02/2023.

¹⁶ [...] *el liberalismo económico se ha impuesto por la puerta de atrás, de un modo camuflado; los verdaderos responsables, los que manejan los hilos (los mercados), se encuentran ocultos detrás de un único discurso, de cientificidad aparente, que reprueba el principio mismo de la ideología, aunque en concreto proceden como todas las ideologías.*

sofreram tortura, maus-tratos, violência sexual contra mulheres, e mais de quatrocentas¹⁷ pessoas foram vítimas de lesão nos olhos e perda ocular pelo uso de balas de borracha ou chumbo. O período, que ficou conhecido como *estallido social*, foi uma das maiores ondas de protestos massivos que estouraram na América Latina nos últimos anos. Por meses, as ruas do país foram tomadas por uma população organizada e revoltada com o mal-estar acumulado por anos, fruto de abusos políticos e econômicos que ocorriam (e seguem ocorrendo) por vias democráticas, tais como: um sistema de previdência privada que obriga os trabalhadores a contribuírem com altas taxas, associado ao recebimento de baixas pensões de aposentadoria; a precarização dos sistemas de saúde e educação; o colapso do transporte público; a privatização das fontes de água, favorecendo os grandes empresários; além dos casos de corrupção política e nas instituições governamentais. Abusos que decorrem desde o período ditatorial chileno e que não foram sanados pelos governos democráticos, favorecidos, inclusive, pelas normas que integram o texto base constitucional do país.

Por esse motivo, o *estallido* marcou também a reivindicação dos manifestantes por uma nova Constituição, visto que, diferente do Brasil, o Chile manteve em democracia praticamente o mesmo conjunto de regulamentações elaboradas durante a ditadura, em 1980. Embora tenha havido plebiscito que aprovou com 78% a escrita de um novo texto e posteriormente também a redação de 388 artigos, que incluíam novo “Catálogo de direitos sociais” construído por 154 membros eleitos em 2021 – com paridade de gênero, abrangendo pessoas de vários setores da sociedade civil e cadeiras reservadas a indígenas –, em setembro de 2022, no entanto, a maior parte dos eleitores escolheu “rejeitar” o conteúdo, mantendo em vigor a antiga Constituição. Inúmeros fatores desencadearam tal resultado, estudiosos e teóricos se dedicaram a elencar e discutir quais teriam sido os principais motivos para pessoas que pareciam ávidas por mudanças recusarem as melhorias, muitas questões objetivas e tantas outras subjetivas,¹⁸ mas não podemos deixar de ponderar, talvez como um dos principais

¹⁷ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/08/04/chile-vai-atender-vitimas-da-repressao-estatal-nos-atos-de-2019> Acesso em: 17/02/2023.

¹⁸ Como a obrigatoriedade do voto, diferente de outros plebiscitos, o que poderia ter reverberado em nulos e brancos e na cooptação de indecisos; a proposta de um Chile plurinacional, ampliando direitos dos indígenas, e o crescimento de discursos conservadores, nacionalistas, racistas, xenófobos e anticomunistas, principalmente em decorrência do governo de Gabriel Boric (1986), em vigência, ser de esquerda e ter apoiado publicamente o texto; além da dificuldade de debate sobre as conquistas sociais com a nova Constituição em detrimento de discussões sobre pautas de costumes e a necessidade de rebater as infundáveis *fake news* disseminadas.

fatores, a força ideológica que os grupos com maior capital político e econômico do país exerceram. A perversa relação entre democracia e mercado que fomos habituados a aceitar:

A crença na democracia como único sistema político digno de nossa condição ou, no mínimo, o menos ruim, e no mercado como o espaço natural onde devemos desdobrar nossas capacidades de sobrevivência, aparecem hoje como os lugares mais comuns, gerando uma hegemonia global como a nossa história nunca conheceu (URANGA, 2005, p.25).¹⁹

Tive a chance de presenciar esse momento tão significativo para o país, pois estive em estágio doutoral na Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile entre 8 de agosto e 1º de outubro de 2022, sob a supervisão da Professora Doutora Natalia del Pilar Cisternas Jara, associada do Departamento de Literatura. Entre tantas experiências em relação ao plebiscito que decidiria se a nova Constituição seria aprovada ou não, talvez a mais marcante, ao menos para mim, tenha sido a quantidade de propaganda e veiculação de notícias, muitas propositalmente deturpadas ou equivocadas, com o intuito de que o “Apruebo” perdesse para o “Rechazo”. As campanhas estavam presentes nas principais mídias do país, na televisão, no rádio, nos jornais e pelas ruas em forma de cartazes e lambes. Por mais que houvesse muitas mobilizações em prol do novo texto, o alcance das massas era desleal e muitas vezes desestimulante para as pessoas, grupos e organizações que tentavam combater os ataques com transparência e pouco ou nenhum recurso em relação à oposição. Aproveitando a extraordinária procura pelo texto físico da Constituição,²⁰ apesar da disponibilidade gratuita online, a desproporcionalidade chegou ao ponto de falsos exemplares serem distribuídos como verdadeiros. Em contrapartida, houve, por exemplo, a iniciativa do jovem René A. Morales de criar um aplicativo para celular, chamado "Constitución Fácil", com a versão do texto disponível para revisão, livre para ser destacado, ter notas inseridas e salvas, além de um buscador que facilitasse a consulta.²¹

¹⁹ *La creencia en la democracia como el único sistema político digno de nuestra condición o, por decir poco, el menos malo, y en el mercado como el espacio natural en el que debemos desplegar nuestras capacidades de sobrevivencia, figuran hoy como el más común de los lugares, generando una hegemonía a nivel mundial como jamás ha conocido nuestra historia.*

²⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/07/31/chile-a-um-mes-do-referendo-texto-da-nova-constituicao-e-vendido-como-agua.ghtml> Acesso em: 01/03/2023.

²¹ Disponível em: <https://resumen.cl/articulos/constitucion-facil-app-para-navegar-en-la-nueva-constitucion-propuesta-para-reemplazar-a-la-pinochet> Acesso em: 01/03/2023.

Quase um ano após a votação que recusou a proposta de constituição mencionada acima, um novo plebiscito obrigatório foi realizado em 7 de maio de 2023 para escolher as pessoas responsáveis por escrever outro texto constitucional. Nessas eleições, um número expressivo de pessoas da esquerda e extrema esquerda, em protesto, optou por anular seu voto, como um repúdio ao histórico de uma batalha que se mostrou desleal. As ações, lideradas por grupos políticos e pessoas ativistas, incluindo parlamentares, que alegaram ilegitimidade do processo, levou ao resultado um número exorbitante de mais de dois milhões de votos nulos. Em 2021, na mesma eleição para representantes da convenção constitucional, os nulos representaram 3% do total, o que em 2023 chegou a alcançar mais de 16%. Entre os partidos escolhidos, o bloco da direita e extrema-direita obteve 56,5% das cadeiras, enquanto a lista composta por esquerda e centro conseguiu atingir 37,5%. Na prática, isso significa que, embora seja válida toda e qualquer forma de protesto à deslealdade que enfrentam os partidos e instituições com baixo ou nenhum orçamento frente à disputa de narrativa partidária que se tornou a busca de um texto constitucional, teoricamente mais democrático, o que ocorrerá será a revisão da Constituição realizada majoritariamente por pessoas de partidos ultraconservadores. Esses partidos são liderados por pessoas da elite, grandes empresários e apoiadores do ditador Pinochet, que, logo, também defendem a manutenção da atual constituição chilena.

O que está em voga quando um país concorda em plebiscito que necessita atualizar suas principais normas, mas que não é capaz de entrar em acordo quando essas garantias de direitos propõem abarcar pessoas e causas nunca contempladas, significando destituir privilégios de poucos grupos? A quem interessa que a distribuição de terras não se torne pauta a ser discutida também com povos indígenas? Quais grupos são afetados por artigos que visam ampliar as possibilidades de ação das minorias? Que organizações deixam de lucrar caso a seguridade social precise ser garantida com recursos públicos? Como afirma Ludmer (2013):

[...] estamos em uma economia que organiza o território, de outras maneiras e com uma nova forma de territorialização do poder. Outros modos de territorialização artística e outras desterritorializações. A globalização produz espacialidades que pertencem tanto ao global quanto ao nacional, ao regional e ao local. Algumas fronteiras caem, outras são reforçadas ou aparecem; a questão do território como parâmetro de autoridade, direitos e soberania entrou em uma nova fase (p.112).

Por isso, para começar a responder tais questionamentos, precisamos voltar alguns anos na trajetória chilena, quando houve financiamento direto dos EUA no país, antes mesmo que qualquer grupo de jovens tivesse sido levado para se formar em economia no território norte-americano. De acordo com a historiadora Joana Salém (2019), para evitar novas “Revoluções Cubanas” na América Latina, um conjunto de reformas teriam sido financiadas ainda no governo do democrata cristão Eduardo Nicanor Frei Montalva (1911-1982), que ocorreu entre 1964 e 1970. Iniciativa que não surtiu o efeito esperado:

Ele [Eduardo Frei Montalva] foi um dos presidentes que mais recebeu financiamento externo dos EUA na história. Esse financiamento foi utilizado para a realização de reformas agrárias, educacionais, tributárias. Houve um aumento dos salários, uma relativa redistribuição de renda e algumas modernizações econômicas e sociais. A ideia de que esse período de reformas frearia um processo mais radicalizado, no entanto, foi equivocada. No caso chileno, aconteceu exatamente o contrário. As mudanças proporcionadas pelo governo Frei aceleraram uma demanda de mudanças mais radicais, estruturais, profundas na sociedade (SALÉM, 2019, online).

Essas transformações ocorridas durante a gestão de Montalva, portanto, investimentos que basicamente tinham o objetivo de manter os ânimos da população calmos, atendendo às expectativas econômicas e sociais, surtiram efeito inverso ao esperado pelo país financiador, levando os chilenos a construir a conhecida coalizão partidária de esquerda, Unidade Popular (UP), surgida em 1969 a partir da aliança entre o Partido Comunista, o Partido Socialista, dissidentes da Democracia Cristã (DC), o Partido Radical, o Partido de Esquerda Radical, a Ação Popular Independente e o Movimento de Ação Popular Unitária (MAPU).²² Liderada por Salvador Allende (1908-1973) de 1970 a 1973, a UP tinha o projeto de instaurar o socialismo no Chile por vias democráticas. O processo de reforma agrária, por exemplo, iniciado alguns anos antes de seu governo, teve continuidade, somando mais de 6,4 milhões de hectares expropriados somente pela UP.²³ Cenário que, no entanto, não agradou aos EUA, visto que:

acreditavam que a pior coisa que poderia acontecer seria uma via chilena ao socialismo, porque isso retirava dos EUA a crítica à guerrilha. Ou seja, se é possível construir o socialismo por dentro da lei, de uma forma pacífica, a crítica da violência revolucionária propagada pelos EUA perdia força. Para os EUA, derrubar e destruir o exemplo chileno era muito importante. O comando central do Exército traiu Allende, entre eles Pinochet, que naquele

²² Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/u/unidade-popular>. Acesso em: 14/06/2023.

²³ Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3536.html> Acesso em: 17/02/2023.

momento era comandante-em-chefe das Forças Armadas, e praticou aquele ato de violência extrema e inaceitável que foi o bombardeio do Palácio de La Moneda no dia 11 de setembro, ainda mais para um país que se considerava legalista e a democracia mais estável da América Latina (SALÉM, 2019, online).

É então a partir desses atos ditatoriais que o projeto neoliberal passa a ser implementado no país como maneira de manter os principais bens econômicos sob posse do mercado e dos grandes empresários. Como recorda Salém (2019, online): “a Constituição de 1980 consolida o conceito de Estado Subsidiário” a partir de reformas que ocorreram principalmente no ano anterior, idealizadas por José Piñera (1948), irmão do último ex-presidente do Chile, que entre 1978 e 1980 assumiu o posto de Ministro do Trabalho e da Seguridade Social. O economista:

é unanimemente reconhecido como o “pai” da privatização do sistema previdenciário chileno, sendo também o responsável por outras reformas importantes daquele período, como por exemplo a do sistema de saúde. Por sugestão de Piñera, a nova previdência chilena, totalmente privatizada, começou a funcionar no Dia do Trabalho de 1981 (SANCHES; PIMENTA DE FARIA, 2022, p.58).

Esse cenário é praticamente o mesmo que se estende até os dias de hoje no país, com a diferença de que segue ocorrendo em regime democrático, o que permite alguma resistência por parte da população, não sem represálias. Para Joana Salém isso significa que “o neoliberalismo radical precisa de um governo autoritário, ditatorial, terrorista, intimidatório, para funcionar” (2019, online). O que explica a implantação de sistemas econômicos neoliberais na América Latina estar diretamente ligada aos governos ditatoriais. Regimes autoritários sugeridos, inclusive, pelo presidente norte-americano daquela época, Richard Nixon, opositor declarado de Allende, que menosprezava os povos latinos, revelação ocorrida em 1999 a partir da liberação de fitas com a gravação de suas conversas na Casa Branca²⁴. Nixon também considerava “o governo do ditador brasileiro Emílio Garrastazu Médici o único capaz de combater o que enxergava ser uma ‘crescente presença soviética’ na América do Sul na primeira metade de 1971” (AITH, 1999, online). Como inimigo comum, os fantasmas comunistas/marxistas, eram sempre retomados a fim de justificar qualquer ação, e assim o tratamento de choque econômico e social ganhava força e espaço.

²⁴ AITH, Marcio. Liberadas este mês, fitas de 1971 com diálogos do presidente dos EUA mostram apoio ao governo Médici - Nixon tinha menosprezo por latinos. Folha de São Paulo, Mundo. São Paulo, Domingo, 17 de Outubro de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1710199908.htm> Acesso em: 02/03/2023.

No Brasil, a implementação das políticas neoliberais ocorreu de forma mais diluída, tendo início com o Plano Collor (1990-1992), após o fim da ditadura militar, durante o Governo de Fernando Collor de Mello (1990) que, além de adotar um conjunto de medidas econômicas, privatizou 18 estatais. Ainda como aponta Salém (2019), esse processo “[...] se aprofundou no governo FHC e ganhou uma nova cara no governo Lula. Mas ele está aí há 30 anos” (online). Apesar desse longo período, a implementação de políticas econômicas ultraliberais, que culminassem em um completo colapso capaz de ser salvo unicamente pelo capital das grandes corporações (sendo a grande maioria estrangeira), como previa a política de choque de Friedman, não ocorreu até 2016. A radicalização neoliberal só começou a ser efetivada durante a gestão de Michel Temer (2016-2018), que, se aproveitando da impopularidade de seu governo, implementou uma série de reformas que iam de encontro a uma “agenda do mercado”. O professor e sociólogo Daniel Pereira Andrade (2019) explicita as armadilhas dessa instrumentalização:

O neoliberalismo é crítico ao Estado e, ao mesmo tempo, tem por objetivo principal capturá-lo e transformá-lo. Como a visão utópica de uma sociedade baseada no mercado autorregulável é inatingível, o neoliberalismo constitui-se como zona de audaciosa experimentação e de fracasso, impondo sempre uma rerregulação envergonhada por parte do Estado. O neoliberalismo não consegue existir de maneira pura nem pode desfazer completamente as formações sociais e institucionais que lhe precedem, precisando parasitá-las para sobreviver. Dadas a incompletude necessária de seu processo e sua natureza híbrida, o neoliberalismo pode sempre voltar a colocar a culpa no Estado e nas formações heterogêneas. E assim, como teoria da crise, pode se oferecer novamente como remédio para os males que ele próprio desencadeia, o que lhe permite seguir errando (ANDRADE, 2019, p.122).

A ex-presidenta Dilma Rousseff, ao participar de um fórum virtual sobre os nove anos do golpe no Paraguai, afirmou que a intenção por trás dos golpes na América Latina nos últimos anos tinha o intuito de "enquadrar os países em uma agenda neoliberal".²⁵ Apesar do explícito ataque à democracia, o processo de impeachment que a destituiu do cargo ocorreu por meio de uma aparente legalidade enquanto parlamentares alegavam a defesa de seus direitos. Rancière (2014) endossa a estreita relação entre democracia e mercado:

²⁵ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2021/06/23/dilma-diz-que-golpes-visaram-emplacar-agenda-neoliberal-na-america-latina.htm>>. Acesso em: 25/abr/2023.

Os indivíduos democráticos querem a igualdade. Mas a igualdade que querem é a que reina entre o vendedor e o comprador de uma mercadoria. O que eles querem, portanto, é o triunfo do mercado em todas as relações humanas. E, quanto mais amor têm à igualdade, mais ardorosamente concorrem para esse triunfo (p.36).

É sintomático que, no Brasil, a única mulher eleita presidenta tenha sofrido um golpe parlamentar em seu segundo mandato, acusada por um crime de responsabilidade que alguns anos seguintes ficou comprovado que ela não teria cometido. Antes do golpe sofrido, a economista e ex-ministra Dilma Vana Rousseff já enfrentava ataques diretos à sua existência, seja em forma de ações misóginas com referência ao seu gênero e sexualidade, seja por seu posicionamento político que colocava em risco medidas ultraliberais. Não por coincidência, a homenagem a um torturador militar durante a votação que decidiria o impedimento de seu mandato exaltava justamente todo um conjunto de práticas e ideologias pelas quais ela sempre fez oposição, considerando seu histórico de militância contra a ditadura militar brasileira, período que foi presa e submetida a torturas. Foi também só no governo Dilma, mais de 30 anos depois de aprovada a Lei da Anistia (1979), que a Comissão Nacional da Verdade (CNV)²⁶ – instituída pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011 –, foi instalada no país. De acordo com o relatório final,²⁷ foram identificados 434 casos de mortes e desaparecimentos de pessoas sob a responsabilidade do Estado no período de 1946-1988.

No quesito governos latino-americanos conduzidos por mulheres democraticamente eleitas, Dilma Rousseff no Brasil, Michelle Bachelet no Chile e Cristina Kirchner na Argentina, as três presidentas mencionadas possuem alguns importantes marcadores em comum, como apontam Lúcia Avelar e Patrícia Rangel (2019):

[...] elas cresceram sob regimes ditatoriais implantados nos seus países entre as décadas de 1960 e 1980. Dilma e Bachelet estiveram envolvidas em movimentos de esquerda, foram presas e torturadas. Bachelet, ademais, fez parte de movimentos de mulheres e viveu alguns anos no exílio. Dilma foi apresentada pelo Partido dos Trabalhadores (PT) como candidata para suceder Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) após oito anos de um governo de alta popularidade e crescimento econômico do país. Bachelet foi a candidata da Concentração de Partidos pela Democracia, frente de partidos de esquerda, cuja vitória teve alto valor simbólico para mulheres de todos os setores sociais

²⁶ Colegiado instituído pelo governo do Brasil para investigar as graves violações de direitos humanos praticadas durante a ditadura militar, entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988.

²⁷ Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf Acesso em: 16/06/2023.

- pobres, trabalhadoras, estudantes -, que saíram às ruas com uma faixa presidencial no peito, indicando que é possível a eleição de uma mulher à presidência. Cristina, em parceria com seu marido e companheiro de militância na juventude, Néstor Kirchner, fez política nas hostes estudantis e, mais tarde, ambos formaram um novo partido: a Frente para a Vitória, uma ala progressista saída do peronismo (p.424).

Será justamente sobre a importância e relevância da participação de mulheres brasileiras e chilenas na política e nos espaços públicos da sociedade de uma maneira geral, agrupamentos que se formam como resistência às ações nefastas de governos opressores, que nos dedicaremos nas próximas páginas.

1.2 Organização de mulheres e feministas frente aos governos neoliberalistas-patriarcais

Não surpreende que o breve apanhado histórico realizado nas páginas anteriores esteja povoado (quase por completo) por homens brancos. O que não significa, porém, que a participação das mulheres não tenha ocorrido de modo determinante nesse espaço construído desconsiderando presenças que não sejam masculinas.²⁸ Os grupos formados por mulheres sempre estiveram em ação, ocupando papéis fundamentais de oposição às políticas públicas abusivas e antidemocráticas, reivindicando melhores condições sociais e, principalmente, requerendo justiça para as vítimas de violência estatal. Em menores proporções, mesmo nos momentos de maior cerceamento das liberdades, muitas mantiveram grupos e organizações atuantes.

Sobre esse movimento no Chile, Nicole Forstenzer (2022) aponta que:

Em meados dos anos 1980, quando a luta contra a ditadura atinge seu ápice com os protestos, os diferentes grupos de mulheres e feministas se consolidam e se unem sob o lema “Democracia no país e na casa”. É o começo da segunda onda feminista no Chile, que se expressa em uma multiplicidade de ações: oficinas de conscientização feminista com as moradoras, manifestações de 8 de março cada vez mais massivas e, finalmente, o renascimento de instâncias de coordenação do movimento, tais

²⁸ A título de exemplo prático, a bancada feminina do Senado brasileiro conquistou o direito a um banheiro somente em 2016. Até 2015, as parlamentares utilizavam o banheiro do restaurante anexo ao Plenário, que só foi disponibilizado após a eleição da primeira senadora, em 1979.

como MEMCH'85 (Movimento Pro-Emancipação da Mulher Chilena) ou Mulheres pela Vida (p.20-21).²⁹

Importante frisar que o MEMCH, mencionado acima, foi um movimento criado em 1935 que defendia explicitamente medidas contraceptivas, e, ao mesmo tempo em que lutava pela conquista de direitos para as mulheres, também se posicionava contra o fascismo além de ter prestado suporte a exilados no período da Guerra Civil Espanhola (BARRANCOS, 2022). Após 1949, ano de conquista do voto feminino no país, a força da organização sofre uma espécie de dissolução que ressurgirá a partir dos anos 1980, esse intervalo foi caracterizado pela precursora dos estudos de gênero no Chile, Julieta Kirkwood (1986), como “silêncio feminista”, que, entre outros fatores, seria resultado do favorecimento de uma luta social global em detrimento de questões próprias das mulheres. Como destacam Leila Coelho e Marisa Baptista (2009): “Pode-se observar que, tanto no movimento operário, no início do século XX, quanto posteriormente, em outros contextos, as mulheres se envolveram com reivindicações, defendendo mais intensamente as necessidades sociais do que as questões de gênero” (p.92).

Um marco da reunião de mulheres chilenas ocorreu ainda em período ditatorial, em 1978, na primeira comemoração massiva do Dia Internacional da Mulher, 8M, após o golpe. Sob ameaças policiais, elas denunciavam as violações dos direitos humanos, exigindo o retorno do país à democracia. Nesse dia, também dançaram pela primeira vez a “Cueca Sola”, performance que recupera os passos da cueca, dança tradicional tipicamente composta por um homem e uma mulher, representando a ausência dos homens, exilados, mortos ou desaparecidos naquele período. Conhecido como Caupolicanazo, por ter ocorrido no interior do Teatro Caupolicán, em Santiago, o evento voltou a se repetir em 1983, contando com a presença de mais de dez mil mulheres.³⁰

²⁹ *A mediados de los años 1980, cuando la lucha contra la dictadura alcanza su punto más álgido con las protestas, los distintos grupos de mujeres y feministas se consolidan y se unen bajo el lema “Democracia en el país y en la casa”. Es el comienzo de la segunda ola feminista en Chile, que se expresa en una multiplicidad de acciones: los talleres de concientización feminista con las pobladoras, las manifestaciones cada vez más masivas del 8 de marzo, y finalmente el renacimiento de instancias de coordinación del movimiento, tales como el MEMCH'85 (Movimiento Pro-Emancipación de la Mujer Chilena) o Mujeres por la vida.*

³⁰ <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-92915.html>

Em agosto de 2022, enquanto diversos atos em defesa da nova constituição aconteciam no país, como resgate dessa importante memória, mais de 30 organizações convocaram para um novo *Caupolicanazo Feminista*, o qual teve a oportunidade de presenciar. A programação de shows, performances, vídeos informativos sobre artigos da constituição, depoimentos, denúncias e participações de personalidades da política e da luta feminista, como a antropóloga e ativista argentina Rita Laura Segato, foi presenciada por mais de 5 mil mulheres, cis e trans e pessoas dissidentes de gênero que, antes da abertura dos portões, formaram longas filas em torno de todo o quarteirão. Outras milhares de pessoas puderam acompanhar a transmissão online do evento. Talvez uma das maiores atualizações nessa convocatória contemporânea seja a tentativa de abarcar pessoas que lutam pelas causas feministas de forma “ampla e transversal”, como o próprio evento se autodenominava. Na divulgação, por exemplo, o convite se estendia a pessoas com dissidência sexo-genérica, além de informar que o local contaria com espaço acessível para pessoas com mobilidade reduzida e interpretação na língua de sinais chilena.

A luta das mulheres, como ocorre com toda resistência de Maiorias Minorizadas (SANTOS, 2018, n.p), sempre enfrentou repetições de atos, avanços e retrocessos no decorrer da História, porque os contextos em que os grupos atuam são diversos e as conquistas de direitos não ocorrem sem longos e exaustivos enfrentamentos com os grupos e as instituições de poder. Além disso, a trajetória da militância feminista é relativamente recente, principalmente em se tratando da região latino-americana, esse território marcado pela invasão e saqueio por povos de nações europeias. Mobilizar e articular grupos de mulheres faz parte de incessantes e árduos atos, feministas ou não, que ainda enfrentam muitas dificuldades de comunicação e acesso. No entanto, podemos considerar que, nesses últimos 40 anos, houve um aumento considerável na participação política das mulheres latino-americanas.

Como relata a socióloga Eva Alterman Blay (2022), a discussão interna dos movimentos feministas brasileiros só extravasou para os partidos políticos no pós-1979, marco simbólico do retorno à democracia, quando foi criado o Movimento Nacional pela Anistia antecedido pelo Movimento Feminino pela Anistia (1975), esse último ainda não compartilhava de ideais feministas. Como no Chile, o Movimento Revolucionário 8 de março (MR8) se consolidou no país a partir da realização do II Congresso da Mulher Paulista, em 1980, que obteve a participação de 55 grupos e quatro mil mulheres. No ano seguinte, no

entanto, o III Congresso da Mulher Paulista tentou proibir a entrada de lésbicas. Blay (2022) destaca:

O movimento de mulheres, unido quando o inimigo comum era a ditadura militar, ao recobrar o espaço democrático começou a se indagar: quem são as feministas? Qual a influência da condição de classe sobre as demandas das mulheres? Há objetivos diferenciados entre mulheres de diferentes etnias? Qual o melhor caminho para a reorganização partidária? Como combinar as várias tendências de esquerda? Como conciliar as bandeiras feministas e as opções religiosas? (p.86).

Tais impasses fizeram com que os grupos feministas se reunissem posteriormente com o objetivo de elaborar um programa com problemas relativos às mulheres a ser apresentado aos candidatos democráticos e futuros governadores, a fim de criar um vínculo feminista dentro da estrutura do Estado. Nesse período, embora um documento base tenha sido acatado pelo candidato ao governo de São Paulo, Franco Montoro (PMDB), Eva Blay enfatiza o fracasso institucional que isso significou, visto que a única exigência feita por ele era a não oneração do Estado: “As mulheres ainda não tinham aprendido que recursos financeiros são essenciais para viabilizar políticas públicas” (BLAY, 2022, p.87). Essa falta de orçamento levantada pela socióloga, ainda é, infelizmente, uma prática muito reproduzida quando se trata de grupos da sociedade que não interessam ao Estado ascender. Muitas vezes há a existência de órgãos, conselhos e secretarias em operação, porém com pouco ou nenhum recurso financeiro para concretizar as ações almejadas. Um sucateamento proposital e precarização dos serviços oferecidos para asfixiar a parcela da população que poderia vir a colocar o poder em disputa.

Mediante incessantes debates, o Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres (CNDM) foi criado pela Lei 7.353, em 1985, e, como descrito por Jacqueline Pitanguy (2018):

[...] estava estruturado em comissões por áreas de trabalho, como mulher rural, mulher negra, saúde, violência, trabalho, educação, cultura, creche, legislação, constituinte. [...] O contexto político em que se estabelece o CNDM era ainda bastante volátil, com as diversas correntes partidárias se agrupando, novas forças surgindo, um contexto ainda poroso, com espaços de poder sendo preenchidos e redefinidos. Havia espaço para avançar. Entretanto, ao longo do primeiro governo federal civil desde a ditadura, as forças conservadoras vão se aglutinando e adquirindo maior influência nas esferas decisivas do Executivo, ao mesmo tempo em que órgãos como o CNDM passam a sofrer pressões por contrariar a agenda governamental (p.46-47).

Na obra *Ser política en Chile* (1986), J. Kirkwood abordará amplamente a questão do poder, uma leitura feminista a partir de conceitos Foucaultianos. De acordo com a intelectual e ativista, as mulheres, de um modo geral, consideram um erro lutar pelo poder, aprendendo antes a depreciá-lo, uma consequência do saber que ainda não foi recuperado (p.200). Associando-o a uma essência ética negativa, tendem a recusar exercê-lo – pois ele só existe em ato e verbo – justamente por se negarem a reproduzir ações patriarcais (KIRKWOOD, 1986). As ondas feministas globais, como traçada por algumas historiadoras, vão de encontro a momentos em que a disputa de gênero pelo poder se apresentou com maior evidência. A primeira, marcada pela reivindicação do voto feminino, e a segunda, sobretudo, como um levante frente a governos autoritários.

Como recupera Dora Barrancos (2022), há também um importante caso brasileiro que, associado às questões políticas do período, também age como um aglutinador de mulheres feministas no pós-1979. O emblemático julgamento do empresário conhecido como Doca Street, assassino da socialite Ângela Diniz (1944-1976), em que o advogado de defesa construiu sua argumentação em torno da tese de “legítima defesa da honra” do marido, com intuito de culpabilizar a vítima por sua conduta que desafiava a moral e os bons costumes da época. O abrandamento da pena nesse caso de feminicídio gerou uma onda de protestos por feministas de todo o país, que levaram para as ruas o lema “Quem ama não mata”. O incidente ilustra a disputa pelo poder exercida por meio de comportamentos, mas principalmente uma disputa pelo poder narrativo, duas esferas em que grupos oprimidos não estão em posição de propor, mas de contrapor, e que só conseguem fazê-lo quando tomam consciência de si mesmos, como proposto por Kirkwood (1986).

A primeira grande participação, ou contraposição de poder, de mulheres brasileiras no parlamento viria a ocorrer somente durante a instalação da Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988, quando a bancada feminina entregou a “Carta das Mulheres”³¹ aos Constituintes – resultado da campanha “Mulher e Constituinte” lançada em 1985, na qual

³¹ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/a-constituente-e-as-mulheres/arquivos/Constituente%201987-1988-Carta%20das%20Mulheres%20aos%20Constituintes.pdf> Acesso em: 17/06/2023.

afirmavam que: “Constituinte pra valer tem que ter direitos da mulher”. Essa aliança suprapartidária entre senadoras e deputadas – realizada em articulação “com as diversas categorias de mulheres, como trabalhadoras rurais e urbanas, empregadas domésticas, mulheres negras, grupos feministas, profissionais de saúde, dentre outras [...]” (PITANGUY, 2018, p.51) –, que ficou conhecida como “Lobby do Batom” (termo que surge a partir de apelidos pejorativos que o movimento recebia), não se manifestava somente em prol dos direitos das mulheres, exigindo condições mais dignas a todas as pessoas. Suas reivindicações abarcavam questões de saúde, educação, cultura, segurança, território e governabilidade democrática, em níveis micro e macropolíticos. De acordo com Eva Blay (2022):

Mulheres das mais diversas tendências se uniram e fizeram forte lobby pela aprovação da igualdade constitucional entre homens e mulheres, no casamento, na relação com os filhos e aos bens materiais. Forças feministas se uniram num esforço preparatório para a Constituinte finalmente aprovada em 1988. Consagraram-se a maioria das demandas igualitárias com algumas exceções – por exemplo os direitos reprodutivos, o aborto etc. – graças à força de segmentos religiosos conservadores (p.88).

Assim como a não aprovação de direitos reprodutivos, demandas raciais compunham o bloco das exceções. A título de exemplo, no tópico “Educação e Cultura” havia a exigência do ensino obrigatório de história da África e da cultura afro-brasileira desde a educação básica, o que só veio a ocorrer em 2003 quando o então presidente Lula promulgou a Lei 10.639/03 que tornou obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio.

A maior parte das mulheres que ganhou voz e notoriedade nesse período estava condicionada a uma classe e cor específicas, como Barrancos (2022) expõe ao traçar os caminhos do feminismo na América Latina: “Em sua maioria, essas feministas representavam os segmentos de classe média e média alta de nossas sociedades e não há como negar que, numa enorme proporção, correspondiam às populações brancas e, às vezes, mestiças [...]” (BARRANCOS, 2022, p.46). No entanto, Eva Blay (2022) relata a partir de sua atuação e experiência, que, no Brasil, já ocorria uma participação ampliada de mulheres com vasta diversificação socioeconômica não só nos movimentos feministas, como em associações de bairro, igrejas, estudantes, sindicatos e atividades públicas coletivas. Um exemplo de organização que nasce a partir da mobilização de feministas negras é a criação da GELEDÉS,

Instituto da Mulher Negra, fundado em 1988, que se posiciona em defesa de mulheres e negros.

O apanhado histórico realizado até o momento poderia ter sido articulado de modo a dispor os eventos de cada país separadamente, contudo, por haver semelhanças significativas entre os movimentos mencionados, bem como entre suas datas de atuação, é que optamos pela exposição concomitante deles. Ocorreu durante o extenso período de retorno à democracia nos dois países, por exemplo, Brasil a partir de 1985 e Chile após 1990, um momento de profunda reconfiguração nos movimentos de mulheres e feministas. Forstenzer (2022) ressalta o contexto nacional de institucionalização das reivindicações feministas chilenas, como também adotado pelas feministas brasileiras ao centrarem seus trabalhos em Sindicatos, ONGs, Centros de Estudos, Universidades, Instituições, Conselhos e Fundações.

No entanto, essa pulverização dos movimentos impactou nas ações que vinham sendo construídas de forma coletiva, permitindo um acesso desigual às oportunidades oferecidas na medida em que algumas mulheres obtiveram maior capilaridade social, seja pelo histórico de militância, pelos estudos que possuíam ou pela classe que ocupavam. Para Forstenzer (2022): “a reconstituição da esfera política formal, com peso preponderante do Estado e dos partidos políticos, bem como a continuação das políticas econômicas e sociais neoliberais contribuem para a desmobilização de muitas mulheres” (p.73).³² A pesquisadora ainda agrega a esse contexto a fragilidade do processo de democratização, o que denotava riscos mediante ações que pudessem inflamar o debate e trazia à tona receios por parte dos próprios movimentos. Tais fatos podem ter contribuído para que um novo silêncio feminista fosse desencadeado nos anos que se seguiram, desse modo: “o feminismo chileno da pós-ditadura se caracteriza por essa perda de peso político, esse esgotamento generalizado, e o surgimento de muitas divisões” (FORSTENZER, 2022, p.78).³³

³² *La reconstitución de la esfera política formal, con un peso preponderante del Estado y de los partidos políticos, así como la continuación de las políticas económicas y sociales neoliberales, contribuyen a la desmovilización de muchas mujeres.*

³³ *El feminismo chileno de la postdictadura se caracteriza por esta pérdida de peso político, este agotamiento generalizado, y el surgimiento de muchas divisiones.*

A principal divisão que sucede a partir da institucionalização do feminismo e dos movimentos de mulheres pode ser representada, portanto, pela priorização dos avanços que ocorressem por meio de reformas em detrimento da busca por transformações mais radicais. Para além dessa espécie de ruptura ideológica, outros fatores como a distância geracional, classe e raça modificaram a forma de atuar no novo cenário. Forstenzer (2022) discorre longamente acerca da complexidade desse processo em seu livro *Políticas de género y feminismo en el Chile de la postdictadura*, historicizando os fatos ocorridos no Chile, centrados principalmente na existência do controverso Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), criado em 1991, que permaneceu ocupando o mais baixo nível hierárquico na estrutura estatal por 25 anos. A organização só atingiu maior eficácia nos governos assumidos por Bachelet. Como explica Débora de Fina Gonzalez (2020):

Em 2006, no primeiro governo de Michelle Bachelet, primeira (e única) mulher a presidir o país, a proposta de igualdade de gênero aparece com destaque inédito no programa presidencial. Em seu segundo mandato (2014-2018), vinda diretamente da presidência da ONU-Mulheres, Bachelet inclui em seu programa a criação de um ministério e a proposição de uma lei que regulamenta o aborto em três casos – estupro, risco de vida e anencefalia fetal –, apresentada pelo novo ministério e aprovada ainda durante seu mandato (p.4).

O período democrático, ou o longo processo de democratização, instaurou novas realidades que escancararam diferenças antigas. Marcando assim um período de expansão de muitas vozes que se camuflavam sob pautas de “primeira ordem”, abrindo espaço também para “reivindicações por outros direitos altamente pessoais” (BARRANCOS, 2022, p.171). Nesse contexto, ganham força os feminismos dissidentes que, em tensionamento com o feminismo hegemônico, visam pluralizar e diversificar os discursos. Como bell hooks³⁴ (2019) relembra:

[...] no início, a maior parte das pensadoras feministas radicais/revolucionárias que queriam falar sobre gênero com base na tríade raça, sexo e classe social eram chamadas de traidoras e acusadas de destruírem o movimento mediante uma mudança de foco. De modo geral, nosso trabalho era ignorado e impiedosamente criticado, considerado pouco acadêmico e excessivamente polêmico. Naqueles dias, as mulheres de cor eram normalmente encorajadas pelas companheiras brancas a falar sobre raça, ao passo que nossas ideias sobre todos os outros aspectos do movimento feminista eram deixadas de lado. Protestamos contra essa marginalização de nossa perspectiva partilhando nosso compromisso com a

³⁴ Todas as menções à autora serão grafadas com letras minúsculas nesta tese em respeito a seu posicionamento político de voltar as atenções para o conteúdo de suas obras e não à pessoa física.

criação de uma teoria feminista abrangente, endereçada a um amplo leque de questões (p.18).

Essas transformações pautaram os anos seguintes, ganhando mais ênfase na segunda década dos anos 2000. Podemos citar algumas vertentes do feminismo que ficaram mais conhecidas, tais como o: interseccional, radical, liberal, marxista, socialista, anarquista, negro, indígena, campesino, popular, lésbico, cristão, decolonial, ecológico, trans, entre outros. Corroborando com o que hooks (2019) afirmou ao considerar que: “em nossa sociedade não se encontra outro movimento por justiça social tão autocrítico quanto o movimento feminista. Essa disposição para mudar de direção sempre que necessário tem sido a principal fonte de vitalidade e força para a luta feminista” (p.19).

Mesmo estando longe de conseguir abranger em tempo hábil e de forma horizontal as necessidades dos mais diversos indivíduos, os feminismos e os movimentos de mulheres têm sido capazes de construir posições frente ao contexto que vivenciam, modificando suas estratégias e adquirindo novos contornos. Foi o que levou ao surgimento de ações a fim de contestar sociedades capitalistas neoliberais que, em uma relação simbiótica com o patriarcado, se beneficiam da subalternidade feminina mantendo mulheres em constante exploração. Como Barrancos (2022) aponta:

Não se deve perder de vista que estamos diante de uma mudança de época e que assistimos a um despertar fundamental do mal-estar na cultura e na sociedade que reúne, numa articulação magmática, o patriarcado com as políticas neoliberais que agravam, sobretudo as adversidades das mulheres e pessoas localizadas em diversidades sexuais e de gênero (p.238).

O “despertar”, mencionado pela autora, ganhou maior popularidade na América Latina a partir de mobilizações populares iniciadas há pouco mais de dez anos, momento em que o fracasso de tais políticas começou a ficar cada vez mais explícito, atingindo a maioria da população, incluindo a classe média, e que corresponde ao período de escrita das obras escolhidas para esta pesquisa de doutorado. Como pontua Andrade (2019):

A crise financeira de 2008, que teve início nos Estados Unidos e depois atingiu a economia real, estendendo-se para a Europa e os países emergentes, desencadeou uma onda de políticas de austeridade com graves consequências humanas. Seus efeitos foram falências, desemprego (atingindo dramaticamente os jovens), redução de salários, precarização do trabalho, endividamento público e privado, desmonte de serviços públicos, aumento da desigualdade social, dificuldades econômicas e sofrimento social (p. 115).

Tais impactos acometeram de forma ainda mais feroz pessoas que já conviviam com algum grau de vulnerabilidade social, como as mulheres. Sem dúvidas, as consequências de uma recessão podem ser sentidas de forma maior à medida em que demais atravessamentos, como gênero, raça e classe, por exemplo, estão associados. Como Forstenzer (2022) agrega:

Colocar as mulheres, sobretudo as mulheres pobres, para trabalhar torna-se a solução preferida da luta ao desenvolvimento e ao crescimento econômico contra a pobreza, enquanto o questionamento e reorganização da divisão sexual do trabalho é mínima e inclusive inexistente. Nesta perspectiva, as tentativas de "conciliar" trabalho doméstico e trabalho remunerado, ou de promover a "corresponsabilidade", parecem, – na falta de um esforço real em termos de quantidade e de qualidade na prestação dos serviços baseada na participação dos empregadores – ser simplesmente um meio de legitimar (junto com as boas práticas e a responsabilidade social empresarial) a flexibilidade e a precariedade laboral das mulheres, bem como a gratuidade do seu trabalho de reprodução familiar e social (p.223).³⁵

Por isso, não surpreende que esse contexto de instabilidade tenha provocado inquietudes que as duas autoras, Grace Passô e Isidora Stevenson, naquele momento com aproximadamente 30 anos de idade, transformariam em obras dramáticas. Podemos dizer que tanto *Vaga Carne* quanto *Hilda Peña* sofreram influência do aumento de discussões políticas estimuladas por movimentos feministas, antirracistas, antifascistas, identitários, ambientais, bem como de situações que formavam o espírito da época: recessão; crise política, econômica e de representatividade; uma realidade em que:

[...] indivíduos atomizados pela competição, frustrados pelo fracasso econômico e decepcionados com a política aderem desesperadamente a princípios conservadores, em busca de reenraizamento. Fazem-no, porém, sem abrir mão do princípio moral da competição, convertendo-o em um novo darwinismo social: assim, culpam imigrantes, classes subalternas, populações minorizadas, movimentos sociais e partidos de esquerda por suas mazelas. O ódio social surge como saída catártica e é explorado pela extrema direita, com seu discurso superficialmente antissistema clamando por saídas nacionalistas autoritárias (ANDRADE, 2019, p.133).

³⁵ *Poner a las mujeres, especialmente a las mujeres pobres, a trabajar se convierte en la solución preferida de la lucha contra la pobreza, del desarrollo y del crecimiento económico, mientras que el cuestionamiento y la reorganización de la división sexual del trabajo es mínima e incluso inexistente. Desde esta perspectiva, los intentos de «conciliar» el trabajo doméstico y el trabajo remunerado, o de promover la «corresponsabilidad», parecen, – a falta de un real esfuerzo en términos de cantidad y de calidad en la prestación de los servicios basada en la participación de los empleadores – ser simplemente un medio de legitimar (junto con las buenas prácticas y la responsabilidad social empresarial) la flexibilidad y la precariedad laboral de las mujeres, así como la gratuidad de su trabajo de reproducción familiar y social.*

O momento em que as duas obras começaram a ser criadas, especificamente 2013, estava povoado de imagens de protesto, manifestações, revoltas, algumas delas protagonizadas por grupos de mulheres e feministas. Uma ação, iniciada no Canadá em 2011, mas que se popularizou por várias cidades do mundo, incluindo Belo Horizonte e Santiago, foi a “Marcha das Vadias” ou “Marcha de las Maracas y las Putas”, em espanhol. Aproveitando a ocasião para promover reivindicações acerca de diversas violências de gênero, o movimento teve como estopim a fala misógina de um policial, que tentou justificar a violência sexual sofrida por estudantes canadenses apontando suas vestimentas como um provocador dos ataques. Esse talvez tenha sido o primeiro grande mobilizador feminista que surge nesse período, caracterizado por algumas pesquisadoras como quarta onda do feminismo, que, impulsionada e facilitada pelo uso das redes sociais e de mídias digitais como ferramenta, tem difundido novas ideias, mas principalmente convocado ações massivas e transfronteiriças. Alia Trabucco Zerán (2018) descreve a transformação notada nas ruas chilenas nas últimas manifestações do país:

As estudantes secundaristas e universitárias, em um feito que foi qualificado como inédito, mas que encontra suas raízes em uma profunda e silenciada história, puseram um verbo em ação: tomar. E como uma multidão imparável tomaram não só as salas de aulas, mas também o debate público e privado em um país que durante anos havia se negado a escutá-las. Assim como as sufragistas envolveram pedras com papéis que levavam escritas suas palavras de ordem e logo as lançaram contra os vidros do Parlamento inglês, as estudantes chilenas encabeçaram sua própria irrupção. Na imprensa, nas redes sociais, nas universidades, nas casas e nas ruas havia reaparecido a palavra feminismo e, gritando-a a plenos pulmões, uma nova geração de mulheres e homens (ZERÁN, 2018, p.159-160).³⁶

Um exemplo de grupo feminista que ganhou notoriedade e relevância nos últimos anos é o coletivo chileno Las Tesis – formado por Dafne Valdés, Paula Cometa, Sibila Sotomayor e Lea Cáceres. A partir da criação da performance “Un violador em tu camino”, com coreografia simples e palavras de ordem sobre a violência patrimonial, sexual, física, moral e psicológica cometida pelo patriarcado, pelo estado, pela polícia, pela justiça e política sobre

³⁶ *Las estudiantes secundarias y universitarias, en un hecho que fue calificado como inédito pero que encuentra sus raíces en una profunda y silenciada historia, pusieron un verbo en acción: tomar. Y como una multitud imparale se tomaron ya no sólo las salas de clases sino el debate público y privado en un país que durante años se había negado a escucharlas. Así como las sufragistas envolvieron piedras con papeles que llevaban escritas sus consignas y luego las lanzaron contra los vidrios del Parlamento inglés, las estudiantes chilenas encabezarón su propia irrupción. En la prensa, en las redes sociales, en las universidades, en las casas y en las calles había reaparecido la palabra feminismo y, gritándola a todo pulmón, una nueva generación de mujeres y hombres.*

os corpos femininos desde o nascimento, conseguiu reunir milhares de pessoas, em sua grande maioria mulheres cisgênero, ao redor de todo o mundo em locais públicos e importantes de várias cidades. Os registros percorreram as redes sociais como uma convocação para que mais pessoas fizessem coro às denúncias. Em 2019, tive a oportunidade de assistir a uma palestra das integrantes em Santiago (Chile) e foi comovente perceber que, para além do frisson que as quatro jovens artistas causam, pois para onde elas têm ido são tidas como porta-vozes dessa geração, há sobretudo a preocupação com conceitos que ultrapassam a proposta estética e espetacular do viral. Elas citam, por exemplo, a obra “La guerra contra las mujeres”, de Rita Laura Segato, como principal motivador da construção do trabalho.

Esse contexto, pautado sobretudo pelas postagens veiculadas em redes sociais virtuais, absolutamente complexo e, por isso mesmo, alvo de inúmeros estudos aprofundados, tem sido o grande propagador de informações que alimentam tanto grupos engajados com causas sociais e coletivas quanto pessoas adeptas de ideologias supremacistas, o que torna o ambiente absolutamente movediço e perigoso. Foi, por exemplo, a partir da destituição de Dilma Rousseff do cargo de presidenta do Brasil, em 2016, golpe que favoreceu a escalada da extrema direita no país, que começaram a ocorrer com maior frequência sucessivos atos, não só em defesa da democracia e dos direitos humanos como manifestações antidemocráticas. Ações e chamadas que passaram a ser disseminadas principalmente no meio virtual. A tensão se agravou quando Lula, alvo de um processo que sofreu diversas violações e que não obteve provas, foi preso em abril de 2018, meses antes das eleições presidenciais. Um mês antes, o assassinato de Marielle Franco (PSOL) – socióloga e política, mulher negra e lésbica, moradora da periferia, ativista pelos direitos humanos e feminista –, que teve o carro alvejado com trezes tiros no Rio de Janeiro, atingindo também o motorista Anderson Gomes, já havia gerado consternação e revolta em milhares de pessoas. Um crime político que, passados cinco anos, segue sem respostas. Esse clima instaurado no país contribuiu para originar, em setembro de 2018, o “#EleNão”, uma das maiores mobilizações populares liderada por movimentos de mulheres que ocorreu em 114 cidades do Brasil e do mundo. Nascida a partir das redes sociais, tinha o intuito de fazer oposição à candidatura de Bolsonaro à presidência

naquele mesmo ano. Estima-se que, somente em São Paulo, 100 mil pessoas teriam ocupado as ruas.³⁷

Há centenas de movimentos, organizações e agrupamentos feministas e de mulheres que, apesar de não atingirem a mesma popularidade que o “Ele Não” ou o coletivo Las Tesis, impactam diretamente seu tempo a partir de ações direcionadas a contextos e indivíduos específicos. Podemos citar outros grupos chilenos, como por exemplo: Comunidad Mujer; Mujeres en Zonas de Sacrificio; Coletivo Mujeres Afrodescendientes Luanda; Associação de mulheres mapuche “Mapu trafün”; ANAMURI, Associação Nacional de Mulheres Rurais e Indígenas; Arpilleras da Resistência Política; Nosotras Audiovisuales; Red de Actrices de Chile; Dramaturgas Chilenas; Red de PROFESORAS Feministas; Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres. E também alguns brasileiros, tais como: Marcha das Margaridas, manifestação das trabalhadoras rurais que se repete em Brasília há mais de 20 anos; Associação de Mulheres Indígenas Suraras do Tapajós (PA); Wayrakunas, ou “filhas da ventania”, grupo com mulheres de diferentes povos indígenas (BA); Casa Helenira Preta de Referência Para Mulher (SP); Casa de Referência da Mulher Tina Martins (BH); Coletiva Popular de Mulheres da Zona Oeste (RJ); Coletivo Quilombelas (RS); Coletivo Señoritas Courier (SP); Feira das Mulheres de Itapuã (BA); Grupo de Maracatu Baque Mulher (PE); Rede de Agricultoras Paulistanas Periféricas Agroecológicas (SP); Linhas do Horizonte (BH); Grupo de Teatro Mulheres de Luta da ocupação Carolina Maria de Jesus (BH); Movimento de Mulheres Olga Benário, presente em várias cidades do país; entre tantos outros, igualmente importantes e fundamentais.

Os ataques, cada vez mais comuns, aos grupos minorizados têm também encorajado mais pessoas a participar ativamente da política. Nos últimos anos, a presença de mulheres, negros, indígenas e pessoas LGBTQIAPN+,³⁸ junto aos Congressos pôde ser notada com uma expressividade nunca vista antes. Obviamente a luta é diária e muitas vezes exaustiva, ainda são necessárias cotas racial e de gênero que, vez ou outra, sofrem fraudes pelos partidos políticos. Recentemente, a ex-deputada federal de Minas Gerais, Áurea Carolina (PSOL) – a

³⁷ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013> Acesso em: 27.06.23

³⁸ Atualmente, a sigla abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Polí, Não-binárias e mais.

mulher mais bem votada para vereadora da história de Belo Horizonte, em 2016 –, publicou pela Revista piauí o relato sobre sua dura decisão de não enfrentar uma nova candidatura em 2022. Logo abaixo trazemos um trecho da matéria, citação um pouco mais longa do que de costume, justamente com o objetivo de traçar um breve panorama sobre as formas que a política é capaz de violentar corpos de mulheres, mesmo quando elas atingem certos espaços de poder:

Uma mãe feminista da minha geração recusou ser candidata quando sua prioridade libertária era ter tempo para se dedicar à sua cria. Eu queria ter tomado essa decisão, mas não foi o que eu fiz. Fui acometida por um senso de responsabilidade que abafava a voz do meu coração. Acreditei que deveria batalhar por uma candidatura com uma frente ampla de esquerda. Liderei tentativas frustradas de articulação, e ao final encarei a campanha de 2020 com uma aliança restrita, três ou quatro candidatos adversários do mesmo campo, um prefeito favorito à reeleição que sequer discutiu propostas para a cidade, o bolsonarismo em alta. E, o mais importante, carregando um bebê no colo. Eu chorava todos os dias. Foram as primeiras vezes que tive de passar horas longe do meu filho. A disputa foi dura com aliados e adversários. No debate de tevê, mal me concentrava no que deveria falar enquanto meu peito vazava leite. Tive Covid às vésperas da eleição e não pude ir votar. Fiquei semanas convalescente, quase fui internada. Eu delirava de tanta febre. Achei que ia morrer. Virei 2021 processando as feridas de uma jornada que ficou pesada demais. Nada daquilo fazia sentido. Não foi para me arrebentar toda que ocupei a política. Pensei em desistir, mas a equipe do mandato segurou as pontas comigo. Sem ela, não poderia seguir. Além do mais, eu desejava contribuir para a projeção de outras lideranças. Sempre foi uma construção maior. É sobre alternância de poder, como ensina Erica Malunguinho. Aos trancos e barrancos, mas com absoluto cuidado na minha comunicação pública, consegui tomar a decisão de não me candidatar à reeleição, determinada a buscar o melhor para mim. Atravessei 2022 afastada das negociações típicas de um ano eleitoral. Abracei a candidatura de Célia Xakriabá, que havia sido assessora parlamentar no meu mandato, como a continuidade do nosso projeto em Brasília. Era chegada a hora do cocar! Entrei de cabeça na campanha. Elegemos a primeira deputada federal indígena por Minas Gerais, um feito histórico. Valeu a pena acreditar (CAROLINA, 2023, n.p).

Nesse relato corajoso, a ativista Áurea Carolina demonstra, de forma íntima, a brutalidade do fazer político para corpos com responsabilidades que extrapolam o campo do trabalho remunerado, desconstruindo o estereótipo impessoal, asséptico, alinhado, saudável, barbeado, engravatado, masculino que geralmente é atribuído a pessoas que assumem cargos públicos. Pessoas que, em sua maioria, são homens e brancos, repletos de privilégios, rodeados por redes de apoio destinadas a realizar toda e qualquer tarefa cotidiana que eles jamais precisarão se preocupar com a execução. Indivíduos que, geralmente, ficam

conhecidos como políticos profissionais por passarem a vida toda assumindo cargos políticos de forma incessante e dependerem desses salários para sobreviver. É comum também que alguns de seus familiares sigam a mesma carreira. Ao abrir mão de perpetuar o poder para si, não sem antes ajudar a pavimentar o caminho para que uma colega alterne esse lugar consigo, Áurea Carolina assume um gesto que recusa qualquer semelhança branca-cis-hetero-patriarcal em sua forma de fazer política, dando oportunidade para formas de gerir mais coletivas, plurais, flexíveis, populares e democráticas. Ela que, sob o lema “política com amor e pé na porta”, experienciou um mandato coletivo, aberto e popular no projeto Gabinetona, inédito no país, criado em 2015 a partir da movimentação Muitas – que propunha candidaturas coletivas em Belo Horizonte. A ex-deputada Erica Malunguinho (PSOL), citada por Áurea Carolina, primeira mulher transexual negra eleita deputada estadual no Brasil, com 54 mil votos em São Paulo no ano de 2018, também anunciou que deixaria a disputa eleitoral de 2022. É muito significativo que tais ações tenham sido advindas de duas feministas negras, com consciência preta, preocupadas em “expandir a luta em outros territórios”, como afirmou Malunguinho (2022, 15”).

1.3 Narrativa autoral e mulheres na dramaturgia

A atuação das mulheres, cada vez mais preocupadas com o cenário político do país e em construir narrativas autorais, diferentes dessas que nos foram introjetadas há séculos, tem gerado uma série de produções pautadas em assuntos que não eram explorados por elas com frequência. No Brasil, podemos citar, por exemplo, alguns documentários sobre política lançados nos últimos seis anos, como: *O Processo* (2018), de Maria Ramos; *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira; *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa; *Sementes: Mulheres Pretas no Poder* (2020), de Éthel Oliveira e Júlia Mariano; *8 presidentes 1 Juramento – A história de um tempo presente* (2021), de Carla Camurati; *Lugar de Mulher é na Política* (2022), de Adriana de Andrade, Lara Francischetti e Nara Riella; *Visita, presidente* (2022), de Julia Duailibi; *Me Farei Ouvir* (2022), de Bianca Novais e de Flora Egécia, entre outros. Também no Chile, compõem essa trama de narrativas históricas construídas por mulheres, alguns filmes como: *Estádio Nacional* (2002), de Carmen Luz Parot; *Calle Santa Fe* (2007), de Carmen Castillo; *Tres instantes, un grito* (2013), de Cecilia Barriga; *Allende, mi abuello Allende* (2015), de Marcia Tambutti Allende; *Hoy y no mañana*

(2018), de Josefina Morandé; *Nada Sin Nosotras: el proceso constitucional en Chile* (2022), de Corporación Humanas. Podemos afirmar que essas produções partem de um contexto de amadurecimento social em que mulheres passam a se sentir aptas e seguras para refletir e propor novas perspectivas sobre temas que antes não lhes era permitido discutir.

Como em toda e qualquer produção artística, tal transformação pode ser igualmente observada nas obras dramatúrgicas. A partir do momento em que o lugar do íntimo e do privado deixam de ser os únicos espaços possíveis a serem explorados por elas, os interesses se ampliam e se modificam, repercutindo no resultado de suas obras. Será acerca do impacto dessa mudança social e histórica do olhar das mulheres e que reverbera em suas escritas que desenvolveremos as próximas páginas.

Não pretendemos aqui discorrer acerca de todas as mudanças nas formas de conceber literatura e artes dramáticas, mas apontar alguns acontecimentos e feitos que tenham sido definidores nas maneiras de produzir de mulheres dramaturgas chilenas e brasileiras.

Traçar os percalços históricos a respeito da criação intelectual, cultural e artística de mulheres é sempre um desafio porque, devido aos inúmeros processos de invisibilidade e apagamento, o caminho que nos é apresentado possui muitas lacunas. É, portanto, um relato sobre aquelas que, apesar das dificuldades e dos impedimentos, seja pela imposição do gênero, da situação econômica e social ou pelos preconceitos raciais e étnicos, conseguiram difundir suas obras e ideias. Natalia Cisternas Jara (2009), descreve o momento em que grupos de mulheres passaram a se organizar politicamente na América Latina e, conseqüentemente, abriram espaço também para publicar suas histórias:

[...] na segunda metade do século XIX iniciou na América Latina o debate sobre o lugar da mulher em meio a discursos que promoviam a educação feminina. Naquela época, o surgimento do modelo de mulher doméstica moderna, que promovia a configuração de uma verdadeira profissional das tarefas domésticas e que assumia o papel de mediadora no seio familiar, inculcando os valores da pátria para a sua prole, abria a "perigosa" possibilidade de que, em virtude de sua nova formação, a mulher arriscasse deixar a esfera privada e aspirasse a um lugar de figuração pública. Nas primeiras décadas do século XX essa ameaça de mulheres profissionais e com um maior protagonismo era uma realidade inevitável. O desafio, então, para certas correntes de opinião pública, era tentar manter neste novo cenário os papéis tradicionais de gênero e, especialmente, conservar o caráter doméstico do feminino como uma essência incontestável, mesmo quando as

mulheres, por razões circunstanciais, se viram obrigadas a sair do âmbito privado para ocupar lugares mais visíveis no espaço cívico [...] (JARA, 2009, p.116).³⁹

Entre estar submetida a manter, com eficiência, as obrigações tanto no âmbito privado (doméstico) quanto no âmbito público, situação ainda recorrente para a maioria das mulheres que enfrentam dupla jornada de trabalho, seguido da dificuldade em ocupar, mais especificamente, o campo literário, quer dizer, de poder assumir uma voz que pudesse ser ouvida e propagada, os nomes de escritoras de textos teatrais e suas obras tornaram-se ainda mais escassos na historiografia oficial. Também porque há na dramaturgia uma dupla exposição, não só aquela voltada para ser lida, mas a que se ocupa da apresentação cênica, sendo levada a muitos espectadores. Foi, portanto, ainda mais desafiador para as mulheres conseguir se estabelecer no gênero drama e um privilégio conseguir se dedicar à arte.

A maior participação da mulher na esfera pública, de acordo com Jara (2009), aconteceu por conta de dois fenômenos, onde um deles teria impactado justamente na possibilidade de expansão da capacidade de dizer e, conseqüentemente, ocupar lugares de intelectualidade. São eles:

De um lado, a incorporação massiva da mulher em trabalho remunerado, devido à necessidade de mão de obra barata das vigorosas economias nacionais. De outro, tal protagonismo feminino também foi consequência do acesso gradativo das mulheres ao ensino fundamental e superior, o que fez com que, no início do século XX, parte delas estivesse preparada não apenas para enfrentar os desafios trabalhistas de caráter profissional, mas também para instalar a sua voz crítica no espaço público (JARA, 2009, p.112).⁴⁰

³⁹ [...] desde la segunda mitad del siglo XIX se abrió en América Latina el debate sobre el lugar de la mujer en medio de discursos que promovían la educación femenina. Por aquel entonces, la emergencia del modelo de mujer doméstica moderna, que promovía la configuración de una verdadera profesional de las tareas domésticas y que asumía el rol de mediadora en el seno familiar inculcando los valores de la patria a su prole, abría la "peligrosa" posibilidad de que, en virtud de su nueva preparación, la mujer apostara por dejar la esfera privada y aspirara a un lugar de figuración pública. En las primeras décadas del siglo XX esa amenaza de mujeres profesionales y con un mayor protagonismo era una realidad ineludible. El desafío, entonces, para ciertas corrientes de opinión pública era intentar mantener en este nuevo escenario los roles tradicionales de género y, especialmente, conservar el carácter doméstico de lo femenino como una esencia ineludible, aun cuando las mujeres, por razones circunstanciales, se vieran obligadas a salir del ámbito privado para ocupar lugares más visibles en la esfera ciudadana. [...].

⁴⁰ Por una parte, la incorporación masiva de la mujer al trabajo remunerado debido a la necesidad de las pujantes economías nacionales por contar con mano de obra barata. Por otra parte, tal protagonismo femenino fue también consecuencia del paulatino acceso de la mujer a la instrucción primaria y superior, lo cual significó que un grupo no menor de éstas a inicios de siglo XX estuviera preparado no sólo para enfrentar desafíos laborales de carácter profesional, sino también para instalar su voz crítica en el espacio público.

Esse movimento de oportunizar a instrução e ampliar a capacitação feminina não só favoreceu a importante mudança política que foi o direito ao voto, tendo sido implementado nos diferentes países latino-americanos a partir da década de trinta, bem como garantiu que as mulheres adentrassem o circuito teatral também como autoras.

1.4 Dramaturgas chilenas

Por ser, Isidora Stevenson, uma dramaturga que inicia seu processo de escrita teatral no início dos anos 2000, consideramos importante retomar algumas décadas anteriores a fim de compreender como a produção dramaturgica de mulheres no Chile se estabeleceu no país e a influência que exerceram e continuam exercendo sobre as gerações atuais. Andrea Jeftanovic (2015) organizou a trajetória das dramaturgas chilenas, até o momento, em três ondas temporais, lembrando que a participação delas teria acontecido de maneira espaçada. A pesquisadora categoriza os períodos da seguinte maneira: “A primeira onda: As autoras do teatro universitário”; “Dramaturgas emergentes: As escritoras dos anos 90 ao 2000” e “A terceira onda: Desde 2010 até agora”.

Um dos primeiros nomes de dramaturgas a vir a público foi o de Luisa Zanelli López (1891-1944), seguida por Elvira Santa Cruz (1886-1960), Rosa Idilia Cabrera (*Melchorita* – 1924),⁴¹ Sara Riesco (1880-1946), Magdalena Petit (1903-1968), Glória Moreno (*Mar: comedia em tres actos* – 1936),⁴² Ana Ayala (*Deshonra* – 1941),⁴³ Dinka Illic (1903-1969), Isidora Aguirre (1919-2011), María José Requena (1915-1986), Gabriela Roepke (1920), Inés Margarita Stranger (1959), Lucía de la Maza (1974), Ximena Carrera (1971), entre outras. No entanto, no primeiro encontro internacional de dramaturgas, Women Playwrights International Conference (WPIC), que aconteceu em 1988 na cidade de Buffalo, em Nova Iorque, com a presença de mais de duzentas mulheres de 30 países diferentes, esteve presente somente Isidora Aguirre.

⁴¹ Nome de sua obra e data da publicação por falta de dados pessoais da autora.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

Embora o primeiro momento, encabeçado por Isidora Aguirre (1919-2011), se constitua por mulheres que tiveram a oportunidade de obter algum estudo, como María José Requena (1915-1986) que se formou odontóloga, foi somente a partir da segunda onda que as dramaturgas passaram a ter carreiras universitárias em teatro, influenciadas pelas escolas de Ramón Griffero, Alfredo Castro e Rodrigo Pérez. Como acrescenta Jeftanovic (2015):

Algumas compartilham papéis paralelos, como ser atrizes e diretoras. A maioria delas continuou sua formação no exterior, em estágios ou cursos de pós-graduação na Espanha, Alemanha, França. Tanto elas como suas peças circulam por festivais e conferências hispano-americanas. Não têm uma estética comum que nos permita falar de uma "geração" com características próprias nem um olhar feminino específico, mas compartilham uma devoção especial pelo trabalho teatral (p.29).⁴⁴

Talvez a principal mudança do segundo momento para o terceiro tenha ocorrido dentro das escolas de teatro, que deixaram de ser ocupadas majoritariamente por homens e passaram a ter mulheres não só no quadro de estudantes, mas também ocupando cargos como educadoras. Uma das precursoras dos anos 90 foi Inés Margarita Stranger (1959), a dramaturga, diretora, atriz que, em 2008, tornou-se Professora Titular da Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile, onde trabalha desde 1992. Considerando sua trajetória como artista, escritora e professora, compreende-se o contexto da Universidade e dos estudos teóricos como base fundamental para as criações de Stranger, que é autora de obras como *Cariño malo* (1990), *Malinche* (1992), *Tálamo* (1998), *Valdivia* (2002), entre outras. Sua narrativa tem como característica abordagens que partem de um posicionamento feminino de ruptura paradigmática, pois quando desenvolve temáticas sobre o amor, relacionamentos, o casamento e a guerra, coloca mulheres e personagens indígenas em posição de protagonismo, rompendo com ideologias que objetificam e inferiorizam esses corpos. Em suas criações, a escritora imprime ideias provenientes de suas vivências como mulher latino-americana. Como define María de la Luz Hurtado (1998):

As obras de Stranger têm uma grande economia expressiva, justamente por sua qualidade poética. Em geral, os diálogos são mais como monólogos internos, em que o personagem fala simultaneamente com o outro e consigo

⁴⁴ *Algunas comparten roles paralelos como ser actrices y directoras. La mayoría de ellas ha continuado su formación en el exterior, en pasantías o posgrados en España, Alemania, Francia. Tanto ellas como sus piezas circulan por festivales y conferencias hispanoamericanas. No tienen una estética común que permita hablar de una "generación" con rasgos propios ni una mirada femenina específica, pero sí comparten una especial devoción por el trabajo teatral.*

mesmo, em uma voz que surge das profundezas do ser. Ao mesmo tempo, esse personagem se distancia de si e parece observar de fora suas emoções e experiências, que ele conta de forma narrativa. Assim, o sujeito da enunciação é uma fusão entre um eu, um nós e um eles, essa voz que se volta ao arcano da memória coletiva (p.40).⁴⁵

Transcendendo os trabalhos artísticos, Stranger também publicou escritos teóricos acerca do ofício dramaturgic na obra intitulada: *Cuaderno de dramaturgia. Teoría, técnica y ejercicios* (2011), que reúne seus estudos técnicos e sua vasta experiência com a criação dramática. Composições que seguiram sintonizadas com o contexto dramaturgic de sua época, como aponta o também dramaturgo, diretor, professor e teórico de teatro, Ramón Griffero (2000):

A reelaboração da linguagem cênica levou à preponderância do diretor como gerador de linguagem pela sua relação direta com o espetacular, por meio da desconstrução e reelaboração de textos dramáticos. Assim, pensou-se numa desvalorização do papel do dramaturgo, à medida que a escrita entrava em crise temática, com o desaparecimento das paixões ideológicas e psicológicas e em crise de estrutura frente à quebra dos modelos anteriores. Mas a dramaturgia nacional emergente retoma a teatralidade a partir desse novo contexto. O dramaturgo libertou-se das exigências de modelos pré-estabelecidos, do compromisso social imposto em sua forma e da obrigação de ser transcendente. Hoje o transcendente navega no mundo invisível dos sentidos, o grande inconsciente coletivo foi submerso e fragmentado. O tema que move as paixões coletivas, por sua vez, tornou-se esquizofrênico (GRIFFERO, p.141-142).⁴⁶

A partir desse período, a quantidade de autoras na dramaturgia também se elevou, Isidora Stevenson afirma que: “se analisamos o cenário atual, a quantidade de textos escritos por homens e mulheres não são tão distintas. Para além disso, há mulheres direcionando caminhos em termos dramaturgic, estéticos e ideológicos” (STEVENSON apud

⁴⁵ *La obras de Stranger tienen una gran economía expresiva, justamente por su cualidad poética. En general, los diálogos son más bien monólogos internos, en los que simultáneamente el personaje le habla a otro y a sí mismo, en una voz que surge de las profundidades del ser. A la vez, este personaje se extraña de sí mismo y pareciera observar de fuera sus emociones y vivencias, que relata de modo narrativo. Así, el sujeto de la enunciación es una fusión entre un yo, un nosotros y un ellos, remontándose esa voz a lo arcano de la memoria colectiva.*

⁴⁶ *La reelaboración del lenguaje escénico llevó a la preponderancia del director en tanto generador de lenguaje por su relación directa con lo espectacular, al desestructurar y reelaborar los textos dramáticos. De ahí se pensó una desvalorización del rol del dramaturgo al entrar la escritura en una crisis temática, al desaparecer las pasiones ideológicas y psicológicas y en una crisis de estructura frente al quiebre de los modelos precedentes. Pero la dramaturgia nacional emergente retoma la teatralidad a partir de este nuevo contexto. El dramaturgo se ha liberado de las exigencias de modelos preestablecidos, del compromiso social impuesto en su forma y de la obligación de ser transcendente. Hoy lo transcendente navega en el mundo invisible de los sentidos, el gran inconsciente colectivo se ha sumergido y fragmentado. El tema que mueve las pasiones colectivas se ha vuelto a su vez esquizofrénico.*

BAHAMONDES CH., 2018, n.p).⁴⁷ Essa declaração da dramaturga não só demarca, em termos numéricos, a presença de mulheres escrevendo textos de teatro, bem como aponta para como suas produções têm construído novos lugares ao ousar experimentar formatos e propostas, para além dos estereótipos preestabelecidos.

Além de Stevenson, a geração mais recente de dramaturgas chilenas conta também com nomes como Ana Harcha, Carla Zúñiga, Emilia Noguera, Flavia Radrigán, Lucía de la Maza, Manuela Infante, Mónica Droully, Sally Campusano, Trinidad González, Ximena Carrera, María José Pizarro e Nona Fernández, que acrescenta: "[...] nós mulheres não escrevemos sobre os mesmos temas [...] não somos parte do mesmo monstro nem estamos armazenadas no mesmo lugar. Não só há diversidade de temas, senão de visões." (FERNÁNDEZ apud BAHAMONDES CH, 2018, n.p).⁴⁸ Em 2023, o website da plataforma "Dramaturgas Chilenas"⁴⁹ foi lançado com o intuito de reunir alguns nomes e difundir suas obras gratuitamente. Gabriela González Fajardo, uma das idealizadoras do projeto, também publicou o livro *Creando escena: dramaturgas chilenas contemporáneas* (2023), onde reúne 18 perfis de dramaturgas para discutir a posição delas na sociedade atual.

A pluralidade de perspectivas e os modos de fazer das mulheres no teatro assume contornos de acordo com suas influências e desejos, como ocorre a qualquer encenador, independente do gênero. Igualmente influenciadas pelo giro autoral que as dramaturgias latino-americanas passaram a assumir, como defende Griffero (2000):

[...] podemos afirmar que as mudanças na construção cênica neste fim de milênio, geraram um ressurgimento da teatralidade, neste caso a chilena, que já não centrará sua expressão no fator de recriar ou fotocopiar os modelos A ou X, mas em gerar uma autoria a partir do confronto do seu imaginário com o espaço e o texto cênico. A transição da fotocópia para a autoria é o melhor momento para a reformulação de uma teatralidade, possibilitando realizar profundas transformações em nossas maneiras de ver, pensar e transgredir, agregando sua experiência à do teatro mundial contemporâneo (p.142).⁵⁰

⁴⁷ Si revisamos la cartelera actual, la cantidad de textos escritos por hombres y mujeres no son tan distintas. Es más, hay en cartelera mujeres marcando pauta en términos dramaturgicos, estéticos e ideológicos.

⁴⁸ [...] las mujeres no escribimos sobre los mismos temas [...] no somos parte del mismo monstruo ni estamos almacenadas en el mismo lugar. No solo hay diversidad de temas, sino de miradas.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.dramaturgaschilenas.cl/> Acesso em: 28/04/2023.

⁵⁰ [...] podemos afirmar que los cambios en la construcción escénica en este fin de milenio, generan un resurgimiento de la teatralidad, en este caso la chilena, que ya no centrará su expresión en el factor de recrear o fotocopiar los modelos A o X, sino en generar una autoría a partir de su confrontación imaginaria con el espacio y texto escénico. El paso de la fotocopia a la autoría es un instante predilecto para la reformulación de

Como Stevenson, Grace Passô também iniciará sua escrita teatral no começo dos anos 2000. Por isso, achamos importante recuperar e compreender o percurso da escrita dramaturgical de mulheres brasileiras tal como buscamos sistematizar nas páginas acima, até para poder apontar confluências e divergências entre Chile e Brasil acerca dessa temática.

1.5 Dramaturgas brasileiras

Partindo de episódios em comum, a presença de textos de mulheres no cenário teatral brasileiro também foi sucedida pela força das demandas sufragistas, ocorridas ainda na primeira metade do século XIX, e das reivindicações de direitos que envolviam, entre outras buscas por autonomia, melhores condições de estudo e trabalho. Concomitantemente, a renovação da cena teatral, impulsionada pela criação do Teatro Ginásio Dramático (1855-1884), no Rio de Janeiro, também ampliava as possibilidades. Valéria Andrade (2011) recapitula que é a partir de uma provocação de Machado de Assis (1839-1908), feita em 1859 sobre a inexistência de um teatro brasileiro, visto que havia uma preponderância de obras traduzidas do francês em cartaz, que a dramaturgia nacional ganhará expressividade no ano seguinte. Junto ao cenário majoritariamente masculino da época, a autora destacará a presença da escritora e tradutora teatral Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) que, embora tenha sido precedida por outras dramaturgas, foi a primeira mulher a ter uma peça levada aos palcos no Brasil, além de ter produzido mais de vinte textos teatrais:

Escrevendo com regularidade ao longo de vinte e cinco anos, Maria Ribeiro traz à história da literatura dramática brasileira uma contribuição digna de nota, sobretudo por abrir espaço para as mulheres num campo literário até então absolutamente vedado à sua atuação. Diferentemente da atuação esporádica de algumas das primeiras sucessoras de Maria Ribeiro, como Júlia Lopes de Almeida e Julieta de Melo Monteiro, a dela teve a marca da assiduidade e da exclusividade com que se dedicou à produção de textos para o palco (ANDRADE, 2011, on-line).

Seu texto mais conhecido, o drama *Cancros Sociais* publicado em 1866, trazia ideais abolicionistas e a temática da maternidade sob a perspectiva de mulheres negras escravizadas,

una teatralidad, posibilitando realizar profundas transformaciones en nuestras maneras de ver, pensar y transgredir, sumando su experiencia a la del teatro mundial contemporáneo.

embora a dramaturga fosse uma mulher branca como as demais escritoras que a sucederam todo o século seguinte, visto que só há registros de obras de mulheres negras publicadas a partir do século XXI, como abordaremos mais adiante.

Outra intelectual de grande destaque do século XIX foi Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913), além de dramaturga e jornalista a recifense foi ativista pelo direito das mulheres sendo uma das precursoras do movimento sufragista no país. A peça *O voto feminino* (1891) é uma de suas obras mais emblemáticas. No mesmo período, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) teve sua cadeira na Academia Brasileira de Letras concedida a seu marido devido à proibição de mulheres na ABL, mesmo tendo contribuído para sua fundação em 1897 e sendo uma das escritoras mais publicadas da época. Alguns anos depois, em 1908, Júlia Lopes ganhará o prêmio da Exposição Nacional pela dramaturgia *A herança*, ainda que textos teatrais não tenham sido sua principal ocupação.

Mesmo que muitas dramaturgas não sejam conhecidas pelo grande público no Brasil, podemos nomear tantas outras subsequentes às citadas acima, tais como: Guilhermina Rocha (1879-1938); Celina Azevedo (1892-?); Gilda Abreu (1904-1979); Maria Jacintha (1906-1994); Rachel de Queiroz (1910-2003); Helena Silveira (1911-1984); Lúcia Benedetti Magalhães (1914-1998); Didi Fonseca (1915-1994); Maria Clara Machado (1921-2001); Hilda Hilst (1930-2004); Renata Pallottini (1931); Adélia Prado (1935); Isabel Câmara (1940); Ísis Baião (1941), entre outras. Como as dramaturgas chilenas, as temáticas exploradas pelas autoras brasileiras foram e são diversas, incluindo abordagens feministas e narrativas infanto-juvenis.

Em uma pesquisa iniciada a cerca de 30 anos, cujas fontes se mostram contraditórias ou estão desaparecidas ou são insuficientes, chegou ao resultado de aproximadamente 800 dramaturgas e cerca de 1500 peças entre encenadas e inéditas, variando desde a mágica e a opereta, gêneros que deixaram de ser cultivados em nosso país, passando pelo teatro de revista, o teatro de bonecos, até a comédia e a tragédia. Isso demonstra que estas dramaturgas são invisíveis para a grande maioria do público culto, leitor ou espectador, embora não tenha sido tão esporádica a contribuição feminina na criação de textos dramáticos, tampouco limitada em termos de gênero. O que acontece é que estas autoras estão excluídas, marginalizadas da memória cultural-artístico-literária do país (SOUZA, 2015, p.2).

A partir dos anos sessenta e setenta, as produções ganharam ainda mais força, onde se destacaram as dramaturgas Isabel Câmara (1940-2006); Maria Adelaide Amaral (1942);

Leilah Assumpção (1943) e Consuelo de Castro (1946-2016). A efervescência do momento, no entanto, foi dificultada durante o período ditatorial, pois a censura impossibilitou que muitas obras chegassem ao público, principalmente quando se tratava de textos pertencentes a mulheres e a pessoas negras. É, portanto, somente após esse momento, com mais ênfase a partir dos anos 2000, que novos nomes ganham notoriedade e o caminho para autoras negras parece finalmente se abrir. Desse período em diante podemos destacar: Nivalda Costa (1952-2016); Leda Maria Martins (1955); Cidinha da Silva (1967); Cristiane Sobral (1974); Ana Maria Gonçalves (1970); Maria Shu (1977); Dione Carlos (1977); Luh Maza (1987) e Sol Miranda (1990); além das dramaturgas não-negras: Denise Stoklos (1950); Marta Góes (1953); Dedé Ribeiro (1955); Solange Dias (1965); Ana Régis (1970); Renata Mizrahi (1979); Angela Ribeiro (1975); Silvia Gomez (1977); Marina Viana (1981); Renata Carvalho (1981); Janaina Leite (1981); entre tantas outras.

A dificuldade que há para autoras e autores negros de teatro conseguirem ingressar e se estabelecerem no mercado editorial e artístico está relacionada a uma série de fatores. Embora muitos grupos tenham se formado ainda no século XX, como, por exemplo, o Teatro Experimental do Negro - TEN (1944), o Teatro Profissional do Negro - TEPRON (1977) e o Bando de Teatro Olodum (1979), de onde surgiram profissionais atuantes até os dias de hoje. O racismo presente na sociedade não permitia (e ainda é o principal impeditivo) que tais artistas conquistassem outros espaços. Por muito tempo, a representação de personagens negras na cena era feita por atores brancos que tingiam a pele de preto – ato hoje absolutamente condenado e identificado como racismo recreativo. A proposta do TEN, fundado por Abdias Nascimento, era principalmente a da valorização social do negro e sua cultura, promovendo consciência racial e cidadania. Por esse motivo, o elenco era composto por trabalhadores, muitos deles com pouca ou nenhuma escolaridade, o que levou o grupo a alfabetizar seus artistas. O curso de alfabetização obteve cerca de seiscentas inscrições na época:

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional (NASCIMENTO, 2004, p.211).

Como em outros setores da sociedade, o protagonismo de pessoas negras no teatro sempre ocupou o lugar da resistência, o que, para mulheres negras, significou depositar um esforço ainda maior. Para burlar o mercado editorial e fortalecer essas vozes, temos visto cada vez mais o surgimento de publicações de antologias que reúnem obras de diversos autores contemporâneos, como é o caso do lançamento do livro "Dramaturgia Negra" (FUNARTE) organizado por Eugênio Lima e Julio Ludemir, que ocorreu em 2019. A publicação reúne 16 peças de dramaturgos de todo o país, sendo a metade de autoria de mulheres. O texto *Vaga Carne* também integra a antologia, fazendo de Grace Passô a dramaturga negra que mais publicou textos teatrais na atualidade (BEBIANO; SIQUEIRA, 2021). Para além das publicações nacionais, a dramaturga já foi traduzida para o francês, espanhol, mandarim, inglês e polonês.

Embora Passô tenha tido êxito contínuo em seus trabalhos – atualmente a artista integra equipe de roteiristas de uma das maiores emissoras do país, além de seguir com outros projetos, seja como atriz ou diretora –, essa não é a realidade da maior parte das dramaturgas, principalmente de mulheres negras. Sempre quando há menção acerca da produtividade intelectual de mulheres, o ensaio reconhecido como fundador da crítica feminista: *Um teto para toda a mulher* (1929), de Virgínia Woolf (1882-1941), é lembrado. A escritora inglesa propõe em sua obra que, para escrever ficção, uma mulher necessita antes ter condições econômicas, liberdade e a tranquilidade de um lar para se dedicar à escrita e se manter por meio dela. No Brasil, a relação entre escritoras e pobreza direciona nosso imaginário imediatamente para a obra (publicada trinta anos depois do ensaio feminista) *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), também autora de textos teatrais. A escritora mineira, que foi contemporânea de Clarice Lispector, enfrentou a dura realidade de ter sido mãe solo de três crianças, moradora da comunidade do Canindé em São Paulo, além de ter desempenhado a função de catadora de papel – material que ela aproveitava para registrar sua obra – para garantir o sustento da família.

Em 1980, a intelectual chicana de origem campesina Gloria Anzaldúa (1942-2004) escreveu o ensaio: *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), para dialogar com autoras latinas, indígenas, negras e asiáticas. Em seu texto, aconselha:

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever (ANZALDÚA, 2000, p.233).

Ao tentarmos pensar na aproximação do que Woolf defendia no início do século XX com o contexto latino-americano, torna-se inevitável a comparação acerca da diferença entre as dificuldades que uma mulher branca, europeia, classe média e uma mulher negra, latino-americana e pobre pode enfrentar para conseguir se manter como escritora. Por isso, consideramos imprescindível ter como eixo central os recortes também de raça e de classe ao analisar a trajetória e a produção dessas mulheres.

1.6 O recurso do monólogo para dramaturgas latino-americanas

Com base nos exemplos de obras citados acima, dois ensaios de gênero – formato muito utilizado para atingir estrategicamente não só intelectuais como o público em geral, e que muitas mulheres assumem como forma de “confrontar a pretensão masculina de monopolizar a cultura, a história e a autoridade intelectual” (PRATT, 2000, p.76).⁵¹ –, e um diário – onde a escrita íntima e privada de si é levada a público –, consideramos importante ressaltar também a escolha de Passô e Stevenson por monólogos para *Vaga Carne* e *Hilda Peña*.

Apesar da popularidade desse modelo dramaturgico no drama Europeu e norte-americano após a Segunda Guerra Mundial – como uma: “manifestação da comunicação interrompida, do isolamento, da alienação do indivíduo. Visto que a comunicação se torna difícil ou impossível, as relações interpessoais se desmoronam” (ADLER, 1999, p.126)⁵² –

⁵¹ [...] *confrontar la pretensión masculina de monopolizar la cultura, la historia y la autoridad intelectual.*

⁵² [...] *manifestación de la comunicación interrumpida, del aislamiento, de la alienación del individuo. Dado que la comunicación se vuelve difícil o imposible, las relaciones interpersonales se desmoronan.*

não podemos deixar de pontuar o sentido dessa escolha quando se trata de escrita de pessoas que não estão no centro do debate.

Seja como forma de discursar para si (PAVIS, 1999) ou de rememorar como protesto (SARRAZAC, 2002), no contexto latino-americano, monologar para Heidrun Adler (1999) significa sobretudo um apelo pela escuta do outro, e que, no caso das mulheres, esse chamamento atinge ainda outros sentidos:

a personagem que atua sozinha no palco com a ajuda da fantasia do espectador pode atualizar sua esfera de vida fechada, viajar no tempo e no espaço, realizar e até mesmo transformar sua identidade. Assim, o monólogo é oferecido como uma forma de representação para mostrar aquela subjetividade feminina pela qual se está lutando: as mulheres tomam a palavra, dão voz a si mesmas, aparecem sozinhas no palco, se colocam em cena e, sob sua própria argumentação, vista a partir de sua perspectiva, encorajam o diálogo (ADLER, 1999, p.133).⁵³

Para as mulheres dramaturgas, o monólogo seria, portanto, uma dupla forma de reivindicar a escuta sobre questões caras a elas. Conteúdos que, a partir dos anos 90, se voltaram para abordagens ainda mais pessoais, como explicita Hurtado (1999):

[...] após três décadas de primazia da luta social, e após a crise dos modelos utópicos globais, houve um tempo em que autores e pessoas do teatro, assim como o mundo da cultura em geral, se voltam novamente para si mesmos, [...] São tempos de autorreflexão, de ressituar a relação da arte com a sociedade, de colocar em evidência a questão da identidade e dos próprios projetos de vida. Na explosão da diversidade de opções culturais, de definições sexuais, de perguntas acerca do gênero, voltam a prevalecer assuntos que foram relegadas à esfera privada nas últimas décadas de urgência política. [...] O mundo do inconsciente passa a ser explorado, introduzem-se perspectivas provenientes da psicanálise, do mito, da simbologia mais hermética, buscando iluminar os processos profundos de conformação do sujeito, das suas crises de crescimento e de definição de si (p. 149-150).⁵⁴

⁵³ [...] *el personaje que actúa solo sobre el escenario con ayuda de la fantasía del espectador puede actualizar su ámbito de vida cerrado, viajar por el tiempo y el espacio y realizar y aun transformar su identidad. Así que el monólogo se ofrece como forma de representación para mostrar aquella subjetividad femenina por la cual se está luchando: las mujeres toman la palabra, se dan voz a sí mismas, se muestran solas en el escenario, se ponen en escena y, sobre la argumentación de su situación personal, vista desde su propia perspectiva, exhortan al diálogo.*

⁵⁴ [...] *tras tres décadas de primacía de la lucha social, y tras la crisis de los modelos utópicos globales, hay un tiempo en que los autores y la gente de teatro, así como el mundo de la cultura en general, se vuelcan nuevamente hacia sí mismos [...] Son tiempos de autorreflexión, de resituar la relación del arte con la sociedad, de poner de relieve el tema de la identidad y los propios proyectos de vida. En la explosión de diversidad de opciones culturales, de definiciones sexuales, de preguntas acerca del género, vuelven a tener prioridad los asuntos que fuesen relegados a lo privado en las últimas décadas de urgencia política. [...] El mundo del inconsciente es explorado, se introducen miradas provenientes del psicoanálisis, del mito, de la simbología más*

As dramaturgias de Passô e Stevenson também respondem à crise dos modelos como relembra María de la Luz Hurtado, porém também se constituem das questões sociais latino-americanas que explodiram a partir da segunda década do novo milênio, relacionadas às transformações na forma de comunicar e se conectar globalmente, como explicitaremos adiante.

1.7 Grace Passô e Isidora Stevenson: multicriadoras atravessadas por seu tempo

De certa forma, as autoras investigadas nesta pesquisa agregam muitos pontos em comum. São duas mulheres latino-americanas, nascidas no início da década de 1980, que se formaram como atrizes e iniciaram escrita dramática em períodos aproximados, se consideram feministas e atuam nessa frente por meio de suas obras, possuem reconhecimento dos trabalhos que desempenham, sendo, inclusive, contempladas com prêmios importantes no Brasil e no Chile. Recentemente, Isidora Stevenson recebeu o Prêmio de Melhor Obra Literária de 2022 pela obra *Informe de una mujer que arde* (2021), concedido somente a outras três mulheres chilenas, Isidora Aguirre, Flavia Radrigán e Carla Zúñiga, num total de 29 premiados na categoria dramaturgia. Além disso, ambas têm desempenhado muitas funções ao longo de suas trajetórias artísticas, também dirigem, atuam, produzem, roteirizam, lecionam, assumem diversas funções que extrapolam o título de dramaturgas.

Essa realidade de atuação em diversas frentes tem sido a forma mais comum de trabalhar da maioria dos artistas independentes na atualidade, não só das mulheres, que precisam assumir distintos papéis para conseguir se manter. Poucas são as pessoas que têm a possibilidade de optar por um único segmento permanecendo atuantes e exitosas. Se, por um lado, essa forma pode partir do desejo de experienciar processos criativos por novos ângulos (o que ocorre em muitos casos), tais vivências também podem ser capazes de apontar uma exigência destes tempos atuais, seja por um requisito moderno de se atentar a todas as demandas do ofício, com inventividade e frescor, ou por uma necessidade de produzir ininterruptamente a fim de atingir parâmetros de produtividade e lucro que nada têm a ver

hermética, buscando alumbrar los procesos profundos de conformación del sujeto, de sus crisis de crecimiento y de definición de sí.

com o processo criativo. Situação que, oferecida como caminho para o “sucesso” e realização pessoal, pode acabar se convertendo em armadilha, interferindo nas decisões, que passam a estar mediadas pela lógica mercadológica:

A América Latina foi brutalmente atingida durante a década de 1990 por um neoliberalismo primitivo imposto sobre estruturas de desigualdade e miséria, que promovia um modelo de consumo hedonista para pequenas camadas da população. A globalização foi avançando, impulsionada pela racionalidade neoliberal que concebe o mercado não apenas como a instituição social que aloca recursos com eficiência, mas também como regulador das decisões sociais, como guia de políticas e, mais ainda, como um validador de seres humanos e distribuidor de felicidades (CAROSIO, 2009, p.230).⁵⁵

Ademais a esse contexto, Carolina Brncić e Eduardo Thomas (2019), traçam outros fatores determinantes para a forma de conceber a escrita dramática desses autores do novo milênio:

O primeiro e mais evidente é o fato de terem nascido e crescido durante a ditadura, condição que determina um distanciamento frente ao trauma direto, permitindo falar e elaborar a história de outra forma. Em segundo lugar, este grupo é participante de um mundo globalizado e conectado, que integra a comunicação e a tecnologia, assim como diversas referências que provém de múltiplos âmbitos – literatura, teatro, televisão, cultura, publicidade, mídia de massa, entre outros – sem hierarquizá-los. Em terceiro lugar, se soma à sua formação literária e teatral, o conhecimento da tradição dramática nacional e universal que enriquece a sua concepção do texto e da cena, influenciando a sua enunciação e representação. Este último determina, em grande medida, o seu caráter de ruptura e inovação nas formas de representação do presente e do passado e na utilização de “materiais” para compor uma realidade ficcional (p.161).⁵⁶

Como veremos, as duas dramaturgias aqui estudadas carregam “sintomas” dessas influências elencadas acima, carregando consigo traços das vivências e observações das

⁵⁵ *América Latina fue golpeada durante los noventa de modo brutal por un neoliberalismo primitivo impuesto sobre estructuras de desigualdad y miseria, que promovía un modelo de consumo hedonista de pequeñas capas de la población. La globalización fue avanzando, impulsándose con la racionalidad neoliberal que concibe al mercado no sólo como la institución social que asigna eficientemente los recursos, sino como regulador de decisiones sociales, como guía de políticas y, todavía más, como valorador de seres humanos y distribuidor de felicidades.*

⁵⁶ *El primero y más evidente es el hecho de haber nacido y crecido en dictadura, condición que determina una distancia frente al trauma directo que permite hablar y elaborar de una manera distinta la historia. Segundo, este grupo es partícipe de un mundo globalizado y conectado, que integra la comunicación y la tecnología, así como diversos referentes que provienen de múltiples ámbitos –la literatura, el teatro, la televisión, la cultura, la publicidad, los mass media, entre otros– sin jerarquizarlos. A lo anterior, y, en tercer lugar, se suma su formación literaria y teatral y el conocimiento de la tradición dramática nacional y universal que enriquece su concepción del texto y de la escena, incidiendo en su enunciación y representación. Esto último determina en gran medida, su carácter rupturista e innovador en las formas de representación del presente y del pasado y en la utilización de ‘materiales’ para componer una realidad ficcional.*

autoras, que incidiram de modo determinante nas construções textuais. Para escritas cuja construção compartilham da natureza da performance e que implicam a exposição de si mesmo ou do seu local de enunciação, Graciela Ravetti (2002) conceituou essa forma textual com a expressão “narrativa performática”. Segundo a pensadora:

Na América Latina, como em outros territórios que ainda ostentam memória do passado colonial, nos são contemporâneos escritores que tendem a mostrar um comportamento performático, procedente da obrigação de se reafirmar e se solidificar em uma língua particular, ainda que de maneira plural e provisória, entre as cinzas de uma tradição que, mesmo que mal se conheça, pretende-se conhecer; que se apresenta como fragmentada e múltipla em suas origens e em seus desenvolvimentos e da qual às vezes só perduram gestos, movimentos, restos de canções, letras, palavras, ritmos e, sobretudo, memórias possíveis (RAVETTI, 2002, p.54).

Podemos identificar, tanto na escrita de Passô quanto na de Stevenson, uma espécie de dramaturgia do possível, “uma dramaturgia dos limiares” (SARRAZAC, 2002), na medida em que buscam colocar em cena seus anseios dentro dos limites físicos e psíquicos que lhes são permitidas operar, e no qual estão presentes:

O uso da ironia, a reflexão da linguagem, a explicitação dos materiais nos diversos intertextos que desmontam e voltam a montar, os jogos de papéis e/ou representacionais, são estratégias que buscam uma desfamiliarização para forçar uma posição crítica do destinatário, assim como procedimentos expressos para mostrar o caráter ficcional e representacional das obras. Nutrindo-se do real – da história, da realidade cotidiana, da realidade virtual e da tecnologia – e de diferentes discursos – literários, políticos, históricos, publicitários e tecnológicos – essas dramaturgias desmontam esses elementos constitutivos, justamente para compô-los e dar-lhes realidade e leitura através de seus escritos (BRNCIC; THOMAS, 2019, p. 165).⁵⁷

Os resultados dos projetos com os quais Passô e Stevenson têm se comprometido a trabalhar, tornam perceptível que ambas conseguiram equilibrar, em alguma medida, parte das pressões produtivas de seu tempo com aquilo que desejam fazer e comunicar. Inclusive quando optam por escrever monólogos, formato que pode viabilizar o alcance do público a

⁵⁷ *El uso de la ironía, la reflexividad del lenguaje, la explicitación de los materiales en los diversos intertextos que desmontan y vuelven a ensamblar, los juegos de roles y/o representacionales, son estrategias que buscan una desfamiliarización para forzar un posicionamiento crítico del destinatario, así como procedimientos expresos para mostrar el carácter ficcional y representacional de las obras. Nutriéndose de lo real –la historia, la realidad cotidiana, la realidad virtual de la tecnología– y de distintos discursos –literarios, políticos, históricos, publicitarios y tecnológicos– estas dramaturgias desmontan esos elementos constitutivos, precisamente para componerlos y darles una realidad y lectura a través de sus escrituras.*

partir de uma montagem com baixo custo. Nos dois capítulos sobre as obras estudadas, desenvolveremos mais detalhes sobre as formas de atuar das dramaturgas.

1.8 O não lugar, a heterotopia e o contexto das obras escolhidas

Tendo, portanto, transcorrido parte dos acontecimentos que compreendem o imaginário acessado para a criação das obras *Vaga Carne* e *Hilda Peña*, propomos articular neste tópico os aparatos teórico-metodológicos para análise das imagens escolhidas nesta tese, em relação ao contexto atual.

Uma das principais teorias que margeia esta tese é a de “não lugar”, conceito que está intrinsecamente ligado às vivências da modernidade ou “supermodernidade”, como Marc Augé (1994) propõe. Para o antropólogo, essa supermodernidade seria a responsável por produzir não lugares a partir de lugares de consumo que não seriam em si antropológicos, isto é, seriam ausentes de repertório, de capacidade enunciativa, onde experiências e “vivências de solidão” (p.86) se impõem e tudo se mistura.

Como aponta Carosio (2009):

O modelo globalizador se apoia em um forte imaginário que se propõe como integrador e igualitário, mas segregação, exclusão e desigualdade são a outra cara da mesma moeda. O mercado se coloca como universal, mas se baseia na seletividade e na segmentação; sua dinâmica consiste em atender aos grupos com capacidade de compra de maneira exclusivamente crescente. E eles e os estilos de vida que geram prevalecem sobre a universalidade dos direitos. A vida completa se inclui no mercado, tudo se mercantiliza, quer dizer, adquire preço para ser parte do intercâmbio. Na globalização, a hegemonia do mercado, com seus critérios e suas leis de valor, foi integrando todos os aspectos da vida cotidiana e absorvendo cada vez maiores espaços da vida e da convivência social (CAROSIO, 2009, p.231)⁵⁸.

⁵⁸ *El modelo globalizador se apoya en un fuerte imaginario que se propone como integrador e igualitario, pero segregación, exclusión y desigualdad son la otra cara de la misma moneda. El mercado se postula como universal, pero se basa en la selectividad y la segmentación; su dinámica consiste en atender a los grupos con capacidad de compra de manera exclusivamente creciente. Y ellos y los estilos de vida que generan prevalecen sobre la universalidad de los derechos. La vida completa se incluye en el mercado, todo se mercantiliza, es decir, adquire precio para ser parte del intercambio. En la globalización, la hegemonía del mercado, con sus criterios y sus leyes de valor, fue integrando todos los aspectos de la vida cotidiana y absorbiendo cada vez mayores espacios de la vida y la convivencia social.*

Entendemos que, quando se trata de realizar um recorte de gênero dentro do que seriam esses não lugares, em que tudo se mercantiliza, a solidão tende a ser mais sentida pelas mulheres se comparadas aos homens, visto que “[...] em um contexto de desestatização e de neoliberalismo, não pode senão instalar um totalitarismo de província, em uma conjunção regressiva entre pós-modernidade e feudalismo, em que o corpo feminino volta a ser anexado ao domínio territorial” (SEGATO, 2005, P.280).

Dentre os fatores que agravam essa distância, a inserção massiva das mulheres no mercado de trabalho foi determinante, pois o que, por um lado, pode ter oferecido novas oportunidades e contribuído para maior independência financeira, também acarretou cobranças muito maiores, nos campos do público e do privado. Junto à condição que sempre carregaram de responsáveis do lar e dos afazeres domésticos, as responsabilidades externas se somaram à uma jornada dupla de trabalho, pois não houve qualquer tentativa de reestruturação que se propusesse a desenvolver uma divisão igualitária com os homens. Segundo dados do IBGE de 2019, as mulheres trabalham em média 10,4 horas por semana a mais que os homens. Sem levar em conta os demais fatores socioculturais, a presença das mulheres no mercado de trabalho tornou-se uma necessidade para a lógica capitalista neoliberal. De uma conquista intelectual, participativa e financeira para as mulheres, o trabalho passou a ser obrigação (embora para grande parte das mulheres pobres e negras isso nunca tenha sido uma opção) a fim de cumprir com os deveres econômicos, nem sempre estando assegurado por condições dignas.

Em vista disso, o quadro se torna ainda mais controverso quando se trata de pessoas que não podem ou não conseguem se adequar a essa lógica mercadológica. Obrigando-as a renunciar de suas posições e direitos em prol de um grupo que não necessariamente corresponde ao que elas vivem e nem mesmo se interessa por incluir outras realidades em suas pautas políticas. Como Monbiot (2016) alerta:

Talvez o impacto mais perigoso do neoliberalismo não seja a crise econômica que tem causado, mas a crise política. Como o poder do Estado é reduzido, a nossa capacidade de mudar o rumo de nossas vidas através de votação também se contrai. Em vez disso, a teoria neoliberal afirma, as pessoas podem exercer a sua escolha através do consumo. Mas alguns têm mais dinheiro para gastar do que outros: nesta grande democracia do consumidor ou do acionista os votos não são igualmente distribuídos. O resultado é uma perda de poder dos

pobres e da classe média. [...] Um grande número de pessoas foi descartado da política (n.p).

Em 2020, durante a pandemia declarada pela Organização Mundial de Saúde – OMS como uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) provocada pelo vírus COVID-19, essa tensão entre a importância da economia e da população teve seu acirramento elevado a níveis nunca debatidos anteriormente. Achille Mbembe, intelectual responsável por conceituar o termo “Necropolítica” em sua publicação homônima (MBEMBE, 2018a), voltou a abordar o assunto em 2020, apontando diretamente o neoliberalismo como mecanismo propulsor de uma política que escolhe quem se manterá vivo e quem morrerá:

Essa é a lógica do sacrifício que sempre esteve no coração do neoliberalismo, que deveríamos chamar de necroliberalismo. Esse sistema sempre operou com um aparato de cálculo. A ideia de que alguém vale mais do que os outros. Quem não tem valor pode ser descartado. A questão é o que fazer com aqueles que decidimos não ter valor. Essa pergunta, é claro, sempre afeta as mesmas raças, as mesmas classes sociais e os mesmos gêneros (MBEMBE, 2020, online).

O isolamento social, adotado como uma das medidas para conter a disseminação do vírus, obrigou pessoas a se manterem dentro de casa – longe de seus trabalhos, afazeres externos, de demais familiares e amigos –, permitindo apenas que serviços essenciais fossem mantidos tomando as devidas precauções. No Brasil, dentre aqueles que puderam seguir as recomendações, as populações mais pobres, trabalhadores informais, moradores de zonas de risco como periferias e assentamentos urbanos foram os mais prejudicados.

A quarentena adotada para tentar conter a pandemia acarretou ainda outros problemas sociais, como o aumento da violência doméstica contra as mulheres.⁵⁹ Um levantamento feito pelo Ministério Público (MP) de São Paulo apontou que os casos de mulheres assassinadas dentro de casa tiveram um aumento de 15% em relação ao ano anterior. Também houve o crescimento de 51,4% das prisões em flagrantes e de 29,2% nas medidas protetivas durante um mês de isolamento. O MP ainda acredita na subnotificação das ocorrências, visto que

⁵⁹ “Casos de violência contra mulher aumentam 30% durante a quarentena em SP, diz MP”. Por Beatriz Borges e Wallace Lara, G1 SP — São Paulo. 13/04/2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/04/13/casos-de-violencia-contra-mulher-aumentam-30percent-durante-a-quarentena-em-sp-diz-mp.ghtml>>. Acesso em: abr/2020.

acionar as autoridades ficou ainda mais difícil para as vítimas que estão sob vigilância dos agressores e com pouco acesso ao exterior do lar. O confinamento, associado a homens com perfis de comportamento agressivo, o uso excessivo de bebidas alcoólicas e a perda de renda nesse período, seriam alguns dos fatores para a escalada da violência.

Outros países da América Latina registraram um aumento significativo nas denúncias e em casos de feminicídio durante o confinamento. Somente na Argentina, dezoito mulheres foram assassinadas por companheiros ou ex-companheiros nos primeiros vinte dias de quarentena.⁶⁰ Os pedidos de ajuda por telefone também teriam aumentado em 39%, o que fez com que o governo argentino criasse o código para vítimas alertarem sua situação de risco em farmácias e chamadas ao pedirem por uma “máscara vermelha”. Adotando uma estratégia parecida, o Chile criou a palavra-chave “mascarilla19” (máscara19) para ativar o protocolo de ajuda à vítima, uma das ferramentas apresentadas pela ministra da Mulher, Carolina Cuevas. Em algumas regiões do país, de classe média e alta, denúncias de violência doméstica registraram o aumento de 500%.⁶¹ Tanto a OMS quanto a ONU, bem como o Vaticano na figura do Papa Francisco, apelaram pelo apoio às mulheres e inclusão de medidas protetivas para as vítimas durante o combate à Covid-19.

Como propõe Segato (2005):

na língua do feminicídio, corpo feminino também significa território, e sua etimologia é tão arcaica quanto suas transformações são recentes. Tem sido constitutivo da linguagem das guerras, tribais ou modernas, que o corpo da mulher anexe-se como parte do país conquistado. A sexualidade investida sobre o mesmo expressa o ato domesticador, apropriador, quando insemina o território-corpo da mulher (p.278-279).

Essa noção do corpo como território será mencionada e discutida com mais profundidade nos capítulos das obras estudadas nesta tese a partir das personagens de Stevenson e Passô.

⁶⁰ “Coronavírus: durante a quarentena, violência doméstica aumenta ainda mais nos países da América Latina”. O Globo – plataforma Celina. Atualizado em 22/04/2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/celina/coronavirus-durante-quarentena-violencia-domestica-aumenta-ainda-mais-nos-paises-da-america-latina-24387467>>. Acesso em: mai/2020.

⁶¹ “Chile cria palavra-chave para mulheres denunciarem violência doméstica”. Carta Capital – Diversidade. 26 de abril de 2020. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/chile-cria-palavra-chave-para-mulheres-denunciarem-violencia-domestica/>> Acesso em: mai/2020.

Ainda correspondente ao período de isolamento social adotado durante a pandemia da Covid-19, estudos e levantamentos indicaram que a produção científica de mulheres⁶² caiu consideravelmente em relação à dos homens, isso porque as atribuições culturalmente destinadas às mulheres se intensificaram com o tempo em que os lares se converteram em espaços de trabalho, de estudos, de alimentação, de lazer, de atividade física, entre outras necessidades, num só lugar. Tais pesquisas evidenciaram a discrepância de gênero, tomando como espectro uma área que é composta em sua maioria por mulheres em situações privilegiadas, com acesso à uma educação superior, muitas delas assistidas por bolsas de estudos, mas ainda assim sobrecarregadas, tendo que relegar suas atividades intelectuais em função dos cuidados com o núcleo familiar.

Embora incipiente, existem algumas propostas políticas atuais no sentido de descomprimir a carga laboral das mulheres. É o caso, por exemplo, do Sistema Nacional de Cuidados (SNC) criado pelo presidente chileno Gabriel Boric – que, aos 36 anos, foi a pessoa mais jovem da história do país a assumir a presidência, em 2022, e marcou a história política do Chile ao formar seu gabinete com maioria de mulheres, 14 ministras e 10 ministros. Atualmente, possui três ministras a menos que o ano anterior, contabilizando 11 mulheres e 13 homens –. Visando dar destaque ao papel dos cuidadores na sociedade, o SNC propõe registrar as pessoas cuidadoras, fortalecer os programas de cuidados domiciliares, fomentar a capacitação e emprego para quem desempenha funções de maneira informal, entre outras medidas. Em junho de 2023, graças a uma aliança entre o Ministério do Desenvolvimento Social e Família e a ONU Mulheres, ocorreu o processo de diálogos “Hablemos de Cuidados”, que buscou colher a opinião e as reflexões das pessoas para a construção de um futuro Sistema Nacional e Integral de Cuidados no país.

No mesmo período, a prefeitura de Belo Horizonte (MG) promoveu o 1º Encontro do Grupo de Trabalho Intersetorial sobre a política do Cuidado no município. A fim de dialogar com o conceito de Economia do Cuidado, o Programa Maior Cuidado, em debate com políticas de gênero e raça, busca intervir na redução da pobreza entre as mulheres por meio da redistribuição e remuneração das tarefas de cuidados. A pesquisadora Débora Del Guerra,

⁶² Disponível em: <https://www.abcd.usp.br/noticias/49310/> Acesso em: 07/07/2023.

uma das idealizadoras do projeto, utilizou como marcador projetos semelhantes de outros países da América Latina.⁶³

Se, “os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se” (AUGÉ, 1994), e a premissa para identificá-los passa pela noção de solidão e falta de relação, não podemos não levar em conta que, para muitas mulheres, até mesmo os espaços e posições mais seguras podem acabar se convertendo em não lugares. O paradoxo do não lugar, contudo, estaria na capacidade que ele tem de criar também identidade partilhada entre seus transeuntes, identidades “anônimas” que têm a duração do presente do percurso. Na prática, podemos considerar que, os corpos que vez ou outra ocupam esses não lugares também são capazes de constituir redes de apoio.

Apesar de Augé valer-se como exemplo de “não lugares” alguns espaços que indicou como “reais” (transportes, trânsitos, comércios, lazer), também empregará a teoria a fim de responder a formas de relação que os indivíduos constituem com os espaços considerados “lugares” para a sociedade – os grandes centros, os palácios, as nações imperialistas, os regimes totalitários. Nesse sentido, busca dimensionar também como não lugares as posições que se coloquem como contrárias a esses espaços de poder.

Sob a noção de que só voltariam aos lugares aqueles que frequentam os não lugares (AUGÉ, 1994, p.98), numa relação de ambivalência e dialética própria das relações humanas, nossa hipótese busca situar os textos dramaturgicos *Hilda Peña* e *Vaga Carne* como atos e gestos capazes de engendrar alternativas de ser e estar para indivíduos e grupos “fora de lugar”.

Por fim, levando em conta o caráter contra hegemônico das narrativas artísticas de Isidora Stevenson e Grace Passô, que introduzem questionamentos sobre a ideia de sociedades absolutamente perfeitas e hierarquizadas e propõem formas de fazer como verdadeiras “utopias localizadas”, recuperamos o conceito de heterotopia cunhado por Foucault (2003), também utilizado na construção da hipótese desenvolvida por esta tese. Para o filósofo, o

⁶³ Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/prefeitura-de-bh-inicia-debates-sobre-politica-do-cuidado-no-municipio>> Acesso em: 10/07/2023.

teatro seria em si uma heterotopia, porque: “perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos” (FOUCAULT, 2013, p.24), e pela ritualização concernente a ele.

Nossa hipótese sugere, desse modo, que os corpos representados pelas narrativas das duas dramaturgias, bem como as construções ficcionais que formam os espaços nas obras, partem da “inadequação” de vivências ante modelos de sociedade opressores e homogeneizantes. E que trabalhar a partir desses não lugares, como estratégia de resistência artística e criativa, pode possibilitar que outros espaços imaginários e de vida sejam experienciados pelos sujeitos que se deixem afetar. Podendo enfim “reordenar territórios-corpos de mulheres”, tal como os povos indígenas ao contrapor a lógica colonial, como explica Ludmer (2013):

A cultura indígena tem uma relação totalmente diferente com seu território. Os Mapuches dizem que o ser humano é o complemento da terra de tudo o que a rodeia; que é parte de um território e não seu dono. Não reclamam o direito à terra, mas ao território. Reclamam seus territórios usurpados, primeiro pelos espanhóis e depois pelos militares argentinos. Reclamam direitos territoriais como direitos humanos e exigem uma política de reordenamento territorial (p.113).

Entender o corpo da mulher também como um domínio territorial, como afirma Segato (2005), contribui para a busca de ações que tenham como intuito romper com as noções de exploração predatórias e desumanizantes.

Para Ludmer (2013), podemos ver por meio das ficções que “um território é uma organização do espaço por onde deslizam corpos, uma interseção de corpos em movimento; o conjunto de movimentos dos corpos que acontece em seu interior, assim como os movimentos de desterritorialização que o atravessam (p.111). Por isso, nos dois capítulos seguintes, os quais nos centraremos separadamente nas duas dramaturgias, articulamos as principais teorias discutidas nesta primeira etapa a partir das imagens textuais e espetaculares que os textos montam, desmontam e remontam, das formas de fazer das autoras, da recepção e as reverberações de suas ficcionalidades.

CAPÍTULO 2: *HILDA PEÑA*

2.1 Uma imagem que fala e atua

Antes de iniciar investigação sobre a dramaturga Isidora Stevenson e sua obra, frisamos a importância que a imagem espetacular da montagem chilena do texto, com um corpo de mulher que ocupa o espaço cênico e é revelado de maneiras pontuais e específicas pela iluminação, teria sido o que, a priori, nos levou a observar a recorrência dessa forma de representação nos palcos, advinda de imaginários de mulheres dramaturgas e encenadoras contemporâneas. Posteriormente, a percepção de que também suas respectivas narrativas traziam questões em comum e assuntos contundentes para os dias atuais, foi o que nos fez reuni-las em uma pesquisa de doutoramento.

Como podemos observar na imagem abaixo, a montagem chilena de *Hilda Peña* (2014), dirigida por Aliocha de la Sotta, apresenta um cenário mínimo. A caixa cênica quase vazia, a não ser pela atriz que interpreta, possui também uma mesa e uma cadeira que lembram itens escolares, sendo iluminada por luzes que revelam somente recortes ao público:

Figura 1: Paula Zúñiga interpreta *Hilda Peña* na montagem chilena



(Foto por Diego Carrasco. Fonte: <https://www.fundacionteatroamil.cl/en/que-hacemos/circulacion-nacional-e-internacional/catalogo/hilda-pe%C3%B1a/>)

2.2 Isidora Stevenson e seu processo de escrita

Muito pautadas em sua mirada politizada e feminista do mundo, as obras da autora Isidora Stevenson, bastante atuante em seu país, apontam para personagens e realidades que possibilitam novas perspectivas acerca das questões de seu tempo. Apesar de ter escrito primeiro *Campo (un drama burgués)* (2012), foi *Hilda Peña*, um marco em sua carreira, que teria impulsionado seu desejo pela escrita de textos teatrais. Tendo nascido de um exercício em uma oficina de dramaturgia realizada em 2013, se desenvolve a partir de uma imagem, assim como essa pesquisa, mais especificamente as mãos com unhas comidas de uma cabeleireira do centro de Santiago. No período em que estive no Chile, em 2022, reuni-me com Stevenson para conversar por algumas horas e a autora mencionou que, apesar dessa imagem que a teria impactado, uma mulher que trabalhava num salão de beleza, mas apresentava um aspecto físico absolutamente degradado, o que preencheu seu imaginário ao começar a escrever o texto foi somente uma voz, desassociada de um corpo. Em entrevista concedida a Mauricio Fuentes para o portal Interdram, em junho de 2020, a dramaturga explica um pouco sobre seu processo de composição para escrever a obra:

[...] Logo surgiu uma série de perguntas a essa imagem e, ao ir especulando e respondendo foi se montando, de maneira bem intuitiva, *Hilda Peña*. Sem dúvida, o tempo interno da personagem, o ritmo de sua fala vem da minha infância sulista, dessa sonoridade que foi parte da paisagem da minha meninice. O mesmo acontece com o fim da obra, como aparecem as crenças populares, a fé. O verde do sul e o verde da decomposição. O retorno à democracia. A pena. E bom, a morte como tema ancestral. Tudo isso foi sendo tecido de uma maneira muito intuitiva. Para mim a dramaturgia é como um bordado ao avesso. Quando olhamos são puros fios emaranhados e nós, parece que não é nada mais que um esboço. Imediatamente algo faz sentido, algo se forma, ao virar o bastidor se vê uma paisagem bonita, completa (STEVENSON, 2020, n.p).⁶⁴

É interessante como a autora costura essa imagem inicial à sua história pessoal, ao território em que cresceu e à cultura desse espaço, relacionando sobretudo com a morte, em

⁶⁴ [...] Luego vino una cadena de preguntas a esa imagen y al ir especulando y respondiendo se fue armando, de manera bien intuitiva, *Hilda Peña*. Sin duda, el tiempo interno del personaje, el ritmo de su hablar viene de mi infancia sureña, de esa sonoridad que fue parte del paisaje de mi niñez. Lo mismo pasa con el final de la obra, como aparecen las creencias populares, la fe. El verde del sur y el verde de la descomposición. El retorno a la democracia. La pena. Y bueno, la muerte como tema ancestral. Todo eso se fue tejiendo de una manera muy intuitiva. Para mi la dramaturgia es como un bordado por el revés. Cuando lo miras son puros hilos enredados y nudos, te parece que no es nada más que un borrador. De pronto algo hace sentido, algo se cuaja, das vuelta el bastidor y ves un paisaje hermoso, completo.

seu sentido literal, mas também como ruína, aludindo simbolicamente ao fim de ideais, de possibilidades de futuro de uma nação, da precariedade estrutural que compõe a América Latina. Ela reafirma em outras conversas e entrevistas o tema fundante de *Hilda Peña* para ela, a morte.

No bate-papo transmitido, em agosto de 2021, via conta no Instagram do grupo Mulheres Míticas, responsável pelo teatro-vídeo da obra em português disponibilizada no mesmo período, Stevenson menciona como as valquírias, seres da mitologia nórdica e germânica, teriam servido de inspiração para essa peça. Menos popular que a mitologia grega, a história das divindades dos povos escandinavos teria elevado camponesas mortais a semideusas, que cumpriam o dever de buscar corpos de guerreiros no campo de batalha. Essas mulheres habilidosas, amazonas que montavam cavalos alados, serviam ao Deus Odin, e seriam responsáveis por conduzir os mortos que comporiam o exército do chefe supremo. Uma das valkirias/valkyrjas, nome que significava “escolhedoras de corpos”, é Hildir ou Hilda, filha de Odin e Freya.

Outra personagem que evoca essa responsabilidade das mulheres para com os ritos funerários é Antígona, que para além de um ato político para com o corpo do irmão, luta para exercer seu papel como familiar do morto, tarefa que também lhe seria incumbida socialmente, como os demais ritos de passagem o eram. Para Flávia Resende (2017): “As reivindicações de Antígona não são, em nenhum momento, da ordem da razão. São, talvez, mais próximas de uma animalidade, movidas pelo cuidado por seus parentes mortos e por seus próprios impulsos de morte” (p.44). E é essa mesma espécie de “animalidade” que veremos se construir em torno da personagem de Stevenson.

Não por acaso, o sobrenome Peña, que sem o til da letra “n” se transforma em pena, corrobora para esse destino de sofrimento, como uma espécie de dever punitivo para a personagem. A dramaturga joga com a tristeza e a dor da palavra, que também dialoga com o significado rocha, penhasco, esse local arriscado e de difícil acesso, geralmente solitário, onde a queda está prevista.

A segunda grande temática de *Hilda Peña* é a maternidade. Stevenson, que atualmente é mãe, ainda não tinha filhos em seu momento de escrita. No entanto, a abordagem escolhida

pela autora carrega do maternal o que há de mais genuíno, o cuidado e o afeto, sem a romantização que a sociedade tende a atribuir a essa condição. Não se vê em seu texto a maternidade compulsória, imposta às mulheres há séculos. Nem mesmo se propõe a abordar o biológico como fundamental e essencial para a concepção do que vem a ser o feminino. Apesar disso, não deixa de tocar em algumas responsabilidades que penalizam mais as mulheres que são mães (como a culpa excessiva), também fruto das cobranças sociais ainda muito recorrentes, mesmo não havendo qualquer apontamento científico que as diferencie dos homens no quesito parentalidade:

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É "adicional" (BADINTER, 1985, p.367).

Na contramão do que seria esse instinto materno, no qual a mãe possuiria uma afetividade inata, contestado pela filósofa e historiadora Elisabeth Badinter (1985), a maternidade que é apresentada na obra se constrói por meio das relações, dia a dia, entre mãe e filho, uma gestação que acontece sobretudo no peito da personagem.

Ao escolher narrar os vínculos que se estabelecem numa maternidade por adoção, podemos relacionar a obra também com o território latino-americano, onde a autora refundaria uma nação “mátria” que se contrapõe às políticas de morte e preza pela sobrevivência de seus filhos. Sendo uma configuração em total oposição ao conceito de pátria, esta como um lugar de devoção e entrega irracional, a proposta introduz caminhos que direcionam para a desalienação dos sujeitos. Como Luís Adriano Carlos apontará:

A Mátria é uma ideia que vem de longe, seduzindo os espíritos mais insatisfeitos com as perversões morais e políticas da ideia de Pátria [...] A crise deste tipo de amor masoquista foi despoletada, no século XX, como resposta às atrocidades insanas dos totalitarismos nacionalistas”. (2003, p.23).

Tendo em vista a ideia de uma terra natal etimologicamente construída sob preceitos patriarcais e, conseqüentemente, cristãos, o autor busca ainda exemplificar a dicotomia entre

os dois termos, recuperando trecho do sermão pregado pelo Padre Antônio Vieira na Bahia, em 1639, na qual o missionário emprega um, como celestial, e o outro, como mundano, incapaz de gerar filhos senão de criá-los:

[...] o nome de pátria é derivado do pai, e não da mãe: a terra em que nascemos é a mãe que nos cria; o céu para que somos criados é o lugar do Pai que nos dá o ser; e se a pátria se derivara da terra, que é a mãe que nos cria, havia-se de chamar mátria, mas chama-se pátria, porque se deriva do Pai que nos deu o ser, e está no céu. E se para sermos filhos de tal Pai é necessário que só o céu tenhamos por pátria, assim, para sermos dignos servos da Mãe deste mesmo Pai, é necessário que tenhamos toda a terra por Egito e por desterro (VIEIRA, 1998, n.p).⁶⁵

Se, para o jesuíta, tudo o que é terra não passa de desterro, nascer seria o mesmo que viver em constante orfandade, aguardando o dia de reencontro com o progenitor, enquanto se estabelece com a mãe uma relação de invariável desamparo. O que veremos em *Hilda Peña*, no entanto, está representado em diametral oposição, pois é justamente uma mãe adotiva que proporcionará dignidade /ao filho. Dessa maneira, a ideia de mátria engendra não só uma retomada do termo e do seu sentido como uma potência anticlerical, mas também reafirma o lugar da mãe como provedora ante o abandono executado pela nação. Sem contar as infinitas possibilidades de relação com cosmovisões não-eurocêntricas, por exemplo, a existência da divindade Pachamama ou “Mãe Terra” para os povos andinos. Nesse sentido, na mátria não haveria relação de dependência ou dever unilaterais, mas de simbiose e reciprocidade.

2.3 Personagens reais e comuns

Criada a partir de uma imagem colhida do cotidiano da autora, uma cabelereira que é observada no centro de sua cidade, *Hilda Peña* leva para a cena uma mulher que não teve muitas oportunidades na vida. Com pouco estudo e quase nenhum contato com a família, oriundos de outra região do país, trabalha em um salão de beleza onde ganha o suficiente para manter uma casa simples, de um só quarto, em que mora sozinha. Não segue uma crença religiosa, vive em um bairro auxiliado por políticas públicas, teve um companheiro que em algum momento foi embora (por conta própria ou levado, não se sabe ao certo), mantém uma

⁶⁵ VIEIRA, Padre Antônio. Sermão de Nossa Senhora da Conceição na igreja da Senhora do Desterro. Bahia, ano de 1639. LITERATURA BRASILEIRA. Textos literários em meio eletrônico. Edição de Referência: Sermões, Padre Antônio Vieira, Erechim: Edelbra, 1998. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=134925>> Acesso em: mar/2022.

amizade superficial com as colegas do emprego, é uma mulher que optou por não ter filhos, por não se sentir confortável com bebês, e repete isso sem-cerimônia quando declara que “nem todos têm que nascer” (STEVENSON, 2019, p.61).

Quando conta do ex-companheiro, diz não ter se casado e revela ter chorado somente no dia em que ele sumiu. A desapareição desse homem é apresentada como uma incógnita na obra: “Levaram ele. Se foi. não sei. / Nunca soube.” (STEVENSON, 2019, p.61). A palavra utilizada para descrever seu desaparecimento “levaram” aciona um contexto de violência. Quem o teria levado? Alguém com poder para isso. As autoridades? A polícia? Não seria uma coincidência a autora relacionar esse tipo de vivência ao contexto dessas personagens. Historicamente, muitas pessoas tiveram sua trajetória completamente apagada no Chile durante o período ditatorial. O texto de Stevenson se passa no início dos anos 90, quando o país começava a sua transição para a democracia. Antes disso, a ditadura de Augusto Pinochet durou 17 anos, o que nos leva a pensar que ele só pode ter sido levado dentro desse intervalo de tempo.

O levantamento feito pela Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação em 2011,⁶⁶ apontou que mais de quarenta mil pessoas foram vítimas do regime e 3.065 foram mortas ou estão desaparecidas. As violências implementadas durante o regime militar aconteceram de formas e em momentos diferentes. Sara Rojo (2016, p.108) traça alguns desses atentados contra os direitos humanos destacando o *modus operandi* utilizado, a princípio de maneira desarticulada por meio da Caravana de la Muerte, operação clandestina que, comandada pelo general Sergio Arellano Stark, torturou e assassinou presos políticos em cidades de todo o país imediatamente após o golpe, em 1973. No ano seguinte, uma estrutura articulada de detenção é iniciada por meio da Direção de Inteligência Nacional – DINA que, após sua extinção é sucedida pela Central Nacional de Inteligência – CNI (1977-1990), ambas funcionando como órgão de perseguição de opositores políticos. Ainda de acordo com Rojo (2016):

O terrorismo de Estado, em todas as suas manifestações, torturas, desaparecimentos, centros de detenção abertos (Estádio Nacional, Estádio

⁶⁶ Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura. Disponível em: <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2017/01/Informe2011.pdf> Acesso em: jan/2022.

Chile) e secretos (Villa Grimaldi, Londres), campos de concentração (Chacabuco, Pisagua), relegações, telefones grampeados e exílios, foi uma constante que até hoje está presente na consciência dos chilenos (p.109).

Mesmo em contextos democráticos, acontecimentos como esses não cessam para pessoas em situação de vulnerabilidade. Em setembro do ano de 2021, no Chile, completaram seis anos do desaparecimento de um jovem de 23 anos que sofria de esquizofrenia. Quatro policiais detiveram José Vergara⁶⁷ a pedido da madrastra, para que seguissem com sua internação em um centro de saúde, mas nunca se soube seu paradeiro. Não há um relato único por parte dos policiais, e a família, que é de origem pobre, segue sem respostas sobre o desaparecimento.

Dois anos antes do caso que ocorreu no Chile, em 14 de julho de 2013, Amarildo de Souza desapareceu na favela da Rocinha no Rio de Janeiro.⁶⁸ O ajudante de pedreiro nunca mais foi visto após ser levado pela Polícia Militar a uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), local em que foi torturado. “Onde está Amarildo?” foi a pergunta que ecoou por todo o Brasil, sendo um dos casos que mais tomou notoriedade no país. A viúva de Amarildo, Elizabete, e seus seis filhos, seguem sem indenização⁶⁹ do Estado, apesar da condenação de doze policiais.

Em análise sobre situações como essas ao redor do mundo, o filósofo Giorgio Agamben (2004) observa que, o que antes seria uma medida provisória para casos excepcionais, acabou se tornando técnica de governo:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de

⁶⁷ SILLS, Mayron. A seis años de su desaparición en manos de Carabineros ¿Dónde está José Vergara? Londres 38 espacio de memoria. Actualidad. Noticias. Santiago, 15 de septiembre de 2021. Disponível em: <https://www.londres38.cl/1937/w3-article-106792.html> Acesso em: jan/2022.

⁶⁸ CALVI, Pedro. Caso Amarildo: presidência da CDHM pede explicações ao governador do Rio de Janeiro sobre reintegração de major da PM condenado por torturar e matar o pedreiro. Câmara dos Deputados. Comissão de Direitos Humanos e Minorias, Notícias. 12/02/2021. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/caso-amarildo-presidencia-da-cdhm-pede-explicacoes-ao-governador-do-rio-de-janeiro-sobre-reintegracao-de-major-da-pm-condenado-por-torturar-e-matar-o-pedreiro> Acesso em: jan/2022.

⁶⁹ CARNEIRO, Júlia Dias. Cinco anos após a morte de Amarildo, família ainda aguarda indenização: ‘Estado tem que pagar por seu erro’. BBC News Brasil no Rio de Janeiro, 11 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44790123> Acesso em: jan/2022.

categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. Diante do incessante avanço do que foi definido como uma "guerra civil mundial", o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea (AGAMBEN, 2004, p.13).

Essa prática autoritária é adotada em algumas situações de forma corriqueira no Brasil. Os locais em que mais se vê sua aplicação, geralmente, são aqueles ocupados por pessoas socialmente vulneráveis, onde fatores de classe, raça e etnia estão diretamente relacionados. Basta observar, por exemplo, a forma com a qual a polícia aborda moradores de bairros de baixa renda e moradores de condomínios de luxo, além da diferença entre as sanções aplicadas aos cidadãos residentes de cada um dos locais. Os números divulgados pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2021⁷⁰ apontam que o país atingiu, em 2020, o maior número de mortes decorrentes de intervenção policial. Entre as vítimas, 98,4% são do sexo masculino, 78,9% são negras, e os jovens de 18 a 24 anos prevalecem.

Além das personagens centrais também nos são apresentadas na obra, de modo superficial, as colegas de trabalho da mulher que, ao contrário dela, eram casadas e tinham filhos. A diferença entre os estilos de vida que levam é apontada pela personagem: “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. / Eu estava bem assim” (STEVENSON, 2019, p.62). Sua opinião nos revela, mais uma vez, que não ter constituído uma família tradicional, tendo um marido e não engravidando dele, era também um desejo consciente e não mera causalidade.

Peña vive uma vida comum e sem grandes acontecimentos, até o dia em que resolve levar um menino de rua para morar em sua casa, ainda que não seja possuidora de grandes recursos. Talvez um lapso emocional tenha conduzido a mulher a se importar ou a se identificar afetivamente com o garoto. Sobre seu ato, a personagem declara: “Não sei, esse me importou. / Eu ficava pensando nele. Sentia uma culpa. Não sei.” (STEVENSON, 2019,

⁷⁰ Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Ano 15, 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/10/anuario-15-completo-v7-251021.pdf>> Acesso em: abril/2022.

p.63). Mesmo que compartilhe muitas informações sobre si mesma com o espectador, não conseguimos saber muitos detalhes de sua vida, a narrativa repetitiva e segmentada, repleta de silêncios, cria aproximação com o público pelos sentimentos que a presença e a falta do filho lhe causaram. E é justamente esse recorte que possibilita o diálogo com a personagem, além de sua cotidianidade. Como Juan Chandía (2018) explicita:

[...] a pulsão rapsódica da obra apela a um leitor/espectador/ouvinte que escuta em silêncio, para depois poder 'reproduzir' e testemunhar o que ouviu. Trata-se, então, de uma cadeia comunicativa em que cada uma das partes tem o mesmo estatuto hierárquico, articulando-se de forma dialética a fim de construir uma memória que acolha aqueles elementos historicamente excluídos. Sustentamos que o exercício da obra utiliza as formas narrativas para acentuar os modos como compreendemos e lembramos os atos de violência política, por meio da construção de um tipo particular de falante que responde aos critérios próprios da crise da personagem na dramaturgia contemporânea (p. 136).⁷¹

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) Paul Ricoeur recorre a dois ensaios de Freud para discutir questões acerca da memória traumática. Por meio da comparação entre os textos *Rememoração, repetição, perlaboração* (1914) e *Luto e Melancolia* (1915) o autor propõe que a repetição poderia funcionar como um trabalho de luto, pois o “trabalho de rememoração” contribuiria para a interiorização da perda, ajudando os sujeitos a abandonarem os investimentos pelos quais a *libido*, que é a energia advinda das pulsões que direcionam comportamentos, continuaria vinculada ao objeto perdido (RICOEUR, 2007). Oposto a isso, estaria a “compulsão de repetição” onde a memória fica esquecida e reprimida, por isso a pessoa recordaria como ato e não como lembrança. Podemos dizer que a personagem Hilda Peña apresenta alguns sintomas na forma de repetição, como o ato de roer as unhas e de frequentar o cemitério, por exemplo. Mas, na forma de narrar sua história uma e outra vez e recontar fatos sobre seu dia traumático, há também um impulso de rememorar, um caminho capaz de promover a cura de seu estado. Ricoeur defenderá em vários momentos a importância da rememoração para o processo da cura, reafirmando o trabalho de memória como um trabalho de luto, para que ocorra uma renúncia ao objeto perdido e seja possível

⁷¹ [...] la pulsión rapsódica de la obra apela a un lector/espectador/oyente que escuche en silencio, para luego poder 'reproducir' y dar testimonio de lo oído. Es entonces una cadena comunicativa en la cual cada una de las partes tiene el mismo status jerárquico, vinculándose de manera dialéctica en pos de construir una memoria que acoja aquellos elementos históricamente excluidos. Sostenemos que el ejercicio de la obra se vale de formas narrativas para tensionar los modos en que entendemos y recordamos los hechos de violencia política, a través de la construcción de un particular tipo de hablante que responde a los criterios propios de la crisis del personaje en la dramaturgia contemporánea.

reconciliar com o objeto interiorizado. Tendo em perspectiva o campo macro, acrescentará que:

A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne (RICOEUR, 2007, p.92).

Instituir ritos e celebrações, como “memória-lembrança” e não como “memória-repetição” (essa geralmente atrelada a atos violentos e à humilhação de alguns), seria, portanto, uma forma de construir coletivamente um trabalho de rememoração com o intuito de refletir sobre falhas da memória.

Em *Hilda Peña*, alguns episódios também confrontam celebrações culturais e ritos de passagem, os quais os sujeitos costumam repetir sem questionar. A imagem celebrativa que mais se verá presente na obra é a do período natalino, mencionado pela personagem em diferentes momentos devido aos preparativos que sua família executa para a noite de Natal. Ela conta, por exemplo, ter montado uma árvore, por incentivo da namorada do filho, e que apesar de não ter decorado com uma estrela, havia ficado linda somente com bolinhas. Embora essa ausência seja mencionada de forma sutil e despretensiosa, é importante ressaltar a opção da autora por despojar justamente do símbolo que anuncia o nascimento do menino Jesus, ganhando força por figurar no texto uma espécie de prenúncio do destino trágico que o jovem teria.

Levando em conta o binômio vida e morte, ao explicitar na obra o tipo de vestimenta ideal que é imposto para que Hilda Peña exerça no funeral do filho, a autora fomenta discussão também sobre o esvaziamento e a banalização dos ritos de passagem que priorizam a estética em detrimento de qualquer significado:

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 ele elegante, disseram.
 Eu queria colocar nele a camisa do time que ele gostava.
 Não sei. Obedeci.
 (Pausa)
 Algumas vezes, de noite, não paro de pensar que ele não gostava da camisa.
 Que eu não posso mais trocar.

Que ele vai estar vestido com ela pra sempre.
 (Pausa)
 Dobrei a camiseta e coloquei na sua mão.
 [...] (STEVENSON, 2019, p.73)

Alguns versos depois a personagem repetirá: “Meu menino copo de vidro com a camisa que ele não gostava” (STEVENSON, 2019, p.75). Quantas vezes “obedecemos” a normas culturais sem ponderar os sentidos que desejamos dar ao que se passa com nossas vidas? Diante da impossibilidade de realizar o que seria o gosto do filho, a personagem assume duas ações que agem como um conforto: em primeiro lugar, seu gesto de colocar a camiseta na mão do jovem; e, em segundo, a prática de lembrar e narrar o que aconteceu.

Acerca da busca por significar a memória, Leda Maria Martins (2021) destacará a importância da performance oral como uma local de perpetuação e fixação dos saberes. Hilda Peña narra suas angústias, muitas vezes poeticamente, o que para a autora é também uma forma de “transgressão da concepção do tempo como linearidade absoluta [...] Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica.” (MARTINS, 2021, p.30). A personagem avança e recua no tempo, dá saltos, introduz pausas e brinca com as palavras como forma de acalento e costura de suas feridas. É dessa maneira que:

A dramaturgia de Stevenson tece de maneira rapsódica uma voz que emerge do silêncio para questionar o público de seu tempo, exigindo justiça não só para seu filho, mas também para todas aquelas memórias anônimas que sofreram na própria carne a violência política dos primeiros anos de transição para a democracia (CHANDÍA, 2018, p.141).⁷²

Acerca das dificuldades que enfrenta Hilda Peña, lembremos que a condição de vulnerabilidade e pobreza da população latino-americana ainda é maior entre as mulheres, principalmente quando se agrega o estudo incompleto e a maternidade solo, como salienta Marco Ceballos (2015):

Neste contexto de desmonte de longa data das instituições e estruturas de segurança social na América Latina, de precarização da situação de trabalho e de transformação na configuração das famílias junto com o desenvolvimento de uma nova geração flexível ou variável de programas sociais (Sojo, 2003), emerge um novo status social: o das mulheres chefes de

⁷² *La dramaturgia de Stevenson entreteje de manera rapsódica una voz que emerge desde el silencio para interpelar al público de su tiempo/, exigiendo justicia no sólo para su hijo sino también para todas aquellas memorias anónimas que sufrieron en carne propia la violencia política de los primeros años de transición a la democracia.*

família em situação de pobreza econômica e de acesso precário à educação, à saúde, ao trabalho, à moradia, principais beneficiárias das assistências sociais (p.170).⁷³

O que podemos observar na obra de Stevenson é que, para além de uma imagem do real – sendo este: “[...] 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”, como define Júlia Morena Costa (2019, p.44) –, a autora escolheu representar histórias com pouca ou nenhuma visibilidade, embora estatisticamente comuns. Mesmo tendo essa conexão com uma realidade que se impõe, tais imagens ainda seguirão permeadas por ficções, pois o real na cena, como resultado de um acordo, só pode ser pensado ao se construir “[...] rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2005, p.59).

Ao recuperar determinados comportamentos sociais, renunciados ou recalcados, e buscar efetivar esse real invisibilizado por meio de acordos que possam atribuir novos significados culturais e políticos, Isidora Stevenson garante também que sua narrativa possa ser performada, pois como proposto por Ravetti (2002):

escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real "indomável" convocando os agenciamentos coletivos, quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nesta "escura era da globalização" [...] (p.63).

Em números bem menores que o Brasil, o Chile também possui parte da população vivendo nas ruas. São cerca de dezesseis mil pessoas, de acordo com dados da Fundación Gente de La Calle, de dezembro de 2020. Entre esses, uma parte é composta por menores de dezoito anos. Em *Hilda Peña*, Stevenson situa os meninos de rua em frente à prefeitura e ao salão de beleza onde trabalha a mulher. Eles dormem por lá, andam sujos e cheiram a cola, às vezes. A personagem narra sua visão sobre eles antes do encontro com o filho: “Sempre vejo esses meninos, e não me importam. / Pegou mal isso. Mas é a verdade. / Ou seja, eu olho,

⁷³ *En este contexto de desmantelamiento de larga data de las instituciones y estructuras de seguridad social en América Latina, de precarización del estatus del empleo y de transformación en la configuración de las familias junto al desarrollo de una nueva generación maleable o modular de programas sociales (Sojo, 2003), emerge un nuevo estatus social: el de las mujeres jefas de familia en situación de pobreza económica y de precariedad en el acceso a la educación, a la salud, al trabajo, a la vivienda, principales beneficiarias de las ayudas sociales.*

sinto pena e sigilo. / Isso é não importar. / Importar é fazer alguma coisa. / Seguir em frente é não se importar.” (STEVENSON, 2019, p. 63). Seu relato compõe a imagem comum de invisibilidade e abandono que enfrentam esses corpos.

A relação entre mãe e filho tem início por meio do alimento. Ela o leva para tomar café e aos poucos o menino começa a habitar seu lar. Pela ótica da mulher, vislumbramos um encontro de respeito mútuo e muitos silêncios, ambos não conhecem muito bem o passado um do outro, mas juntos elaboram um futuro em comum. Ele começa a estudar, é levado ao médico, ela corta os cabelos dele. Mais velho, serve por um tempo o serviço militar, começa a trabalhar numa fábrica de embutidos em seguida e, também, inicia um namoro. Se mostra grato quando ganha uma televisão colorida no bingo do bairro e dá de presente à mãe “Por tudo”, único momento em que ele teria chorado. O espectador entra em contato com sua história somente pelo que é narrado sobre ele. Apesar disso, percebemos um jovem amoroso e dedicado mesmo com os traumas que viveu.

Quando se fala em corpos de crianças socialmente vulneráveis, que enfrentam a precariedade e que têm suas vivências invisibilizadas, é necessário realizar um recorte no debate, pois trata-se de uma parcela específica de crianças, geralmente não-brancas. Crianças pobres, periféricas, negras e indígenas, são as mais afetadas pela falta de acesso às políticas públicas. No Chile, o povo Mapuche⁷⁴ e outras etnias permanecem enfrentando todo tipo de dificuldade para manterem a si e suas terras. Povos originários, detentores de uma cultura vasta e rica que, no entanto, permanece sendo sufocada.

Stevenson traça em seu texto algumas palavras em Mapudungun, língua mapuche, que, embora pertençam ao cotidiano dos chilenos, seus significados são desconhecidos pela maioria das pessoas. Essa escolha pode direcionar nosso imaginário para a construção do personagem do filho sendo um possível corpo indígena, afinal são os corpos daquele território que mais têm sido violentados e excluídos. Em 2012, um documento⁷⁵ da Fundación Anide

⁷⁴ Povo indígena da região centro-sul do Chile e sudoeste da Argentina.

⁷⁵ Informe sobre Violencia Institucional hacia la Niñez Mapuche em Chile – Resumen ejecutivo. Disponível em: <https://www.indh.cl/wp-content/uploads/2012/08/informe-violencia-institucional-ninez-mapuche-2012.pdf> Acesso em jan/2022.

(Fundação de apoio à infância e seus direitos) denunciou a violência institucional do Estado e policial contra crianças e adolescentes mapuche no Chile. O documento reúne data, local, as violações de direitos infringidas (sejam elas físicas ou psicológicas) e os agressores, em sua maioria policiais, que, em *Hilda Peña*, também são colocados pela autora como os responsáveis pelas mortes. O documento destaca:

No caso dos meninos e meninas mapuche, a violência institucional exercida pelo Estado em suas comunidades tem impactado seu cotidiano e seu desenvolvimento. [...] a gravidade destes acontecimentos não decorre unicamente do desamparo desta faixa etária frente a qualquer forma de violência exercida contra eles que, somada ao período evolutivo sensível em que se encontram os meninos e meninas, os faz altamente vulneráveis ao dano que produz a violência social e política em seus processos de desenvolvimento individual, social e cultural (p.5)⁷⁶

Se, no imaginário da autora, o menino de rua seria ou não mapuche, o fato é que essa seria uma leitura possível frente à realidade do país. Mais adiante nos aprofundaremos em outras representações indígenas suscitadas pelo texto.

Em decorrência de um incêndio na pensão em que vivia, a nora de Hilda Peña também passa a morar com mãe e filho, como relata a personagem num dos saltos narrativos que faz. Após o convite de estadia, a princípio temporário, a jovem não teria mais ido embora de sua casa. Sobre ela, ficamos sabendo apenas que é de origem sulista, que já trabalhava na fábrica de embutidos antes do namorado, e que tem uma família de religião evangélica. Não podemos apontar quais motivos específicos teriam levado Stevenson a inserir tal temática na obra, mas há também uma relação entre o incêndio dessa pensão com o programa de arrecadação de fundos Teletón chileno,⁷⁷ o que sugere pistas ao espectador/leitor sobre alguma deficiência físico-motora da namorada. De toda forma, é interessante perceber como a autora consegue incluir vivências diversificadas, e socialmente marginalizadas, de forma orgânica em sua narrativa.

⁷⁶ *En el caso de los niños y las niñas mapuche, la violencia institucional ejercida por el Estado en sus comunidades ha repercutido en su vida cotidiana y en su desarrollo. [...] la gravedad de estos hechos no deriva únicamente de la indefensión de este grupo etáreo frente a cualquier forma de violencia ejercida en su contra que, sumada al sensible período evolutivo en que se encuentran los niños y niñas, los hace altamente vulnerables al daño que produce la violencia social y política en sus procesos de desarrollo individual, social y cultural.*

⁷⁷ O Teletón Chile trabalha pela reabilitação e inclusão de meninos, meninas e jovens com deficiência física em 14 institutos distribuídos pelo país.

Nas últimas páginas do texto de Stevenson, é revelado um novo personagem para quem a mulher narra toda a sua história. Um senhor, a quem ela se refere como bruxo/esotérico, uma espécie de curandeiro que, conhecidamente, já teria operado milagres. É o que Hilda Peña teria lido num jornal. O intuito é que o homem possa usar seus poderes para ressuscitar o filho. O contraponto dessa informação se dá, principalmente, pela narrativa descrente da mulher ao longo da obra, praticamente cética em relação às compreensões metafísicas e/ou religiosas. Ainda assim, o desespero a leva, como última alternativa, recorrer aos trabalhos do homem, alguém que ela precisa acreditar mais do que deseja: “Eu queria saber se o senhor pode fazer alguma coisa. / Eu vi no jornal o que o senhor faz. / Eu tenho guardado uns recortes seus. / As pessoas acreditam em você. / Eu também quero acreditar. / Não é que eu não acredite. / Pegou mal isso, parece.” (STEVENSON, 2019, p.73).

Há várias possíveis leituras para essa passagem final da obra. Uma delas nos leva imediatamente à construção da imagem de gurus contemporâneos e, inevitavelmente à derrocada de alguns deles. No Brasil, tivemos os casos de Prem Baba e João de Deus, por exemplo, ambos denunciados por abusos sexuais e psicológicos. Tendo o segundo deles sido condenado cinco vezes com penas que ultrapassam 100 anos de prisão, um médium que atendeu, por décadas, milhares de pessoas anônimas e famosas. Esses guias espirituais carregam em comum a vulnerabilidade emocional de seus seguidores, muitos em situação parecida com a da personagem de Stevenson. Sem encontrar resoluções concretas e eficazes para seus problemas, vão em busca de qualquer tipo de amparo, mesmo os mais duvidosos, quando, muitas vezes, as “respostas” têm mais relação com políticas públicas eficientes, do que com dogmas religiosos.

Como percebemos ao longo dessa investigação sobre as personagens, a autora trabalha, a partir de cada representação em *Hilda Peña*, com a articulação de imagens atuais e recorrentes, apreendidas do cotidiano da população chilena, mas igualmente potentes para serem discutidas dentro de um imaginário latino-americano.

2.4 A obra

O texto dramático, que traz a narrativa ficcional de uma mulher contando fatos de sua vida de forma não linear, leva o leitor/espectador a ir montando sua história na medida em que o monólogo avança. Assim, investe em ideias soltas e na repetição delas, como se a personagem seguisse um fluxo de consciência. Em *Hilda Peña*, temáticas como a violência, a pobreza, a solidão de algumas mulheres, a maternidade, a falta de memória e de possibilidade de futuro, o abandono infantil, a luta social, a finitude do corpo e a busca por uma salvação religiosa, são acessadas por meio de uma narrativa desconexa e sem esperanças.

A personagem homônima é uma cabelereira que nunca quis ser mãe, mas acaba adotando um menino que morava na rua em frente ao seu trabalho. É uma mulher de classe média baixa que também não se casou. Após alguns anos, enquanto cozinha, um dia antes da noite de Natal, reconhece na tv uma sacola de loja, a mesma que havia dado com o presente da namorada do filho, caída no chão de um banco em que havia acontecido um assalto. Este, acaba sendo a causa da morte de oito pessoas, uma delas é o filho de Hilda Peña.

Como pano de fundo para a sua criação, Stevenson utiliza o fato que ficou conhecido como Massacre de Apoquindo, tragédia ocorrida no Banco O'Higgins no início dos anos 90 no Chile, um período de transição para a democracia no país, em que jovens militantes do Movimento Juvenil Lautaro (MJL) realizaram um assalto com o objetivo de usar o dinheiro para libertar presos políticos. O embate violento com a polícia, acusada de ter feito uso indevido de suas armas, atinge também passageiros de um ônibus que passava em frente ao banco. Essa informação deixa em aberto se o filho de Hilda Peña faria parte ou não do grupo revolucionário, situação que ela desconhece e nega durante a narrativa.

O MJL foi uma organização político-militar de esquerda criada em 1982 por Guillermo Ossandón (1953-2009), ex-dirigente do Movimento de Acción Popular Unitaria – MAPU, que objetivava aderir e legitimar a luta armada ao invés de uma oposição pacífica contra a ditadura de Augusto Pinochet. O Movimento continuou efetuando ações mesmo após a transição do país para a democracia, tendo encerrado as atividades em 1994 a partir da captura e do condenamento de Ossandón. O nome do grupo faz referência a um dos guerreiros indígenas mais importantes do país, Lautaro (1534 - 1557), o jovem que liderou tropas do

povo mapuche e venceu a primeira fase da Guerra de Arauco durante a conquista espanhola no Chile.

Utilizar o nome do líder mapuche, nesse caso, ultrapassa o caráter simbólico que ele evoca, estando também relacionado às estratégias empregadas pelo mesmo durante a guerra. Sabe-se que, tendo sido capturado e escravizado pelos espanhóis ainda criança, Lautaro aprendeu as técnicas do adversário, como montar a cavalo, por exemplo, e as ensinou ao seu povo posteriormente. Assim, os indígenas tinham o trunfo de lutar da mesma forma que os conquistadores além de conhecer as táticas utilizadas por eles. Foi dessa maneira que Pedro de Valdivia (1498-1553), o militar que liderava a tropa espanhola no período, foi pego numa emboscada e morto. O antagonismo entre essas duas figuras é tão presente para a população chilena que, na Praça de Armas da cidade fundada por Valdivia, Concepción, há uma estátua do conquistador e, logo à sua frente, foi também instalado um monumento a Lautaro, inaugurado em 2007, ano em que se completou 450 anos de sua morte. Como Lautaro, os jovens do MJL lutaram durante a ditadura militar chilena reproduzindo a forma de combate do oponente, utilizando armas de fogo e atitudes violentas.

A passagem que se refere ao assassinato do jovem e da namorada possui outras duas referências mapuche, como o local em que a estrutura do banco está acoplada, o centro de compras chamado “Apumanque”, localizado na avenida de nome “Apoquindo”. Embora esses nomes façam parte da obra de Stevenson porque são palavras que pertenciam ao campo do acontecimento real, a autora posiciona uma lente de aumento sobre elas quando insere na narrativa da personagem o seguinte texto: “Lautaro é um nome mapuche. / Apoquindo é uma palavra mapuche. / Apumanque é outra palavra mapuche. / Não sei o que significam.” (STEVENSON, 2019, p.58).

Não saber o significado dessas palavras não só demonstra o distanciamento de Hilda Peña para com a cultura Mapuche, bem como dialoga diretamente com a construção da sociedade chilena que, influenciada predominantemente pelo imaginário branco europeu, tem soterrado suas influências nativas ao longo dos anos. Embora muitas palavras e nomes indígenas estampem ruas, bairros, lojas, prédios, objetos, produtos, grupos, assim como ocorre no Brasil, o esquecimento é o caminho mais comum para elas. Por outro lado, do ponto de vista Chileno, mais especificamente santiaguino, o desconhecimento da personagem com

tais nomes também pode gerar a dupla leitura sobre Peña não possuir qualquer proximidade com os locais. Durante minha estadia no Chile, pude percorrer a região onde o massacre real ocorreu e Stevenson utiliza na obra. Cercada por prédios espelhados de luxo, a larga avenida, preparada para receber um fluxo maior de carros do que de pedestres, está repleta de comércios voltados para a classe média alta e fica localizada em Las Condes, bairro nobre da cidade localizado há dezenas de estações de metrô da região central. A premissa que a autora agrega com tal passagem, portanto, também pode inferir que, se a mãe não nutre qualquer relação com aquele espaço, muito provavelmente seu filho também não precisa frequentá-lo.

Ademais ao apagamento étnico, outros preconceitos da cultura chilena em relação ao nome “Lautaro” estão presentes na obra, visto que o nome faz referência ao grupo de jovens guerrilheiros dos anos 90. No texto dramático, percebemos que, ao reforçar a participação do filho de Hilda Peña em tal grupo, afirmação perpetrada pela mídia e pela polícia, isso também se converte na tentativa de amenizar a culpa do Estado por sua morte. Após um noticiário persistir na acusação, a mãe reage à insistência desligando a televisão e nunca mais voltando a ligá-la. Stevenson defende que a simplicidade do discurso da personagem se relaciona também com o tempo a que ela pertence: “Neste caso não é um relato épico, não é a história de uma mulher com lutas políticas, nada disso. É uma mulher qualquer que conta uma história particular e o contexto dos anos 90 permite que apareça, de maneira muito mais clara, a ignorância e a dificuldade para entender. Não é como se fosse uma obra situada no momento atual, em que o nível de informação tem nos saturado” (STEVENSON apud ALARCÓN, 2015, n.p).⁷⁸

Na medida em que narra seu trauma, a personagem relata também fatos sobre sua relação com o garoto que, depois de crescido, começa a trabalhar numa fábrica de embutidos por falta de opção. Apesar do desejo da mãe de que ele tivesse seguido carreira militar, pela oportunidade da aposentadoria e do plano de saúde, o jovem se recusa a virar, em seus termos: “milico cuzão”, único palavrão que teria dito, mas que pediu desculpas a ela logo em

⁷⁸ *En este caso es un relato no épico, no es la historia de una mujer con luchas políticas, para nada. Es una mujer cualquiera que cuenta una historia particular y el contexto de los '90 permite que aparezca, de manera mucho más clara, la ignorancia y la dificultad para entender. No es como si fuera una obra situada en la época actual, en que el nivel de información nos tiene saturados.*

seguida. Forma que a autora encontra de transparecer o respeito que o menino sentia pela mãe, embora também demonstre a consciência política e alguma revolta carregadas.

Peña trabalha em um salão de beleza onde varre e cumpre outras obrigações secundárias. Ainda assim, conta nunca ter presenteado ninguém com meias no Natal por ser uma data especial, o que demonstra a importância que ela dava para determinados códigos religiosos, mas também capitalistas. No dia anterior à data comemorativa, no entanto, o almoço seria arroz e repolho, pois a quantidade de frango que tinham só daria para a ceia. Essa realidade, que é também a de muitos, expõe a incapacidade de inclusão de todas as pessoas nos moldes que a sociedade considera aceitáveis para viver com o mínimo de qualidade física e psíquica:

As promessas de um progresso que viria para trazer bem-estar e satisfação das necessidades humanas para a maioria transformaram-se na irracionalidade de um sistema baseado na produtividade, na ênfase sobre os processos de produção de mercadorias e no consumo, uma forma de organização em que o trabalho alienado poderia ter sido abolido pelo desenvolvimento das forças produtivas, mas não o foi, pois, ao contrário, foram perpetuadas a labuta e a escassez para a maioria da população. De certo modo, em alguns países teria havido uma redução da carência e da necessidade ao menos para uma determinada parcela da sociedade, uma elevação no padrão de vida e na obtenção do luxo e consumo supérfluos. Em compensação, os controles sobre o indivíduo teriam sido aperfeiçoados e a manipulação da consciência tornada mais eficaz. Neste sistema, o indivíduo vive sua repressão como se fosse livre e até é feliz, muito embora na realidade esteja sujeito à administração total e ao controle e determinação das possibilidades para sua satisfação pulsional (LIMA, 2010, p.68-69).

Na obra de Stevenson, a descartabilidade dos corpos se expressa por meio de alguns sintomas. Desde a escolha por situar o menino como morador de rua, até a forma em que sua morte ocorre. O modo como a mãe terá seu cargo no salão de beleza em que trabalha rebaixado, por não conseguir sustentar mais a aparência como antes da perda, também dá indícios de uma preocupação da autora em expor a importância que o aspecto físico das pessoas carrega em detrimento dos sentimentos que possuem e o estado psíquico em que se encontram. Para o filósofo Achille Mbembe (2018), esse seria um poder de morte implementado pela capacidade soberana do Estado de “definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (p.41).

Após o episódio traumático, ela ficará sozinha e desnordeada, ao ponto de convencer funcionários do cemitério a não enterrarem seu filho, oferecendo em troca favores sexuais – violência de gênero pela qual ela também está submetida. Assim, pode, enfim, ir visitá-lo todos os dias. Interpretamos o assassinato do jovem como um episódio que se funde ao extermínio da possibilidade de um projeto familiar, no qual Hilda Peña fica impedida de exercer sua maternidade escolhida. E que, tais condições, podem ter sido o gatilho que desencadeia um estado de melancolia na personagem, sofrimento mental que a mantém submetida, em cada dia de visita, à violência de realizar sexo oral nos homens do cemitério. Esse, que é um dos espaços mais marcantes na obra, se constituiu depois do século XIX, de acordo com Foucault (1987), como “‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada sombria” (p.418), esse lugar onde se está e não está. É, portanto, nesse local lúgubre, distante e inseguro que a mãe tenta interromper o processo de apagamento do filho e do que ele representa para ela.

A relação com a morte já foi enfrentada pela humanidade de diferentes maneiras ao longo dos séculos. Em *História da morte no ocidente* (2012), Philippe Ariès relaciona a presença dos cemitérios nas cidades, a partir da segunda metade do século XIX, à necessidade de monumentos aos mortos para celebrar vitórias advindas de conflitos, por isso o autor afirma que “o culto dos mortos é hoje uma das formas ou uma das expressões do patriotismo” (p.79). Essa mudança também está associada ao momento em que a terra se torna mercadoria e passa a ser comercializada:

Antigamente, enterrava-se diante da imagem de Nossa Senhora, ou na capela do Santo Sacramento. Agora, queria-se não só que se voltasse ao lugar exato onde o corpo havia sido colocado, mas também que esse lugar pertencesse, como propriedade exclusiva, ao defunto e a sua família. Foi então que a concessão da sepultura tornou-se uma certa forma de propriedade, subtraída ao comércio mas com perpetuidade assegurada (ARIÈS, 2012, p.77).

Na obra de Stevenson, identificamos tal costume na passagem em que a personagem cita a família e a herança que haviam deixado para ela, um espaço no túmulo que pertence aos familiares de sobrenome Peña. Embora só saiba que vivem no norte do país e não tenha o endereço ou o telefone deles, por ter perdido a caderneta onde trazia essas informações (STEVENSON, 2019), mantém um único papel que lhe dá o direito da moradia após a morte. Esse local passa a ser a única alternativa que ela possui para abrigar o corpo do filho. Diante da recusa em aceitar o sepultamento, mais uma vez identificamos, indiretamente, o choque

entre as ações da personagem de Stevenson e alguns ideais da sociedade que se formaram ao longo dos séculos:

Na segunda fase da Idade Média, do século XII ao século XIV, quando foram lançadas as bases do que viria a ser a civilização moderna, um sentimento mais pessoal e mais interiorizado da morte, da própria morte, traduziu o violento apego às coisas da vida [...]. Na época moderna, apesar da aparente continuidade dos temas e ritos, a morte problematizou-se e furtivamente afastou-se do mundo das coisas mais familiares. No imaginário, aliou-se ao erotismo para exprimir a ruptura da ordem habitual. Na religião, significou, mais que na Idade Média (que entretanto deu origem ao gênero), desprezo pelo mundo e imagem do nada. Na família, mesmo quando se acreditava na vida além da morte - ainda que num sentido mais realista, como uma verdadeira transposição da vida na eternidade -, a morte foi a separação inadmissível, a morte do outro, do amado (ARIÈS, 2012, p.99-100).

O que constatamos, é que as ações da mãe, aparentemente, caminham no sentido de romper não só com algumas normas sociais, bem como com alguns preceitos religiosos europeizantes, os quais se preocupam em preparar o corpo que seguirá para outro plano. No entanto, sua negação da morte, em algum quesito, também dialoga com o momento atual de consumo exacerbado que atravessamos. Em que, na tentativa de maquiar a morte, sublimá-la, sem fazê-la desaparecer por completo para evitar o fim dos lucros (ARIÈS, 2012, p.95), vê-se crescer a procura pelo embalsamento ao invés do enterro ou da cremação do corpo. Como observa Ariès (2012):

No século XIX, a morte parecia presente em toda parte: cortejos de enterros, roupas de luto, extensão dos cemitérios e sua superfície, visitas e peregrinações aos túmulos e culto da memória. [...] esse eloquente cenário da morte oscilou em nossa época, tendo a morte se tornado a *inominável*. Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais (p. 100).

Nesse sentido, ao fim da obra, Hilda Peña exigirá que o bruxo com poderes para despertar mortos ressuscite seu menino, dando indícios de sua incerteza frente ao lugar onde ele estaria após sua passagem. Michel Foucault (1987) atenta para a mudança que houve na relação com a morte, segundo ele: “a partir do momento em que não se está mais muito certo de ter uma alma, que o corpo ressuscitará, talvez seja preciso prestar muito mais atenção a esse despojo mortal, que é finalmente o único traço de nossa existência no mundo e entre as palavras” (p.417). Isso talvez explique a fixação da mãe com o corpo do filho, mas também

reafirma a importância de se ter uma vivência digna, desromantizando a precariedade que, muitas vezes, é fruto de um descaso social.

Em sua análise intitulada “Hilda Penha: Quando não seguir em frente é se indignar”, o crítico mineiro, Clóvis Domingos, traduz com apuro essa pulsão de resistência da personagem:

Isidora Stevenson denuncia a falsa democracia de um Chile em sua promessa de reabertura política pela ótica de uma mulher (uma cabelereira) e consegue de forma cirúrgica (com delicadeza ela toca no brutal) retratar uma história singular através de um tema universal como a morte e a maternidade. Sua mirada microscópica rasura a invisibilidade feminina tão predominante em nosso continente. Em seu texto a complexidade se configura numa escrita estilhaçada feito lâmina: parece sugerir que o corte é leve e superficial, mas a ferida se revela profunda. Uma composição rigorosa, sonora e imagética para abordar a decomposição do corpo, da vida num dia de Natal, dos direitos humanos, de um país [...] (DOMINGOS, n.p, 2021).

Ao viver seu luto de forma tão visceral, a personagem devolve a humanidade retirada do filho, tornando real uma vida negada de diferentes maneiras. Além de retomar sua própria existência e provocar no espectador senso de vulnerabilidade humana e responsabilidade coletiva. Judith Butler defende em *Vida Precária: Os poderes do luto e da violência* (2019) que:

Enlutar e transformar o luto em um recurso para a política não é resignar-se à inação, mas pode ser entendido como o processo lento pelo qual devolvemos um ponto de identificação com o próprio sofrimento. A desorientação do luto – “Quem me tornei?”, ou, de fato, “O que restou de mim?”, “O que perdi no Outro?” – situa o “eu” no modo do desconhecimento (p.51).

O desconhecimento sobre a própria natureza e as incertezas que permeiam nossas vivências poderiam, portanto, nos levar a um estado constante de vulnerabilidade, o conector apto a nos humanizar, enfim. Desse modo, a recusa de Peña em aceitar essa morte, tendo em vista o contexto em que ela ocorreu, se torna também um grito que impõe um limite. Se levamos em conta que “a violência contra aqueles que já não estão exatamente vivos, ou seja, estão vivendo em um estado de suspensão entre a vida e a morte, deixa uma marca que não é uma marca” (BUTLER, 2019, p.57), como uma antítese de Antígona, ela não enterra o filho, subvertendo a política de morte imposta ao corpo do jovem. Como Laura Gomes dos Santos (2022) desenvolve:

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 contestatória, 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 (p.111).

De acordo com Didi-Huberman (2012): “[...] as imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações”. [...] (p.210). Não por acaso, a imagem inicial da obra é o relato de um sonho recorrente e perturbador da personagem, talvez um sintoma do objeto caleidoscópico que a narrativa da dramaturga consegue criar. Uma imagem onírica exposta como um quebra-cabeça do trauma que sofreu a personagem. Interessa-nos, portanto, interrogar a história e a memória nessas imagens que “ardem” em *Hilda Peña*.

2.5 Imagens oníricas e o inconsciente de Hilda Peña

Ao longo da obra, percebemos que o sonho relatado pela personagem se revela como um sintoma do objeto caleidoscópico que a narrativa de Stevenson consegue criar. Para a apreensão dos sentidos que podem nos indicar cada um dos itens desse sonho, propomos quebrar o “curso da história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.161) a partir da análise de suas camadas.

Considerando, no entanto, que “o conhecimento pela montagem sempre apela para uma ‘legibilidade’ do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.163), após o primeiro processo serão também postas em relação as concepções depreendidas dos objetos. Pois, como afirma Didi-Huberman (2015) “a desmontagem do visível tem, portanto, sentido apenas quando visualmente retrabalhado, reconfigurado: ele tem sentido apenas na *remontagem*, ou seja, na *montagem* do material visual obtido” (p.155). Assim, nos deteremos inicialmente na desmontagem para, ao fim, remontar.

Assim que o monólogo começa, a personagem imediatamente inicia a narração de seu sonho. Em nossa análise ele será apresentado por partes, respeitando a ordem do texto original, apesar da supressão de alguns versos:

[...]
 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.
 [...]
 Eu não sei nadar, mas no sonho eu sei.
 Entro pelada na água.
 A água não está fria.
 É lindo.
 Me joga assim para trás e a chuva cai no meu rosto.
 [...] (STEVENSON, 2019, p.54).

Nesse primeiro trecho somos apresentados ao lugar em que Hilda Peña visita em sonho: um lago. Geralmente, a simbologia de água tem uma relação muito forte com o feminino e a fertilidade, a origem da vida, ou com as emoções e os humores corporais. Na mitologia grega acreditava-se que algumas ninfas habitavam lugares como lagos, rios e mares. Essa primeira imagem pode nos indicar a questão da personagem com sua feminilidade no sentido biológico, com a maternidade. A imagem do lago em si foi, por diversas vezes, exibida como o lar de monstros e magias em histórias de filmes, livros, revistas, remetendo também a um território sagrado e místico. De qualquer modo, seria uma circunstância que Hilda Peña só conseguirá transpor e ficar realmente à vontade em seu sonho. Considerando a afirmação de Freud (1900), na qual o psicanalista defende que “o sonho é uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)” (p.115), tal quadro onírico pode revelar ao espectador, já num primeiro momento, que algum acontecimento do estado de vigília da personagem não estaria resolvido.

A cor do lago, também salientada, possui um tom de verde escuro que, para a personagem, não aparenta água. Isso não só intensificará a sensação de mistério e desconforto que gera a imagem, como pode inferir uma atmosfera lodosa, podre, contaminada, supondo até mesmo alguma enfermidade ou complicação. Quando o bebê expelle suas primeiras fezes ainda dentro da bolsa amniótica, seu líquido, que é naturalmente transparente, tingem-se de verde escuro e isso pode afetar a sobrevivência do feto. Será ainda por causa dessa cor que Hilda Peña revelará seu primeiro sentimento receoso no sonho: “A água é tão verde que não

vejo meus pés. / Isso me dá medo [...]” (STEVENSON, 2019, p.54). Essa ausência dos pés, membros que não só sustentam o peso do corpo como cumprem a tarefa de transpor caminhos, causará temor na personagem. Talvez porque ela não consiga saber exatamente por onde ir, ou porque se sente incapaz de ir a algum lugar. Para sugerir que determinada pessoa tem posicionamento firme e “realista”, por exemplo, comumente se usa a expressão “ter os pés no chão”, o que indica o oposto de como essa mulher deve estar se sentindo.

Em seguida, a imagem do sonho será perturbada, transformando-se em um momento angustiante:

[...]
 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.
 Não sei de onde saem, mas são muitas, todas iguais.
 Milhares de sacolas se movem no lago como águas vivas.
 [...] (STEVENSON, 2019, p.55).

A presença das sacolas introduzirá na cena, até então cercada somente por elementos naturais, a intervenção humana. Essa referência que Stevenson adiciona, não só dialoga com o momento em que a personagem fica sabendo da morte do filho, e por isso a náusea ante o objeto, bem como pode ser relacionada com a prática do consumo exacerbado, com a massificação e com aquilo que consideramos descartável.

Também não podemos deixar de relembrar o fato de que a perda do filho ocorre em época de Natal, quando o mercado se aquece e o consumo é altamente estimulado. A produção exagerada de mercadorias que geram lixo, desde sua confecção até o uso final, juntamente com o descarte incorreto de seus resíduos é também uma das causas que mais tem poluído os rios. Existe um estilo de vida vendido pelas mais diversas indústrias, visando somente lucros sem considerar as consequências, que tem infligido impactos devastadores por todo o planeta. Alguns cientistas já consideram que vivemos uma nova época geológica chamada de antropoceno, momento em que não mais a natureza agiria como força ambiental dominante, mas sim os humanos. Em *Hilda Peña*, esse imaginário natural é invadido por objetos que aludem a um ser que pode provocar queimaduras quando tocado, as águas-vivas, compondo a atmosfera ameaçadora do ambiente.

Apesar do medo que a personagem revela ter, ela denunciará em seguida uma inconstância em seus sentimentos ante as sacolas:

[...]
 Não quero que me toquem.
 E me lembro que tenho que encontrar uma sacola.
 Eu começo a procurá-la, mas são todas iguais.
 Eu encosto nelas e me dá medo. Mais medo que não ver meus pés.
 Não sei.
 Choro.
 (Pausa)
 Choro no lago verde e a chuva se confunde com meu pranto.
 Como chorar no chuveiro.
 Choro forte. Com barulho.
 Acordo e paro de chorar.
 [...] (STEVENSON, 2019, p.55).

A partir dessa confissão de Hilda Peña, que sente medo das sacolas ao mesmo tempo em que necessita buscar uma única entre elas, aquela que se difere das demais, a personagem denuncia uma sensação conflituosa. E será exatamente esse embate que fará com que ela acesse um possível trauma, trazendo à tona emoções que não consegue controlar. Seu desejo acaba se transformando também em dor, sofrimento que só cessa quando ela desperta do seu estado onírico.

Considerando todo esse relato, podemos dizer que o sonho (desejo) de outrora da personagem acaba se transformando também em angústia, sentimento que teria sua raiz provinda de uma origem ainda mais subjetiva:

A angústia é um impulso libidinal que tem origem no inconsciente e é inibido pelo pré-consciente. Quando, portanto, a sensação de inibição está ligada à angústia num sonho, deve tratar-se de um ato de volição que um dia foi capaz de gerar libido - em outras palavras, deve tratar-se de um impulso sexual (FREUD, 1900, p.229).

Com base na citação de Freud, e tendo ainda em vista o objeto causador da angústia de Hilda Peña (as sacolas), temos duas questões que poderiam apontar o direcionamento da libido insatisfeita da personagem. A primeira hipótese ainda pode ser associada ao objeto como mercadoria e na ilusão fetichista que ele é capaz de gerar. Sabemos que o “estilo de vida”, mencionado anteriormente, não é algo que pode ser acessado por completo por todos os indivíduos. A frustração seria o sentimento inerente ao sistema capitalista que, a fim de

manter em movimento sua máquina, necessita da sensação de insatisfação dos sujeitos para o consumo constante de mercadorias. Quem não pode consumir, é jogado para fora desse complexo labiríntico. Em *Profanações* (2007), Agamben compara o capitalismo a uma religião:

Se os cristãos eram “peregrinos”, ou seja, estrangeiros sobre a terra, porque sabiam que tinham no céu a sua pátria, os adeptos do novo culto capitalista não têm pátria alguma, porque residem na forma pura da separação. Aonde quer que vão, eles encontrarão, multiplicada e elevada ao extremo, a própria impossibilidade de habitar, que haviam conhecido nas suas casas e nas suas cidades, a própria incapacidade de usar, que haviam experimentado nos supermercados, nos *shoppings centers* e nos espetáculos televisivos (p.73-74).

Assim, um dos motivos da angústia de Hilda Peña poderia ser a revelação da castração de suas pulsões, que talvez estivesse escotomizada antes, quando ela se depara com a imagem da sacola jogada no chão do banco. Mas podemos interpretar também o objeto “sacola” como a lembrança da morte do filho que, apesar de não ter sido gerado por ela, foi quem teria resgatado o sentido de família, sendo a personagem uma mulher que nunca quis se casar ou engravidar.

Desse modo, apesar de conceber “quem” perdeu, “o que” ela exatamente teria perdido é algo que não está ao seu alcance de compreensão, pois se expressa de maneira irrefletida. As sacolas passam a representar também a lembrança da morte da família que ela estava construindo. De acordo com Sigmund Freud (2013), a dificuldade de entendimento do significado do que de fato foi perdido, levaria “a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente” (p.29). Sobre essa diferenciação entre o luto e a melancolia, ainda para o psicanalista:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica (FREUD, 2013, p.28).

O estado melancólico da personagem – circunstância em que a pessoa apresenta transtorno de humor caracterizado pela tristeza permanente e profunda, cercado de angústia e sentimento de culpa – segundo a conceitualização anterior de Freud, se confirma quando

ficamos sabendo da patologia que ela desenvolverá após o luto não superado, impedindo o enterro do filho para acompanhar o processo de decomposição do corpo do jovem: “Sei que agora ficará podre. Li no livro dele de Ciências Naturais. / A decomposição de um morto tem quatro etapas: / Gelado-inchado-podre-seco” (STEVENSON, 2019, p.79). Esse último verso será repetido pela mãe mais de uma vez. A situação desencadeará o que Freud chamou de mania, quando ela decide visitar o filho dia após dia:

Das três premissas da melancolia, perda do objeto, ambivalência e regressão da libido para o ego, reencontramos as duas primeiras nas recriminações obsessivas depois de casos de morte. Lá, sem dúvida é a ambivalência que representa a mola do conflito; depois de passado esse conflito, nada mais resta de parecido com o triunfo de uma condição maníaca (FREUD, 2013, p.38).

Seu quadro patológico abre ainda dois vieses para interpretação que estão, por sua vez, imbricados. Hilda Peña confessa ter sentido culpa quando conheceu o garoto de rua, e, por isso, começa a ajudá-lo. O cerne de sua culpa, tanto pode estar ligado à libido que seu inconsciente teria destinado a ele e imediatamente recalçado, como o sentimento pode ser explicado por sua repulsa pela exclusão social, considerando que [...] a utopia supõe o princípio da convivência socialmente justa [...] (ACHUGAR, 2008, p.74). Sobre essa segunda possibilidade, a justiça será ceifada quando o filho morre dentro de um banco no período natalino, mesmo que levasse consigo uma sacola com o presente comprado pela mãe. Se, como defende Hugo Achugar (2008), “somente podem ingressar nos espaços fechados dos templos do mercado, que são os *shoppings* e similares, aqueles que têm a cidadania do consumo” (p.74), consumir não foi o suficiente para essa família pobre e inadequada.

Sem descartar essa última, não podemos deixar de considerar a primeira possibilidade interpretativa, de que Hilda Peña só teria levado o menino para casa pela pulsão desejante que nutriu por ele (originado no inconsciente). Tendo em vista que, no quadro melancólico, a libido regride para o ego, como proposto por Freud (2013), podemos dizer que a personagem realiza uma escolha narcísica do objeto, onde o filho representaria para a mãe a face do excluído, tal como ela percebe a si mesma, levando em conta que “a identificação é a etapa preliminar da escolha de objeto” (FREUD, 2013, p.32-33). Nesse sentido, conhecendo seu histórico de solidão familiar, que sequer tinha o endereço dos Peña ou informações sobre o ex-marido estar vivo ou morto, o filho simbolicamente teria ocupado um lugar de falta. No empenho que ela deposita para transformar o lar em um local convidativo para o filho e a

nora, inclusive construindo um cômodo a mais para ser o quarto deles, fica nítido seu desejo de poder dividir a casa e os momentos com mais alguém:

[...]
 Vivíamos os três, contando com a namorada.
 Os três juntos.
 Os dois no quarto deles, lá atrás.
 Eu chamava ela de “minha nora”, mesmo que não estivessem casados.
 Me tratava de “senhora”.
 (*Pausa*)
 Quando eu escutava eles rindo de noite, me dava uma vontade enorme de rir.
 Não sei.
 E ria sozinha. Baixinho.
 Não dá pra escutar uma risada e não rir.
 Eu já tinha os presentes comprados.
 Era o primeiro Natal juntos.
 Os três.
 [...] (STEVENSON, 2019, p.69).

Com base nas análises acima, concluímos que, ao iniciar contato com o texto de Stevenson, esse relato sobre o sonho compõe muitas pistas dos conflitos que se seguirão na obra. Uma mulher que, apesar de se sentir livre em alguma medida, sofreu abandonos e exclusões, que teria enfrentado questões perante o seu maternar, que não consegue seguir sua vida após ter vivenciado um trauma ao qual se sente presa. Ainda assim, o que podemos depreender não passam de conjecturas, visto que:

O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210-211).

Essa imagem onírica construída pela autora se apresenta como um quebra-cabeça do trauma que sofreu a personagem, e a situa numa espécie de não-lugar, esse “espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espetáculo” (AUGÉ, 1994b, p. 167, apud SA, 2014, p.212), que joga com a imagem, mas também com as ausências dela, para criar sua narrativa.

2.6 *Hilda Penha* no Brasil

Ao longo da História temos visto mães ao redor do mundo chorarem a morte de seus jovens filhos em conflitos que fazem dos menos favorecidos socialmente suas maiores vítimas. No Brasil, essa realidade pode ser vista noticiada na mídia todos os dias, vivida quase sempre por populações vulneráveis.

A fim de visibilizar os processos de adoecimento provocados nas famílias, principalmente em mães, em decorrência de políticas de morte, consideramos importante analisar as relações entre a obra dramática chilena *Hilda Peña* (2014), de Isidora Stevenson (1981), e sua encenação no contexto brasileiro, tendo estreado em 2021 como teatro-vídeo criado pelo grupo Mulheres Míticas. Desse modo, buscamos relacionar as interseções entre gênero, raça e classe para identificar e compreender quais corpos estão na linha de frente da opressão e descartabilidade no Estado Brasileiro.

Publicada em 2019, a tradução brasileira *Hilda Penha*⁷⁹ feita em parceria – por Luísa Lagoeiro, Sara Rojo e eu –, aconteceu algum tempo antes de surgir qualquer intenção do grupo em levar a obra para os palcos. Em 2020, no entanto, tendo sido aprovado pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte em edital de montagem e circulação, o processo necessitou ser reformulado para o formato remoto, devido ao distanciamento social implementado como medida de redução ao avanço da pandemia da Covid-19.

Podemos dizer que optamos por traduzir esse texto para o português por alguns motivos. O primeiro deles diz respeito à escassez de publicações de dramaturgias no Brasil, embora esse cenário venha se modificando com a criação de pequenas editoras engajadas em levar ao público textos contemporâneos e diversos. O segundo reafirma a importância de propagarmos vozes de mulheres criadoras. Temos um texto escrito por uma dramaturga, protagonizado por uma mulher que se torna mãe. Entendemos que é preciso reforçar esses discursos que foram e são silenciados há tempos. O terceiro estaria relacionado a um dos

⁷⁹ O texto integra o livro *Teatro e Tradução de Teatro* – vol. II, organizado por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Anna Palma e Ana Maria Chiarini, publicado pela Editora Relicário, em 2019.

pilares criativos do grupo Mulheres Míticas, fortalecer o vínculo identitário latino-americano. Reconhecendo a potência nessa aproximação política, mas sobretudo afetiva.

Por último, e talvez o mais urgente nesse momento, se refere à temática da obra, uma mãe que sofre a perda do filho assassinado pela polícia. Essa política de morte que escolhe quais corpos descartar, que vemos nas comunidades brasileiras desde sempre, mirando na população pobre, periférica, preta e indígena, e que se intensificou durante a pandemia. Temos hoje milhares de pessoas que perderam seus afetos e ficaram em completo desamparo, assim como Hilda Peña. Pensamos que seria difícil não se sensibilizar depois de ler ou assistir o clamor dessa mãe.

Como já discutido, algumas vidas vivem maior vulnerabilidade que outras. Carolina Costa Ferreira explicita, por exemplo, que “a seletividade do processo penal, tão denunciada pelas Criminologias Críticas, tem cor e classe no Brasil: é negra e periférica. Suas vítimas secundárias, as famílias, têm cor, gênero e classe: são as mães negras da periferia” (p.733, 2020). Segundo dados da OMS, ONU, entre outros, as principais vítimas violências, agressões e homicídios são as mulheres negras, no Brasil. Em 2015, por exemplo, o número de assassinatos de negras indicava um aumento, enquanto taxas de mortalidade de brancas apresentava uma diminuição. Os números estão também diretamente ligados ao fator econômico associado a elas, já que, sob o ponto de vista interseccional, como ressalta Carla Akotirene “[...] classe pode dizer de raça, da mesma forma que raça informa sobre classe” (2019, p.50). Nesse caso, a proposta de análise interseccional, como sugestão do feminismo negro, alertará não só para a relação entre as diferenças, bem como para a percepção de que alguns corpos viverão a sobreposição de opressões. De modo que “necessitamos compreender cisheteropatriarcado, capitalismo e racismo, coexistindo, como modeladores de experiências e subjetividades da colonização até os dias da colonialidade” (AKOTIRENE, 2019, p.51).

Além da violência policial escancarar o racismo estrutural e o classicismo presente nas instituições sociais brasileiras, a insegurança alimentar é um fator presente na vida dessa mesma população. Em 2015, a Organização Mundial de Saúde – OMS, classificou carnes processadas como grupo 1 de carcinogênicos, classificação que inclui tabaco, amianto e fumaça de óleo diesel. Durante a pandemia no Brasil, houve um aumento significativo no consumo desses alimentos entre os mais pobres, mesmo ano em que o presidente do país

posava para foto com embalagem de carne com o custo do quilo quase duas vezes maior que o salário-mínimo.⁸⁰

Assim, de forma indireta e paulatina, Isidora Stevenson constrói a atmosfera de possibilidades que cercava a família. Ao filho da cabelereira resta a escolha entre servir a pátria, por anos omissa à sua condição de extrema vulnerabilidade nas ruas, ou o subemprego em empresa privada produtora de ultraprocessados, alimentos fabricados com resto de outras carnes que eles passam a ter fácil acesso pelos descontos dados aos empregados. Um modus operandi econômico introduzido no país durante o período ditatorial que se espalhou por outros países da América Latina e se estende até os dias de hoje:

[...] no campo da economia, a ditadura foi também a responsável por privatizar riquezas nacionais e por abrir a economia chilena ao mercado internacional e, dessa forma, conduzir o país na direção de um neoliberalismo feroz que, infelizmente, foi continuado pelos governos democráticos. Essa estrutura permite que a educação e a saúde até hoje sejam também reguladas pela oferta-demanda. O projeto global misturou terrorismo de estado e neoliberalismo (ROJO, 2016, p.111).

Muitas dessas mães e familiares, vítimas da violência do Estado, se unem em grupos de apoio e movimentos que denunciam as injustiças a que estão submetidas. Há mais de trinta anos, as “Mães de Acari” reivindicam justiça pelo assassinato brutal de seus filhos, onze jovens sendo a maioria menores de idade, no ataque policial ocorrido em um sítio do Rio de Janeiro, conhecido como Chacina do Acari (1990). Em São Paulo, o movimento “Mães de Maio” surgiu após as mais de quinhentas mortes ocorridas durante dez dias em maio de 2006. A maioria dos casos fazia parte de vingança policial desencadeada por ataques da facção Primeiro Comando da Capital (PCC) contra agentes públicos de segurança. O coletivo permanece lutando por memória, reparação e o fim dessas mortes, além de fornecer amparo psíquico e político a mães e familiares que continuam vivendo situações parecidas.

Outros grupos, de diferentes estados, cidades e comunidades do Brasil, trabalham no mesmo sentido. A mostra online inédita “Em Luta: vítimas, familiares, terrorismo de Estado”, que aconteceu nos meses de outubro e novembro de 2020, reuniu 25 deles. Cito alguns: Movimento Parem de nos Matar (Baixada Fluminense – RJ); Movimento Mães da Periferia

⁸⁰ Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/quilo-da-picanha-oferecida-no-churrasco-de-bolsonaro-custa-r-1-800/>> Acesso em: set/2021.

(CE); Coletivo Mães do Rio Grande do Norte (RN); Mães do Cárcere (CE); Mães de Manguinhos (RJ); Mães Mogianas (SP); Mães da Maré (RJ); Mães de Brumados (BA); Mães de Maio do Cerrado (GO).

Nas seguintes imagens aqui apresentadas, podemos identificar alguns desses grupos presentes em reuniões e atos realizados no Brasil todos os anos.

Figura 2: Passeata das Mães de Maio (SP)



(Arquivo pessoal. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/05/12/debora-do-maes-de-maio-luta-por-memoria-meu-filho-morreu-por-ser-preto.htm>>)

Figura 3: Protesto das Mães de Maio (SP) em frente à Catedral da Sé em 2015



(Foto: Rafael Bonifácio. Disponível em: <<https://ponte.org/maes-de-maio-denunciam-9-anos-de-mortes-e-impunidade/>>)

Figura 4: Mães de Manguinhos



(Disponível em: <<https://www.brasildefatorj.com.br/2019/05/09/maes-de-manguinhos-como-a-dor-do-luto-foi-transformada-em-luta-no-rio-de-janeiro>>)

Figura 5 e 6: 4º Encontro Nacional Mães/Familiares de Vítimas do Terrorismo de Estado



(Foto: Renan Omura/Ponte Jornalismo. Disponível em: <<https://ponte.org/nos-lutamos-por-vida-o-encontro-de-maes-das-vitimas-mortas-pelo-estado/>>)



(Foto: Renan Omura/Ponte Jornalismo. Disponível em: <<https://ponte.org/nos-lutamos-por-vida-o-encontro-de-maes-das-vitimas-mortas-pelo-estado/>>)

É inevitável, ao mencionar qualquer reunião de mulheres que tenham se juntado para exigir respostas e denunciar as violências do Estado que acometem seus filhos, não recordar as *madres* e *abuelas* da Plaza de Mayo, associações formadas durante a ditadura Argentina que, mesmo após tantos anos, continuam ativas. Rojo (2016) destaca o caráter performático dos atos praticados por elas e a importância deles como um movimento capaz de gerar “consciência ética”:

[...] significaram, e ainda significam, uma alegoria, uma forma política nova que assumiu o performático-teatral para fazer uma denúncia das violações perpetradas pela ditadura argentina. A performance dessas mulheres idosas, desde o começo até nossos dias, trouxe, axiologicamente, a fotografia como registro vivo dos desaparecidos, como testemunha silenciosa dos seres que já não estão ou que foram “expropriados”. Essa forma foi o antecedente dos escraches que realizam até hoje os filhos de desaparecidos, prisioneiros e exilados e as pessoas que se sentem identificadas com essa denúncia (p.144).

A resistência desses grupos formados majoritariamente por mulheres como Hilda Peña, reitera a importância de debatermos o assunto no Brasil, seja na esfera política, social, educacional ou mesmo artística. É importante ressaltar que, apesar dos anos de existência, essas vozes encontram muitas dificuldades em serem ouvidas e são, muitas vezes, sufocadas. Há relatos de mães que foram incriminadas ou assassinadas após se levantarem contra grupos de milícias, por exemplo. Butler (2019) afirma que:

Não haverá nenhum ato público de luto (disse Creonte em *Antígona*). Se existe um “discurso”, ele é silencioso e melancólico, e nesse discurso não

existiram vidas, ou perdas; não existiu nenhuma condição física comum, nenhuma vulnerabilidade que servisse de base para a compreensão da nossa coletividade; e não existiu nenhuma separação dessa coletividade. Nada disso tem lugar na ordem dos acontecimentos. Nada disso acontece. Na resposta silenciosa do jornal, não houve nenhum acontecimento, nenhuma perda, e essa falha de reconhecimento é imposta por meio de uma identificação com aqueles que se identificam com os autores dessa violência (p.57).

Trabalhar com o texto de Stevenson durante os anos de 2020 e 2021 também nos provocou a relacionar essas perdas, que tiveram sua importância diariamente minimizadas, com a pandemia da Covid-19. No Brasil, vimos acontecer mais de 700 mil óbitos, um número que só começou a refrear com a aplicação em massa de vacinas, que, por sua vez, demorou a acontecer devido às diversas interferências de um governo ineficaz, negacionista e nefasto. Examinando registros, verificamos que essas mortes aconteceram, em sua maioria, entre a população mais vulnerável do país, pessoas pobres, negras e indígenas:

Quando a pandemia surgiu, a questão etária parecia determinar um perfil claro de risco. Com o tempo, fomos percebendo um padrão segundo o qual a doença, em vez de se espalhar por lugares com estrutura etária mais avançada, passou a se tornar um problema maior em locais socialmente vulneráveis, independentemente da presença de pessoas mais velhas (ROCHA apud SAMPAIO, 2021, n.p).

O descaso do Estado para com essas vidas reforça o interesse econômico sobre quem importa deixar viver e deixar morrer. Uma política criminoso, abertamente classista e racista, que escancarou as desigualdades sociais também em grandes potências mundiais.

O impacto do teatro-vídeo no Brasil, teve como resultado duas importantes críticas belo-horizontinas publicadas no renomado site Horizonte da Cena. Os textos do crítico Clóvis Domingos, mencionado anteriormente, e de Luciana Romagnolli, intitulado “Inventar sobre o impossível de suportar”, destacam o desamparo e desconexão da personagem com o mundo, a precariedade das relações, mas também a recusa da personagem por assumir um luto domesticado (ROMAGNOLLI, 2021).

Desse modo, poder ter a obra *Hilda Penha* não só traduzida para o português, como sendo exibida virtualmente, possibilita que, por aproximadamente quarenta e cinco minutos, paremos para ouvir o clamor de uma mãe e coletivizemos seu luto como gesto de indignação, em âmbito nacional e, sobretudo, latino-americano.

2.7 O espetáculo teatral *Hilda Peña* e o teatro-vídeo *Hilda Peña*

A primeira montagem chilena da obra, dirigida por Aliocha de la Sotta, aconteceu em 2014, em Santiago, e sua versão não trazia muitos recursos físicos e espaciais além da iluminação, uma mesa e uma cadeira simples. A narrativa tem foco quase por completo no corpo da atriz e seu gestual. Em entrevista para o site Culturizarte, a diretora afirma sua escolha como parte de um processo centrado na obra em si: “Acho que sempre tento vincular o trabalho com seus meios de produção. Quero dizer que a obra é sua própria materialidade. Essa tem sido a síntese que alcançamos sempre em diálogo com as e os cenógrafos que vamos trabalhando.” (SOTTA, 2020, n.p).⁸¹

No espetáculo protagonizado pela reconhecida atriz Paula Zúñiga, a construção da personagem apresenta uma Hilda Peña mais ácida e pouco chorosa, há passagens fortes da obra em que a escolha por abordar com naturalidade e pouco, ou quase nenhum, exagero emocional, possibilitam um grau de distanciamento que, no entanto, não tornam os acontecimentos menos sensíveis. A calorosa recepção do público chileno com a obra (até 2018 já tinha sido vista por mais de 3 mil pessoas e sido apresentada em cidades de todo o país, além de Argentina, Peru e Uruguai)⁸² é uma prova de que, mesmo escolhendo esse caminho, a dor da mãe ecoa no público. A própria autora direciona seu texto para um tipo de interpretação menos melancólica. Como já afirmou em algumas entrevistas, esse teria sido um de seus objetivos com a personagem, deslocá-la do lugar do excesso, da loucura e histeria tão comumente associadas às ações femininas diante dos traumas que vivenciam.

Nos próximos registros da montagem, alguns detalhes da atuação de Zúñiga podem ser observados. A forma como seu corpo se coloca na cena, a sutileza escolhida para transparecer as emoções.

⁸¹ *Creo que sólo trato siempre de vincular el trabajo con sus medios de producción. Me refiero a que la obra es su propia materialidad. Esa ha sido la síntesis a la que hemos llegado siempre en diálogo con las y los diseñadores con que vamos trabajando.*

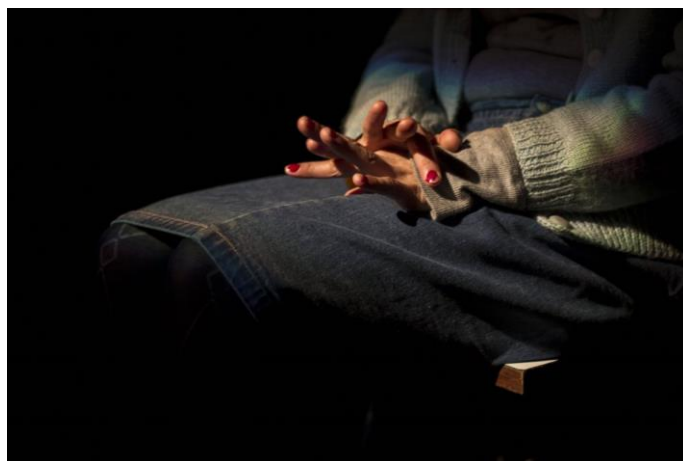
⁸² Obra “Hilda Peña” en sala La Comedia, Teatro ICTUS. Por El Mostrador Cultura. 8 agosto, 2018. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/08/08/obra-hilda-pena-en-sala-la-comedia-teatro-ictus/> Acesso em: jan/2022.

Figura 7: O choro contido da personagem Hilda Peña



(Foto sem informação de autoria. Disponível em: <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/08/18/obra-hilda-pena-en-teatro-municipal-de-ovalle-19-de-agosto-entrada-liberada/>>)

Figura 8, 9 e 10: Montagem *Hilda Peña* dirigida por Aliocha de la Sotta



(Fotos por Diego Carrasco. Disponível em: <<https://www.fundacionteatroamil.cl/en/que-hacemos/circulacion-nacional-e-internacional/catalogo/hilda-pe%C3%B1a/>>)



(Foto sem informação de autoria. Disponível em: <<https://gam.cl/teatro/hilda-pena/#lg=1&slide=4>>)

A produção brasileira realizada pelo Grupo Mulheres Míticas, em 2021, se diferencia do primeiro trabalho de muitas maneiras, a começar por ter resultado em um teatro-vídeo devido à pandemia da Covid-19. Para a diretora da montagem, Sara Rojo, esse formato “É diferente de teatro filmado e não é cinema, porque partimos da estrutura e de algumas particularidades que são essencialmente do teatro.” (ROJO, 2021, n.p). A atriz que interpretou a personagem Hilda Penha foi Marina Viana, artista que possui uma longa trajetória nos palcos. Seu processo, apesar de ter sido orientado pela diretora teatral e pela equipe de forma virtual, era todo estruturado em testes visuais, de gestos e entonações, realizados em sua própria casa, que eram filmados e levados para a equipe. Durante os dias de filmagem a repetição de cenas, o jogo com os objetos e o espaço (um imóvel vazio alugado em uma comunidade de Belo Horizonte) e a relação da sua atuação diante de parte da equipe, consolidaram o formato híbrido. É importante dizer que a escolha por um local vazio e alugado, em que não podia estar presente a equipe completa ao mesmo tempo, a cenografia minimalista e o uso de todos os aparatos sanitários, junto com o cumprimento dos protocolos de saúde, foram ações que tiveram que ser planejadas devido ao contexto e, sem dúvida, modificaram o processo criativo bem como o resultado.

Com o intuito de compor teoricamente o trabalho, seis pesquisadores de várias áreas ofereceram aulas e seminários para a equipe do projeto com temáticas que, de alguma maneira, se relacionavam com as questões suscitadas pelo texto. Tivemos encontros/aulas para discutir e aprender sobre: Cronotatognose e o comportamento da protagonista, com Edmundo Araújo Neto; A relação da obra com a psicanálise, com Maraíza Labanca; O romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977) e o filme homônimo dirigido por Suzana Amaral (1985), com Bruna Kalil Othero e Louraidan Larsen; e o conto *A gente combinamos de não morrer* de Conceição Evaristo (2015) e as implicações de *Hilda Peña* no contexto latino-americano, com Cátia Maringolo e Laura Gomes. Essa é uma etapa comum ao grupo Mulheres Míticas que, tendo se formado a partir do contexto da Universidade Federal de Minas Gerais, se dedica a pesquisas prévias de cena, mas sobretudo estudos de texto e seu conteúdo, em todas as peças.

Dessa maneira, o momento de pesquisa, que foi realizado no segundo semestre de 2020 após o primeiro período de quarentena e de algumas reuniões remotas para a reformulação do projeto de presencial para o virtual, foi seguido pelos dias de montagem e

filmagem que aconteceram no início de janeiro de 2021. A obra possui a reunião de muitas imagens, algumas delas foram trabalhadas para promover aproximação com o contexto brasileiro e de pandemia. Trazendo para a tela não só imagens cotidianas, como passagens performáticas e oníricas. O início e o fim da obra, principalmente, exploram cenas de uma Hilda Penha que se molha, se lava, mas também se suja de terra, uma terra que se apodera do corpo da atriz, numa alusão ao seu germinar, mas também ao processo de decomposição que ela engendra.

Figura 11: Montagem *Hilda Penha* dirigida por Sara Rojo



(Frame do teatro-vídeo *Hilda Penha*, dirigido por Sara Rojo, que leva fotografia de Alexandre Hugo. Fonte: arquivo do grupo Mulheres Míticas)⁸³

Uma ação absolutamente cotidiana, mas com contornos do absurdo, fica a cargo do jogo de lavar sacolas de plástico e colocá-las para secar, amontoadas num quarto ou estendidas num varal. Num momento em que tanto se desinfetou tudo o que estava a nossa volta, como em 2020 e 2021, as roupas do filho são substituídas pela imagem de um objeto que se torna aterrorizante e insiste em importunar seus sonhos.

⁸³ Todos os frames do teatro-vídeo *Hilda Penha*, dirigido por Sara Rojo, levam fotografia de Alexandre Hugo e foram captados de arquivo do grupo Mulheres Míticas.

Figura 12 e 13: A atriz Marina Viana coloca as sacolas lavadas para secar



(Frame do teatro-vídeo *Hilda Penha*)



(Frame do teatro-vídeo *Hilda Penha*)

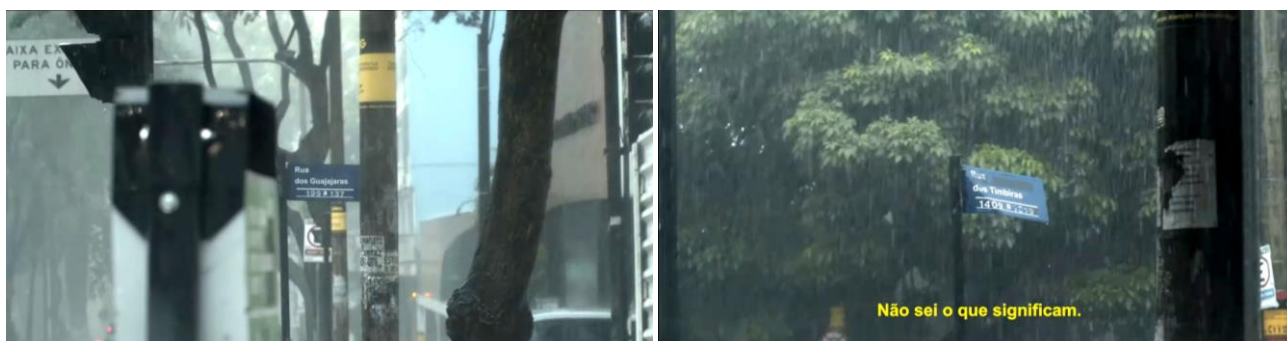
Como a tradução para o português só fazia sentido porque, em muitos pontos, Hilda Penha se conecta com mulheres comuns do Brasil, também o teatro-vídeo só poderia ser criado também em diálogo com algumas imagens desse território. Por isso, não só vemos a personagem contemplando a paisagem da vista da comunidade em que mora em algumas cenas, como também a sua aparição no centro da cidade de Belo Horizonte, aproxima a questão do apagamento de nomes indígenas e seus significados. Como é sabido, o centro da capital de Minas Gerais é atravessado por ruas com nomes de povos indígenas, palavras que, apesar de comuns ao cotidiano do belo-horizontino, não passam de nomes em placas para a

maior parte da população. Recuperar esse imaginário ia de encontro com as palavras mapuche de significados desconhecidos pela personagem de Stevenson.

Figura 14, 15 e 16: Ruas de Belo Horizonte com nome de povos indígenas



(Frame do teatro-vídeo *Hilda Penha* com cena filmada na rua Goitacazes)



(Frames do teatro-vídeo *Hilda Penha*, com placa da rua Guajajaras à esquerda e rua Timbiras à direita)

Inspirados por um dos seminários teóricos realizados durante o processo, o Mulheres Míticas introduz no teatro-vídeo uma referência direta à personagem de Clarice Lispector, Macabéa, do longa-metragem baseado no romance homônimo *A Hora da Estrela*, dirigido por Suzana Amaral. A cabelereira e a nordestina, mulheres solitárias, cada uma a sua maneira, que têm pouco estudo e vidas comuns atravessadas por uma tragédia, se encontram num fragmento de cena, urinando enquanto saboreiam uma coxa de frango assado.

Figura 17 e 18: Hilda Penha à esquerda e Macabéa à direita



(À esquerda, frame do teatro-vídeo *Hilda Penha* e, à direita, frame de nossa autoria a partir do filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral. minuto 13''57' Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>)

Nos créditos finais do teatro-vídeo *Hilda Penha*, a inserção de trechos de áudios de notícias aproxima os países, Brasil e Chile, a partir de dois fatos históricos. O grupo Mulheres Míticas mescla a cobertura feita do massacre de Apoquindo com uma reportagem sobre o episódio que ficou conhecido como chacina da Candelária, ocorrida no mesmo ano de 1993. Com diferença de três meses precedentes, o caso brasileiro também fez oito vítimas. Enquanto mais de setenta crianças e adolescentes em situação de rua dormiam próximas à igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, policiais à paisana surgiram pouco antes da meia noite em carros com placas cobertas e dispararam tiros à queima-roupa. Por depoimento de um sobrevivente, os soldados foram reconhecidos e detidos. Naquele ano, o extermínio de menores já havia matado mais de trezentas crianças só no primeiro semestre. Os dois acontecimentos poderiam ser apontados como uma mera coincidência, mas o contexto de políticas de morte que apresentam ambas as nações, torna leviano reduzi-los ao acaso.

Acerca do emprego da obra “como sua própria materialidade” para a criação da montagem chilena *Hilda Peña*, não podemos afirmar o quanto somente esse fato pode ter sido determinante para a escolha de um espetáculo minimalista, mas participando ativamente do processo do teatro-vídeo *Hilda Penha*, sabemos que não foi só o momento conturbado que determinou o uso pontual de recursos e objetos. Acontece que, para os textos que se propõem a perfurar bolhas já tão consolidadas e que buscam revirar concepções pré-determinadas, como a obra de Isidora Stevenson, não existem grandes incentivos, tanto artísticos quanto econômicos, e essa é uma afirmação dolorosa. Há sempre em propostas como essas,

principalmente quando pensadas e executadas por mulheres, uma precariedade inerente. E não por opção. Obviamente a captação de recursos para a arte tem sido cada vez mais crítica no Brasil, principalmente nos últimos anos. Mas para alguns grupos se apresenta ainda mais desgastante.

A dramaturga Aliocha de la Sotta lembra, na mesma entrevista em que é questionada sobre a estética do espetáculo, que o resultado alcançado não necessariamente seria uma marca de sua criação, mas uma consequência de um trabalho coletivo. O mesmo sucede na montagem brasileira, que, em meio a inúmeras dificuldades, só chegou ao público depois do esforço de uma equipe inteira. Pessoas que se unem com o que têm à disposição no momento de feitura da obra, em prol daquilo que não está sujeito necessariamente a valor econômico. Sem romantizar o trabalho dos profissionais, que permanecem carecendo receber justamente pelos esforços empregados, como em qualquer ofício, há nessa coletividade uma pulsão que diz respeito mais ao dever de levar temáticas importantes para o debate do que aos lucros. Essa escolha, obviamente, está atrelada a um intuito de reunir perspectivas. Como defende Sara Rojo (2016): “Criar um objeto artístico de forma coletiva aproxima os criadores e o público, no campo ficcional, da utopia política derrotada ou ainda não alcançada.” (p.94).

Consideramos importante levantar tal ponto, pois este trabalho investiga sobretudo a questão estética dos objetos de pesquisa, e defendemos que não é possível abordar forma sem compreender que tipo de conteúdo as produções detêm, visto que, “para a crítica, importa tanto o processo de produção quanto o produto em si mesmo.” (ROJO, 2016, p.29).

2.8 Não lugar e espaço heterotópico em *Hilda Peña*

Após percorrer todos os desdobramentos promovidos pelo texto e por suas montagens, retomamos a hipótese desta pesquisa em relação ao espaço heterotópico que se estabelece na narrativa e os não lugares ocupados por ela em *Hilda Peña*.

É perceptível, analisando os caminhos percorridos por essa investigação, que há na personagem e no que ela representa, uma inadequação de seu corpo em relação aos espaços, pelo fato de não conseguir se encaixar, não criar relação de pertencimento, vivendo em “[...]”

um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero [...]” (AUGÉ, 1994, p.74). O corpo de Hilda Peña não consegue se estabelecer em nenhum local, ela vive na indeterminação após a morte de todos os planos que havia feito, da sua possibilidade de futuro. Já não possuía um passado antes do filho ao qual queira se prender nesse momento de fragilidade, ao mesmo tempo em que, o que virá, perde completamente o sentido para ela. Como se o projeto de si mesma se ausentasse de sua existência.

Todos os dias ela passa a repetir as mesmas ações: ir ao salão, trabalhar, ir ao cemitério, olhar o corpo do filho, voltar para casa. Esse ciclo só se quebra ao fim do texto quando ela retoma suas forças e exige que o filho seja ressuscitado. Se num ato de descompensação ou não, é nesse momento em que abandona a passividade que carregava e se rebela contra a violência que viveu.

Consideramos que todo esse imaginário, tanto daquilo que está dito quanto das ausências, inevitavelmente acabam reverberando nos modos de criar dos coletivos que se propõem a transpor o texto para a cena. Ao explorar um espaço heterotópico, as produções ampliam as formas de ver do espectador e possibilitam que a experiência ganhe perspectivas diversas. Embora vejamos em cena uma mãe sofrendo a perda de um filho, nos compadecemos com ela e podemos vislumbrar sua dor em contextos muito diferentes se assim explorados, pois “a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis.” (FOUCAULT, 2003, p.418). Essa incompatibilidade reside na obra justamente por ser a personagem uma ideia de fracasso solitário que, no entanto, não se curva às expectativas que esperam dela como mulher, como esposa, como mãe e profissional. Que se mantém firme aos seus desejos e convicções, circunscrita em seu não lugar, mesmo que não tenha total consciência desses posicionamentos. A malícia da construção dessa imagem, por Stevenson, se funde na simplicidade e sutileza que a personagem carrega.

Uma prova de que a obra possibilita uma gama de outras leituras é a existência da montagem realizada em Madrid, em 2021, dirigida por Romina Gutiérrez, na qual a personagem é interpretada sendo uma mulher transgênero, de modo que algumas vivências ganham aí planos que seriam impensáveis na perspectiva cisgênero, como a maternidade e o

processo de adoção, por exemplo. Os desdobramentos dessa interpretação da obra de Stevenson, sem dúvida, levam a discussão para novos espaços heterotópicos.

Pensando ainda sobre a multiplicidade de imagens compostas pela autora em *Hilda Peña* e o alcance que podem proporcionar, relembramos a citação de Didi-Huberman (2015) em que o filósofo afirma: “[...] Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá” (p.16). Imagens que são atravessadas por outras imagens sobreviventes e que darão origem a tantas outras. Como, por exemplo, as três imagens abaixo, algumas mundialmente conhecidas, que dialogam com o imaginário onírico que a dramaturga chilena resgata no início de sua obra:

Figura 19: Pintura que retrata Ofélia de *Hamlet*



(Pintura *Ophelia* (1851-1852) de John Everett Millais. Imagem da internet.)

A obra do pintor inglês Millais (1829-1896), retrata o momento de morte da personagem shakespeariana Ofélia, que supostamente comete suicídio em *Hamlet* (1603). A descrição poética de sua morte evidencia o lago que embebe suas roupas e a puxa para baixo afogando-a. O registro pictórico detalhado do lago verde lodoso, com Ofélia entregue a ele, fez com que a cena melancólica povoasse imaginários ao redor do mundo.

Figura 20: O espectro de Ofélia no cinema



(Cena do filme *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier. Imagem da internet.)

Inspirado na pintura anterior, o cineasta Lars Von Trier (1956) recria a cena de Ofélia com a personagem de seu filme *Melancholia*, Justine, como forma de entrelaçar os sentimentos existentes entre o quadro e sua película para dar o tom de abatimento mental e profunda tristeza à sua personagem.

Figura 21: Releitura contemporânea da pintura de Millais



(Imagem de autoria desconhecida veiculada na rede social Facebook.)

A figura acima, que é de autoria desconhecida, ficou sendo disparada em redes sociais na internet como forma de ironizar a situação precária em que os rios se encontram na atualidade, cobertos por lixos. Aparentemente, o rio lodoso de Ofélia, na contemporaneidade,

não estaria preenchido somente de plantas. Como no pesadelo de *Hilda Peña*, plásticos em seu entorno seriam uma presença amedrontadora.

Não sabemos até que ponto alguma dessas representações pode ter influenciado a construção imagética de Stevenson para a primeira parte da obra, mas quando imagens consagradas percorrem o tempo, inconscientemente somos influenciados pelos significados engendrados por elas. É interessante observar que, em *Hilda Peña*, esse imaginário fica suspenso no sonho da personagem. Na obra, ao acordar, é como se ela também despertasse de todas as concepções acerca dessa imagem, um corpo de mulher delirante, indefeso, sem saída, em sofrimento, exposto ao olhar perverso de quem observa, com beleza, o momento que antecede sua morte. No texto da dramaturga chilena somos apresentados a uma personagem que é construída em completa oposição a essas características e à própria ideia de morte. Seu corpo não é levado à cena como objeto contemplativo, ele é o centro de tudo e é quem dita suas ações, tal qual a *Ofélia que aprende a nadar* de Ana Martins Marques (2021):

[...]
 ela começa lentamente
 a mover os braços
 e as pernas

primeiro sem deixar de cantar

depois substituindo o canto
 por uma respiração ritmada

mergulhando e levantando a cabeça
 e aproveitando-se da correnteza
 até chegar à margem
 lamacenta

por onde sobe
 com alguma dificuldade
 carregando o vestido
 pesado

há muita coisa em comum entre
 cair num rio
 e cair em si
 e cair fora (MARQUES, 2021, p.39-40).

Quando acorda, ao contrário do sonho, os pés de Hilda Peña estão aterrados. A tal ponto, que fica impossível abandonar a matéria orgânica do corpo do filho. Na narrativa de Stevenson, somos confrontados com o espaço do corpo como o próprio território, onde, aos

corpos que já são templos, qualquer laço consanguíneo torna-se insignificante ou os dogmas dispensáveis. Mais do que uma construção narrativa que assuma traços da heterotopia, somos apresentados a uma composição que exhibe corpos heterotópicos, capacitados a justapor vários espaços em um só lugar (FOUCAULT, 2003).

No texto de Maria Fonseca Falkembach (2014), que propõe discutir a dança como mediação para a relação entre sujeito e mundo, a pesquisadora introduz noção parecida, na qual emprega o termo para denominar a autenticidade da presença do artista na cena, para ela:

O corpo-heterotopia, quando atua em espaços públicos pode reconstruir as relações entre os corpos nestes espaços, relações de poder e de forças; pode evidenciar o quanto de ilusório é o espaço real ou o quanto sua configuração é constituída de discursos e dos jogos de poder que atuam na valorização e distribuição do espaço. Por outro lado, o corpo-heterotopia pode evidenciar o quanto de real há no espaço simbólico, pois lugar para produção de presença; quanto de volume há neste espaço imagem, no mundo-espaço saturado de imagens (FALKEMBACH, 2014, p.5).

Apesar de estarmos alinhados com a autora acerca dos impactos causados no “contato” com um corpo-heterotopia, esta pesquisa compreende a teorização de corpo heterotópico a partir de sua inserção na criação ficcional, como uma característica atribuída à personagem e não necessariamente a quem possa interpretá-la. Estando, portanto, associada à composição dramaturgica e não necessariamente ao corpo do artista em relação aos elementos cênicos. O conceito talvez sirva para entender as escolhas espetaculares de transposição da obra para o palco, como explicitado no início do capítulo, visto que o corpo da personagem condensa nele mesmo todos os espaços, reais ou ilusórios, ao quais se propõe revisitar com a narrativa. Representá-los como imagens fixas no palco seria o mesmo que reduzir e cercear suas possibilidades imaginativas.

Diferente das representações de mulheres concebidas por imaginários masculinos, como Ofélia afogada em um rio, temos observado que, quando as autoras se ocupam por recontar as histórias sob suas próprias perspectivas, como Isidora Stevenson e Ana Martins Marques o fazem, os afogamentos, muitas vezes, dão lugar às fugas dos “lugares” a fim de gerar ações que não responderão a uma ordem única.

CAPÍTULO 3: VAGA CARNE

3.1 Imagem partilhada

Seguindo a mesma linha de raciocínio estabelecida para a escolha da obra de Stevenson, *Vaga Carne* (2016) também foi selecionada para esta pesquisa de doutoramento pelo que apresenta visualmente na cena. Instituindo o mesmo movimento de *Hilda Peña*, a imagem de um corpo de mulher sobressai no palco, sendo potencializada pela iluminação do espetáculo, que tem como característica um desenho que se concentra mais na atriz que em seu entorno. Desse modo, o corpo é posto em evidência a todo o momento. Para além da semelhança física entre as obras, observamos que elas também traziam experiências políticas em comum, “práticas estéticas” semelhantes pelas formas de visibilidade, pelos lugares que ocupam, pelas maneiras de fazer (RANCIÈRE, 2005, p.17), e que, portanto, cabiam serem analisadas de modo mais aprofundado a fim de estabelecer aproximações, bem como de identificar as particularidades projetadas a partir de cada contexto.

Na imagem do espetáculo abaixo, podemos identificar o enfoque dado à atriz na montagem, que será auxiliada por poucos objetos ao longo da encenação. Novamente, não há cenário, pois o corpo é quem cumpre essa demanda, embora tenhamos, neste caso, para além do vazio, também uma afirmação do espaço e das peças que compõem o plano teatral, os aparelhos técnicos, as cadeiras, o público. Estes, serão revelados somente em alguns momentos específicos para integrar a cena.

Figura 22: Grace Passô atua no espetáculo teatral *Vaga Carne*, de sua autoria



(Fotografia: Lucas Ávila/Divulgação. Fonte: <<http://www.doistercos.com.br/espetaculo-vaga-carne-faz-ultimas-apresenta/coes-em-salvador/>>)

Antes de iniciar os processos investigativos neste capítulo, gostaríamos de agradecer a oportunidade de trabalhar com todas as vozes e saberes aqui encadeados. Também consideramos importante localizar a mirada das análises, que serão empregadas sob o ponto de vista de uma mulher branca. Sabemos que esse lugar de fala pressupõe determinados modos de articulação dos conteúdos, por isso, pedimos licença para pautar temáticas acerca de corporalidades e experiências que só puderam ser apreendidas a partir do lugar da observação e da escuta ativas.

3.2 Grace Passô e a escrita de seu corpo-tela poliglota

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos.

Leda Maria Martins

Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela

Quando nos propomos abordar sobre corpos de mulheres e suas vivências na sociedade, a violência e a repressão sofridas são temáticas que inevitavelmente atravessarão o discurso. Em se tratando de corpos femininos negros, bem como de Maiorias Minorizadas (SANTOS, 2018, n.p), precisamos partir do entendimento de que essas opressões são empregadas em níveis ainda maiores, tendo em vista o machismo e o racismo presentes, principalmente nas sociedades que foram afetadas pela colonização e escravização. Para uma análise que combata tais estruturas de poder, colocando em perspectiva também a classe social ocupada, Carla Akotirene (2019) recupera o conceito de interseccionalidade, termo cunhado pela afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989, mas popularizado pela crítica feminista negra a partir de 2001:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas

vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p.19).

É, portanto, pela indissociável relevância da presença do corpo da autora na cena dramaturgica, que o caminho para pensar as representações expressas na obra abordada neste capítulo não poderia acontecer sem passar inicialmente pela investigação também de suas vivências. Uma busca por dimensionar o acúmulo das experiências vivenciadas por ela que, em alguma medida, tenham marcado sua trajetória e a constituído como sujeito coletivizado. Isso porque, tanto o texto quanto a encenação da peça, estão diretamente relacionados ao subtexto que evoca a existência dela como mulher negra numa sociedade racista e patriarcal. Analisar *Vaga Carne*, por consequência, significa antes identificar quais lugares a atriz, dramaturga e diretora mineira ocupa como artista, e realizar uma viagem no processo de formação que a trouxe até o momento desta pesquisa.

Nascida no interior de Minas Gerais, em Pirapora, onde a família teria criado sua poética ao redor do Rio São Francisco, como narrado por ela mesma (PASSÔ, 2018b, 2''30'), Grace Anne Paes de Souza é a filha caçula de sete irmãos. Com o falecimento precoce do pai, se mudam para a capital com o intuito de buscar oportunidades de sustento e se estabelecem em um bairro da periferia. Apesar da timidez, ainda criança teve a oportunidade de estudar teatro, mas formou-se primeiro academicamente em Letras, pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Mais tarde, também formada como atriz pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART da Fundação Clóvis Salgado, atuou no Grupo Armatrux e fez parte dos primeiros anos da Cia. Clara de Teatro. Em 2004, fundou com outros artistas o espanca!, onde iniciou uma escrita autoral e a concepção de seus próprios espetáculos, ainda que em processos colaborativos com o grupo e convidados.

Fundada em 1991, a companhia Armatrux é, atualmente, um dos grupos de teatro de maior destaque no Brasil, conhecido pelas várias parcerias artísticas que estabeleceu ao longo dos anos, e, também devido a essa abertura, por experimentações cênicas diversificadas. Dentre suas parcerias, destaca-se o encontro com o diretor, dramaturgo e encenador mineiro Eid Ribeiro, firmada há mais de 10 anos. A Cia. Clara de Teatro, que iniciou carreira em 2002 com direção de Anderson Aníbal, inaugurou uma geração de artistas de Belo Horizonte.

Os grupos de teatro, principalmente da capital mineira, se formaram, se estabeleceram e permanecem levantando muitos de seus projetos de forma independente e com pouquíssimos recursos. Os coletivos artísticos: “[...] numa espécie de “gambiarra processual” anarquista, efetuam residências, ocupações, trocas e estratégias autossustentáveis para manter suas existências e realizar intercâmbios entre artistas, ativistas e grupos” (ROSAS, 2006, p.47). A artista Grace Passô é um dos exemplos de criadoras que sempre operou seu ofício dentro de um traquejo parecido como o explicitado por Ricardo Rosas (2006). Para além das estratégias encontradas para “burlar” as dificuldades em se estabelecer fazendo espetáculos teatrais no mercado cultural, o que sobressai no seu modo de fazer são, principalmente, suas concepções acerca do seu papel político como criadora. Em um episódio da série *AFRONTA!*, uma coprodução do Canal Futura dirigida por Juliana Vicente, isso ficará explícito quando ela relaciona suas ações à resistência traçada nos corpos que foram colonizados:

Não tem como você ser negro, você ser negra e não ter uma relação com a memória muito forte. A memória sobreviveu, sobrevive nos nossos corpos. Já que ela foi oficialmente, digamos aí, contada por quem tentou destruir esses corpos então é muita coisa que tem que tá [sic] arraigada. Que tem a ver com esse percurso diaspórico nas comunidades negras, assim, é uma mistura tão profunda, é uma mistura de quem experimenta, ou teve que experimentar tudo, e daí produzir uma outra coisa que eu não sei o nome, mas que tá [sic] em outro tempo já. Que é exatamente o contrário dessa perspectiva do colonizador, que é uma só, né? Que é de quem vem pra matar e pegar. É uma perspectiva de quem tá [sic] do outro lado. É de quem recebeu o colonizador, sobreviveu a ele, aprendeu a música dele, não deixou a sua morrer, se apaixonou pelo colonizador, cuspiu nele, tá [sic] correndo atrás pra cuidar do que aconteceu no passado e ao mesmo tempo aqui no futuro, sabe que tá [sic] tudo junto. São corpos políglotas, assim, cheios de referência e mais resistentes, né? Não há outra opção (PASSÔ, 2017, 11"29).

O grupo espanca!, hoje com quase vinte anos de trajetória, fundou-se a partir de uma cena de quinze minutos apresentada no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, centro cultural do Grupo Galpão, realizado desde o ano 2000. O projeto foi um propulsor de trabalhos autorais de muitos grupos da capital e oportunizou artistas, de todo o Brasil, a experimentarem formatos, bem como a se tornarem conhecidos pelo público. Na ocasião, *Por Elise*, com texto e direção de Grace Passô, foi selecionada como uma das melhores cenas junto a outras quatro. O grupo, ainda sem formação consolidada, era composto também por Gustavo Bones, Marcelo Castro, Paulo Azevedo e Samira Ávila. No ano seguinte, os quinze minutos virariam um espetáculo de uma hora. A peça mostrou de imediato a força criativa da

união dessas pessoas. Entre prêmios e indicações que confirmaram o reconhecimento do público e da crítica, realizou apresentações dentro e fora do país, participando de festivais nacionais e internacionais no Brasil.

Muito por não se identificar com as narrativas ou se sentir representada pelas personagens da dramaturgia hegemônica, porque os textos tradicionais estavam aquém de existências como a dela e não comportavam vivências fora do padrão branco-europeu, a dramaturga passa a escrever de acordo com aquilo que desejava interpretar e dizer em cena. Colocando em perspectiva todo esse percurso, podemos dizer que seu histórico fez com que Passô buscasse meios alternativos para tomar as rédeas de sua existência no mundo, passando de consumidora de modelos de fabulação prontos, para produtora de composições artísticas singulares. Em suas primeiras obras, *Por Elise* (2005 - vencedor dos Prêmios APCA e Shell-SP de melhor dramaturgia e SATED/MG de melhor espetáculo e texto), e *Amores Surdos* (2006 - prêmio Usiminas/Sinparc-MG nas categorias texto e atriz e indicações ao Shell-SP e ao Qualidade Brasil-SP), identificamos de imediato os traços estilísticos mais marcantes da dramaturga. Esquemas que reaparecerão em outras experimentações. Kil Abreu (2012) destaca uma das características: “[...] a atenção ao universo das relações interpessoais, amorosas, de amizade, em situações que, entretanto, apontam sempre para algum chamado na direção do ilhamento do sujeito” (orelha do livro).

No espetáculo de 2005, que ganhou nome homônimo ao da composição de Beethoven, *Für Elise* (1810), canção muito utilizada por empresas brasileiras de botijão de gás de cozinha para anunciar a passagem do caminhão pelas ruas, o embate entre deixar-se afetar, escolher ou não se envolver com as histórias contadas é colocado à prova logo no início. A personagem Dona Elise, dona de casa que narra ao público os casos que tomou conhecimento no bairro em que mora, é interrompida por suas emoções durante toda a peça, mesmo que afirme possuir técnicas para não sentir. Num jogo entre viver o dia a dia tentando ao máximo suprimir as ações violentas do cotidiano, todas as personagens são embaladas pela “música bonita pra comprar gás chorando” (PASSÔ, 2017, p.290).

Por meio de uma escrita ritmada e bem-humorada, a autora trata a miséria humana com beleza, acima de tudo, mesmo que isso se revele por vieses absurdos em alguns momentos. Em síntese, sua narrativa “espanca doce”, como o famoso verso de *Por Elise*

adverte durante as falas iniciais da dona de casa, primeira personagem que Grace Passô interpretará como dramaturga e diretora, que vive com medo após plantar um pé de abacate no quintal e ter que lidar com os frutos pesados que caem sem aviso. A mulher, que acompanha a vida da vizinhança e divide suas “historinhas mil” com o público, apresenta indícios daquilo que virá a se repetir outras vezes nas criações da dramaturga, como a escolha por retratar figuras femininas comuns ao imaginário brasileiro, o diálogo direto com a plateia e o uso da metateatralidade:

DONA DE CASA: [...] Não adianta fingir que não sente. Gente sente tudo, se envolve com tudo! Sou eu que estou pedindo isso. Façam isso por mim. Por mim! Por mim! Por mim! (*agora para os quatro atores*) Por mim! Isso também serve para vocês. Não se envolvam tanto! Escutem, vocês podem estar pensando que o que eu estou falando agora, nesse momento, foi memorizado antes também, mas agora não... Neste momento eu juro que não, agora sou eu que estou falando: Eu! Eu! Eu! Por favor, não se envolvam tanto quando forem contar as histórias aqui. Não vale a pena. Olha, existem técnicas. Sim, técnicas para não precisarem sentir as coisas que vamos contar. Técnica é isso. Façam assim.

Ela sussurra para eles como devem fazer. Eles respondem positivamente, atentos. Ela continua a ensinar as técnicas-de-não-sentir, até que cai mais um abacate. Ela se lembra do medo e se desconcentra (PASSÔ, 2017, p.265).

Como grande admiradora das obras do escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) e, mais tarde, das escritoras Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Clarice Lispector (1920-1977) e Hilda Hilst (1930-2004), Passô apresenta uma escrita embebida por essas fontes, abordando temáticas fortes e densas da vida cotidiana, sem renunciar ao lirismo. Em alguns trabalhos lança mão do aspecto lúdico e metafórico para levar aos palcos a dureza de uma realidade cortante. A autora reafirma a importância desses referenciais para as suas criações, enfatizando o impacto da obra *Primeiras histórias* (1962), de Guimarães Rosa, quando a leu pela primeira vez por volta de seus 15 anos:

[...] eu me encantei e me senti muito confortável dentro de uma linguagem que me parecia inventada [...] algo que me parecia outra língua [...] desde que eu li ele [sic] pela primeira vez alguma coisa aconteceu [...] eu consegui acessar memórias muito profundas, eu passei a ter mais liberdade no ato de escrever [...] ele de alguma forma foi um farol pra mim na forma como eu me relaciono com a linguagem artística (PASSÔ, 2018b, 8’30’).

Essa influência é ainda mais perceptível em suas primeiras dramaturgias, tanto pelo aspecto regionalista e as temáticas em torno das relações familiares quanto pela presença de animais (cachorros, galinhas, hipopótamo), atrelada à empatia e humanização direcionadas a

eles, fortes características de Rosa. Os testemunhos e a autenticidade na escrita de Carolina de Jesus também promoveram identificação na autora, já as questões acerca do ser mulher no mundo, bem como os voos existenciais e as revelações epifânicas teriam ficado a cargo dos escritos de Lispector e Hilst.

Com o passar dos anos, a artista contribuiu com outros grupos e coletivos tanto na dramaturgia, quanto na direção e atuação, estabelecendo parcerias com criadores de Belo Horizonte e outros estados. Em 2012, participou do último espetáculo como integrante do espanca!, *Líquido Tátil* com texto e direção do argentino Daniel Veronese, marcando sua despedida do grupo. Esse seu desligamento propulsiona e expande as relações que Passô desenvolverá nos anos seguintes, intensificando seus trabalhos como atriz no cinema e na televisão. Atualmente, se dedica a trabalhos autorais, mas permanece contribuindo e participando de montagens de outros grupos e coletivos.

Para quem conhece um pouco mais acerca da tradição de grupos e coletivos de teatro que se estabeleceu em Belo Horizonte, uma cidade que, mesmo estando localizada na região sudeste do país, nunca alcançou as possibilidades culturais ofertadas por locais como São Paulo ou Rio de Janeiro, percebe que infinitas vezes é necessário fazer uso da chamada “gambiarra”. Mas, nesse caso, como Ricardo Rosas (2006) defende, sendo sua execução também um método, “[...] modo, modus operandi, tática de guerrilha, de ação, de transmissão, de disseminação”. O autor acrescenta ainda que, desse ponto de vista, o gesto “pode ser observado não apenas no modo de funcionamento dos grupos ativistas de mídia, mas também nas práticas dos coletivos artísticos locais e redes alternativas” (ROSAS, 2006, p.47). Dessa maneira, embora Grace Passô tenha seguido carreira solo, sua forma de criar não teria abandonado os modos da “adequação, substituição, produção, e invenção, [que] recuperam traços estilísticos-culturais” (MARTINS, 2021, p.47), como veremos mais adiante ao longo do capítulo.

A artista também atuou em filmes e séries como: *Fronteira* (2008); *Elon não Acredita na Morte* (2016); *Praça Paris* (2016); *Temporada* (2018); *No Coração do Mundo* (2018); *O Caçador* (2014); entre outros. Junto à Companhia Brasileira de Teatro atuou nos espetáculos *Krum* (2015) e *Preto* (2017). Nesse último, divide a dramaturgia com Marcio Abreu e Nadja Naira, peça que investiga artisticamente as dimensões do racismo no Brasil a partir do que

significa “ser preta” para ela. Também em 2017, escreve para a Cia. OmondÉ o texto *Mata Teu Pai*, peça que resgata Medeia, poderosa e apaixonada personagem da mitologia grega, para trabalhar questões femininas contemporâneas, como a maternidade compulsória, a violência de gênero e o enfrentamento do patriarcado.

Um pouco antes, em 2016, concebe, escreve e atua no solo *Vaga Carne*, espetáculo que pode ser considerado um divisor de águas em sua carreira. Embora todas as suas peças anteriores tratassem de temas comuns ao cotidiano de seu corpo e de seus pares, essa talvez tenha sido a primeira obra da dramaturga a apontar de forma mais direta e enfática o impacto de sua negritude na cena teatral. Sem fugir de sua escrita poética e metafórica mesmo ao abordar os assuntos mais árduos, o texto distingue-se de suas demais produções por se aproximar mais da ideia de um Teatro Negro como o definido por Leda Maria Martins no livro *A cena em sombras* (1995), que defende que o mesmo “não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes” (MARTINS, p.86). Quer dizer, para além de sua existência como artista preta, passa a existir em sua escrita uma intencionalidade em abordar determinados assuntos que não eram visitados anteriormente, como discorreremos nas páginas abaixo.

3.3 Uma personagem imaterial para um cenário orgânico

Voz-palavra-poder, que de início era “apenas” uma voz, trançou espaços no escuro desse corpo-mulher, meditou esquecimentos desérticos, fez saudade, aprendeu-chorare – das delícias humanas -, sentiu-se parte do corpo e descobriu que ele não era apenas um lugar, um onde tanto faz pato, cadeira, hélice do avião, creme ou estátua... O onde é corpo de mulher e negra.

Soraya Martins
Bordas

A dramaturga afirmará, em uma conversa publicada em vídeo pela Revista Cardamomo, que: “[...] o cenário da peça é um corpo de mulher e o personagem da peça é uma voz [...]” (sic) (PASSÔ, 2016, 1"08'). Essa dimensão do corpo como espaço cênico contribui para ampliar a discussão acerca dele como um lugar de história e memória transitório, como um veículo que apreende e reproduz vivências, possuidor de repertório em

contraposição ao arquivo, tal como elaborado por Diana Taylor (2002). Com essa proposição, Passô levanta questões também sobre comprometimento, responsabilidade e risco como gesto político, ao apontar posicionamentos que as vozes podem ou não tomar. Como conceituado por Djamila Ribeiro (2017):

[...] todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (p.86, grifo do autor).

Sob a perspectiva interseccional, intentamos buscar compreender os lugares ocupados pela personagem e seu “lugar de fala” (DJAMILA, 2017) nessa dramaturgia de Grace Passô. Embora no texto não haja indícios de datas ou localidades específicas, os espaços percorridos pela voz-personagem levam o espectador a pensar em alguns contextos possíveis por meio de dispositivos separados.

Antes de qualquer ação, o texto de *Vaga Carne* indica uma situação: “no breu”. É a partir dessa ausência de luz, onde não se consegue enxergar, que a personagem emite seu primeiro ruído com a afirmativa: “Vozes existem.” (PASSÔ, 2018a, p.15). E começa assim a enumerar momentos que, segunda ela, atestam sua existência, situações essas em que as coisas tenham fugido da sua normalidade funcional, como um vidro que trinca ou uma pia que goteja. Talvez isso ocorra por sua característica principal, ser voraz. O que implica que ela não adentra matérias simplesmente, mas as devora por dentro. A Voz devoradora segue assim descrevendo características, personalidades, dando adjetivos para as sensações que obteve dentro das coisas, produtos e objetos por onde já percorreu:

Já o café, o café, companheiros, é um *rock*. Quando você penetra no café, ele fica te jogando de um lado pro outro, como se te expulsasse de si. Eu recomendo, companheiros. Não é possessivo. O café te movimenta. / A mostarda já é estranha. Não entendi bem a mostarda, mas, não sei, achei respeitosa (PASSÔ, 2018a, p.16).

Em seguida inicia explicação sobre ter aprendido sobre a existência dos seres humanos, ainda que esses continuem duvidando de existências como a dela. E mesmo diante de tanta descrença, ela optou por ir até lá proferir sons em “línguas limitadas. Línguas que não decidem.” (p.17). Até este momento, nenhuma imagem visual é exibida ao público. Somente

após ela ter narrado todo o seu poder de penetrar onde quer que queira, conta, finalmente ter adentrado uma paisagem pela primeira vez: o corpo de uma mulher, agora aparente na cena.

Embora essa revelação seja feita ao público, tudo o que a personagem vislumbra é escuridão, mesmo que a matéria esteja completamente preenchida, por sangue, órgãos, estruturas rígidas, líquidas, pastosas, cartilaginosas. A Voz dialoga com o que encontra pelo caminho, tranquilizando-os por não estarem fora, onde existe um bicho feroz: “o olhar dos outros”. No texto *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995), a filósofa Donna Haraway discute o poder de ver que há na visão e a importância de se posicionar diante das imagens, justamente pela violência implícita e pela responsabilidade que há na prática de olhar:

Os olhos têm sido usados para significar uma habilidade perversa - esmerilhada à perfeição na história da ciência vinculada ao militarismo, ao capitalismo, ao colonialismo e à supremacia masculina - de distanciar o sujeito cognoscente de todos e de tudo no interesse do poder desmesurado. Os instrumentos de visualização na cultura multinacional, pós-moderna, compuseram esses significados de des-corporificação (HARAWAY, 1995, p.19).

Em diferentes momentos, Passô utiliza a Voz para ressaltar o poder dos olhos e a capacidade que eles possuem para causar ferimentos. Por isso, estar onde o sol não entra, não se torna uma questão, pois ali há a sorte de permanecer oculto. Ao chegar nos olhos, os “faróis da paisagem”, a Voz os compara a moluscos, mas também a facas: “É um susto. É o diabo. É tudo junto” (p.19). A questão do olhar já foi muito discutida e trabalhada por autores e autoras negros (as), por motivos diferentes e sob diversas perspectivas, tanto porque o racismo está diretamente relacionado à aparência e à imagem que o racista considera inferior, como explicitado pelo psiquiatra e filósofo Frantz Fanon (2008):

[...] tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (p.104).

Mas também porque às pessoas negras, principalmente aquelas que foram escravizadas, a mirada foi uma ação condenada junto com tantas outras. Se a fala é poder, ter a possibilidade de olhar talvez ocupe um lugar igual ou ainda mais potente, pois pressupõe

que conhecimentos podem vir a ser adquiridos por meio da observação. Nesse sentido o ato de olhar também se torna uma forma de resistir, como colocado por bell hooks (2019):

O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” – a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência (p.217).

É sob o julgamento do olhar do público que a Voz assumirá sua dificuldade em entender o cenário de carne. Diferentemente dos espaços por onde já percorreu, a personagem não consegue entender esse corpo imediatamente. Um local singular que abriga ar, não em forma de vento, mas trabalhando com intencionalidade, capaz de enlouquecer a cocaína, o craque e o café (PASSÔ, 2018a, p.20). Apesar do obstáculo em compreender todas as funções fisiológicas presentes, aprende logo a “brincar de dizer”, exprimindo gestos que dizem com palavras. Essa “brincadeira” é ofertada ao público quando a Voz pede que os espectadores digam palavras para ela repetir, na tentativa de preencher o corpo com ideias que não necessariamente sejam o que ele acredita. É somente nesse momento que a Voz se atentará para as subjetividades da mulher, bem como despertará sua curiosidade sobre a aparência dela:

Quem é ela? Faz o quê? Está aqui, agora, por quê? Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí? Ela fuma? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? Por exemplo... entrei um dia numa caixa de som que dizia que este país é justo, ela concorda? Ela chupa sorvetes? Será que ela já usou os cremes Butfy? Ela tem cachorro? Alguém a ama? Será que ela não quer beber um café quentinho agora? Vocês se identificam com ela? (PASSÔ, 2018a, p.21).

Um dos pontos chaves da obra é justamente a condução do olhar do espectador, oscilando entre permanecer externo, somente “observando” a carne, os ossos, o sangue e os “labirintos de merda” (PASSÔ, 2018, p.20), mas sendo levado também a ocupar um lugar interno, de opressor que questiona, julga e exige do corpo como se ele fosse uma mera máquina, destituído de sensibilidade, corroborando para a lógica pragmática empregada pela Voz personagem. José Fernando Peixoto de Azevedo (2018) atenta sobre essa supressão das faculdades do povo preto como condição:

Se quando vemos um preto em cena é ainda uma falta o que vemos, um *teatro negro* não é apenas o lugar e o momento de preenchimento de uma falta, de um buraco, mas talvez seja já o campo de uma crítica imanente:

uma alteração temporal que, ao permitir ver duas vezes uma coisa – um preto que é um preto –, revela o mecanismo de *invisibilização* desse corpo, que pressupõe um olhar que o reitere. Ora, não basta alterar os corpos da cena, é preciso recorrer a outros corpos que veem (AZEVEDO, 2018, p.10-11).

É praticamente impossível abordar teoricamente obras espetaculares sem tratar das relações entre quem atua e quem observa. Quando o texto de *Vaga Carne* inicia voltando-se para fora da cena, somos levados a questionar sobre quais “vocês” a voz personagem recorre. Sua construção dramatúrgica promove o tempo inteiro um jogo de afastamento e aproximação ao corpo da mulher, e embora descreva alguns espaços internos com detalhes, somente no final voltará o foco para a aparência externa que carrega essa carne. Um espaço que se preenche com palavras, mas que é esvaziado de existência. Fanon (2008) descreveu algumas das sensações em ocupar esse lugar:

[...] desorientado, incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto. O que é que isso significava para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? (p.106).

Mas a preocupação da Voz em identificar a imagem exterior da mulher direciona sua sede de controle também para a cor dessa carne, o que modificará a forma pela qual o poder se exerce e, conseqüentemente, como esse corpo precisa agir para se livrar do que Achille Mbembe chamou de “fardo da raça”. Para o pensador camaronês:

[...] libertar-se do racismo passa por uma miríade de práticas de reconfiguração e insubmissão. [...] A meta, a cada vez, é escapar de uma representação estática de si mesmo e dos incessantes vaivéns entre o ódio e o fascínio, o ressentimento e o desejo de vingança. [...] Trata-se de adquirir os meios para sonhar diferente, para passar a um outro tipo de produção desejante. o racismo destrói tanto quem o pratica quanto quem o sofre. Sendo o sujeito racista um sujeito falho, o retorno a uma relação de reciprocidade é uma das condições para a saída do “estado racial” (2018, p.18-19).

Podemos dizer que *Vaga Carne*, de algum modo, impele que opressores assumam responsabilidade acerca das opressões infringidas sobre o oprimido. E, num jogo entre algozes e vítima, aposta no desconforto como estratégia de desestabilização do olhar preconceituoso. O objetivo fica mais explícito quando o conflito da obra é apresentado e a Voz, enfim, decide sair, mas fica presa no corpo da mulher. A personagem chega a pedir

várias vezes que possa se libertar, mas permanece sem resposta. Há nessa passagem uma inversão de lugar de poder onde as regras passam a ser ditadas pelo corpo. Mesmo que ele continue em silêncio, existe uma ação com a qual a Voz não consegue lidar. Ela chega a recorrer a uma série de insultos que serão vertidos sobre a carne: “Idiota! Babaca! Otária! Egoísta! Gorda! Patética! Metida! Homofóbica! Pouco! Racista! Mal informada! Lésbica! Violenta! Insossa!” (PASSÔ, 2018a, p.22), sem resultado.

Tatiana C. Costa e Soraya M. Patrocínio (2021) relembram a tática ancestral do silenciamento como forma de defesa por parte dos escravizados que carregavam ouro e pedras preciosas na boca em extrações ocorridas em Minas Gerais para reafirmar que:

Em tempos de *slogans* vazios e discursos desacompanhados de práticas concretas acerca de uma postura efetivamente antirracista, muitas pessoas ainda falam sobre a necessidade de “dar voz” àquelas (es) que compõem a massa dos “não pertencentes”, esquecendo, talvez, do ato primordial: a escuta. A mulher, cujo corpo é ocupado por uma voz, sinaliza para uma existência que se relaciona com uma forma de poder ser escutada a partir do silêncio que se faz, também, linguagem. Ela chama, por escolha, para o diálogo forjado não na dialética da fala/escuta, mas na do silêncio/escuta (p.14).

Assim, ao enfrentar o silêncio da mulher diante de suas investidas, a Voz tenta dizer uma última palavra que, segunda ela, definiria toda aquela situação entre elas, mas a esquece, encontrando o seu próprio vazio. Entrar nesse estado de “vagação sem rumo” que ela nunca havia experimentado, aparentemente torna-se uma sensação embriagante: “Sustar a memória, que matéria! Eu te amo, esquecimento. É sério, eu estou apaixonada.” (PASSÔ, 2018a, p.37).

Sendo detentora do poder de ocupar espaços diversificados e de falar por eles, a personagem evoca a imagem das figuras tradicionais de poder da sociedade e a amnésia histórica, bem como silenciamentos coletivos, principalmente acerca do passado colonial, promovidos com o intuito de proteger determinados grupos de qualquer tipo de represália. A autora destaca, em entrevista concedida ao portal Cenas de Cinema, que mais do que pessoas, trata-se de:

[...] um pensamento que tem como fundamento estrutural a ideia de que a força do homem hétero normativo é uma supremacia na nossa sociedade. Todas as ideias que perpassam um universo paternalista e machista. É tão estrutural que está em nós mesmos. Hoje, ela está sobretudo, em lugares de hegemonia de poder instaurado. A nossa sociedade construiu, ao longo de muito tempo, associações da ideia de mulher que as colocam sempre num lugar de inferioridade, de falso romantismo; num lugar menor. Sociedades

associam a ideia de virilidade como algo maior, como aquilo que coordena e manda na nossa sociedade. Talvez os lobos ferozes sejam eles. Tudo o que ainda não conseguimos destruir em relação à dominação hétero-normativa. (PASSÔ, 2020a, n.p)

Como Aleida Assmann (2013) explicita: “Se o ato de lembrar mantém o ódio e a vingança em atividade, então o ato de esquecer pode levar os lados conflitantes à paz e iniciar a fase de reintegração [...]” (p.7). É somente a partir desse esquecimento, tão conveniente para a Voz, que a personagem de *Vaga Carne* consegue iniciar seu processo de escuta do corpo da mulher. Na sequência, começa também a ser invadida pelo sentimento da falta e chega a chorar, ou imitar o que seria um pranto.

Contagiada pelo corpo, a Voz começa a adquirir sentimentos. Situação que a leva a perceber que a carne carrega um feto dentro de si. Uma “carninha” que ela passa a desejar cuidar junto com a mãe, dar um nome, ensinar a viver: “[...] preciso ensinar a ela sobre estar no mundo, eu não vou deixá-la, aqui, sozinha, nesse mundo do capeta, junto a esses bichos ferozes, afinal de contas, eu tenho responsabilidade, afinal de contas...” (PASSÔ, 2018a, p.48). Mais do que expressar sentimentos, a Voz revela ter o seu juízo acionado, pretendendo repassar esses valores à criança que nascerá, querendo ensinar-lhe, inclusive, sobre consentimento: “[...] se eu levanto a mão, eu sou responsável, se eu balanço a mão, eu sou responsável, se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir o seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença, que lhe peça licença! (PASSÔ, 2018a, p.49). Talvez este seja um dos momentos em que a autora escolhe para se posicionar, para dizer o que pensa através da sua personagem, pois o caráter de responsabilidade acessado pela Voz não condiz com suas ações abusivas. Não chegamos a estar convencidos de que ela teria um lapso empático para com a mulher, até pela desenrolar do texto.

Um trecho da obra que ilustra a existência de ideias provenientes da forma de pensar da autora, seria quando a Voz questiona o sexo do bebê. A personagem indagará ao feto “É menina? É menino? É menine?” (PASSÔ, 2018a, p. 47). Por meio de uma dúvida simples e comum à maioria das pessoas que aguardam o nascimento de uma criança, a autora utiliza uma palavra em linguagem neutra, “menine”, que, apesar de breve, visto que não há outra menção sobre essa temática durante a obra, pode despertar o debate tanto sobre identidade de

gênero quanto ao uso de um vocabulário que desestabiliza as normas e inclui existências não binárias.

O que sucederá o breve arroubo afetivo da Voz é a ação mais drástica encontrada para fugir da “prisão” em que ela se encontra. Assim, ao fim da obra, mesmo que perceba a gravidez da mulher e chegue a imaginar o futuro com a criança correndo pelo mundo, na ânsia de se ver livre do corpo, decide como única alternativa perfurá-lo. Utiliza um objeto qualquer que encontra e, com a mão da mulher, rasga a carne dela. Poderíamos dizer que essa estratégia de fuga, que é uma manobra que aniquila mãe e filho de uma só vez, corpos que não foram suficientemente dóceis ou servis, relaciona-se com o que Michel Foucault (1987) chamou de microfísica do poder:

[...] posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças. Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas - efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados (1987, p.30).

Só quando escapa, a personagem consegue enfim ver que se tratava de uma mulher negra e que ela quer dizer algo ao público, mas junto com a Voz, o sangue também escapa e esse corpo já não pode mais ser “usado”. Essa necessidade de ocupar outros lugares que deem algum retorno para o “fluxo sonoro”, implicará também uma superficialidade em sua passagem por eles, resultando numa vivência não relacional pautada num desejo de domínio e consumo das humanidades daqueles “que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência” (FOUCAULT, 1987, p.32).

Apesar de matéria tangível, o cenário permitirá essa abertura interpretativa tal como a personagem da obra, afinal de contas, o fluxo sonoro adquire contornos e significados de acordo com o local que se apodera, possibilitando igualmente muitas leituras. Por isso o corpo

de uma mulher negra tem sido o nosso guia nessa investigação a fim de compreender a quem ou o quê a Voz faz referência. Em determinado momento da obra a personagem diz: “[...] eu não tenho mãe, eu sou outra coisa, o tempo é puro pra mim, pra mim não existe trajetória, pra mim não existe ‘cronologia’, eu sou uma voz apenas.” (PASSÔ, 2018a, p. 33). Para apontar todos os simbolismos concernentes a ela, portanto, teríamos que percorrer caminhos que fazem o trajeto inverso e partem de cada um desses lugares. Questionar, por exemplo, quais vozes têm tomado conta de nossas carnes? De onde veem? Por quais aparatos são veiculadas? Em que medida o que dizemos não está cooptado por discursos que não condizem com o que desejamos dizer ao mundo?

3.4 Processos de readequação da obra: gambiarra como tática

Acerca da solução encontrada para transpor o texto ao palco, podemos apontar alguns processos que talvez tenham interferido no resultado. Como, por exemplo, dizer que a faculdade do corpo da artista como um cenário por si só já implica um estado que nenhum outro aparato físico substituiria ou poderia vir a comunicar da mesma maneira. Pois, como definido por Marcos Antônio Alexandre (2021):

Trata-se de um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura. Estas reminiscências da memória mencionadas integram os ritos religiosos afro-brasileiros desde a “descoberta” do país; em princípio, com a catequização dos indígenas que viviam sob o território brasileiro e, logo depois, com as diversas etnias africanas que chegaram aos portos brasileiros nos negreiros que cruzaram os mares - lugar de enunciação e de disseminação da diáspora negra - trazendo nossos ancestrais e, com eles, uma parte de nossa cultura, religiosidade, história e memória, que é constituída de esperanças, mágoas, energias, resistência (p.2).

Quando se trata do contexto artístico brasileiro, no entanto, sabemos que outros fatores podem ter incidido substancialmente sob a maneira que se deu a criação de *Vaga Carne* como espetáculo. Muitas vezes, a escassez de recursos físicos e financeiros é um fator determinante para a forma em que se desenvolverão as produções artísticas. Também na série AFRONTA!, Grace Passô destacará a falta de verba para montar *Vaga Carne*, apesar da vontade: “[...] O desejo de fazer a peça, ele se esgotaria se eu esperasse o tempo de buscar a grana pra fazer

através dos editais, os parceiros toparam fazer também, tirando grana do bolso e tal [...]” (sic) (PASSÔ, 2017, 9"26').

O termo gambiarra, comum no cotidiano dos brasileiros, tem sido sempre utilizado como uma definição para as artimanhas inventadas a fim de solucionar entraves do dia a dia que exigem algum “jeitinho”, colocando em funcionamento objetos e acessórios que seriam de pouca ou nenhuma serventia. A precariedade é, sem dúvida, um dos pré-requisitos para a execução de uma gambiarra, no sentido de improviso. Mas, para além de uma solução despreziosa, ela também pode ser percebida como uma ação subversiva, algo que exige alguma dedicação teórica, discernimento que extrapola sua prática. A tese de Giuliano Lamberti Obici (2014), se dedicou a formalizar uma genealogia da gambiarra, pensando e organizando teoricamente seus trâmites. Numa aproximação do termo com a cultura brasileira, o autor propõe que:

[...] poderíamos afirmar que a gambiarra seja a carnavalização da técnica e/ou tecnologia e/ou do design, no sentido de que ela atualiza um campo utópico, de mudança de papéis: lugar de trocar de posição do design do objeto e todos os desígnios, códigos, morais que estão impregnados nele. Mesmo na precariedade e na impossibilidade de usar um produto, é possível inverter os papéis de consumidor para produtor, de passivo para ativo, e se tornar um inventor. Invertem-se através da gambiarra as hierarquias que os objetos, mídias, tecnologias e serviços nos propõem. Dizendo de outra forma, a gambiarra institui, mesmo que temporariamente, a inversão dos desígnios embutidos na tecnologia, revelando o avesso da ordem que ela instaura (OBICI, 2014, p.44).

De alguma maneira, encontrar alternativas não convencionais, como usar o corpo da atriz como cenário, pode favorecer e movimentar a cena, literalmente. De acordo com Assis Benevenuto e Vinícius Souza (2017):

[...] [a] percepção de uma cidade cada vez mais globalizada, multimidiática, capitalista, fisicamente degradada, socialmente desigual e carente da preservação de sua memória, marcam, direta ou indiretamente, boa parte da produção teatral, demandando de seus artistas a busca por uma revisão de suas formas estéticas e seus modos de produção [...] (p.7).

Ao que tange *Vaga Carne*, essa astúcia pode ser observada em diferentes níveis da obra. A começar pela encenação, já mencionada, que traz: o corpo da atriz como cenário; uma iluminação mínima; além da realização de jogo de improviso com a plateia em alguns momentos, o que permite manter a obra constantemente atualizada. Mas outras táticas

também podem ser percebidas. Por exemplo, no discurso empregado pelo texto quando a dramaturga escolhe trabalhar com um “fluxo sonoro” como personagem. Esse ato prende a atenção do espectador num conteúdo que, apesar de tudo, sai do corpo de uma mulher negra, condição marcada pela invisibilização e pelo silenciamento no Brasil. O movimento estratégico fica explícito logo no início da obra quando a personagem direciona seu texto para o público dizendo: “[...] é preciso falar com certeza, assim como estou falando neste momento, para ser ouvida por vocês. [...] Vocês são tão egoístas que só entendem as próprias línguas. [...] Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim” (PASSÔ, 2018, p.17).

A necessidade de se reinventar para sobreviver esteve também muito presente nas manifestações artísticas dos sujeitos escravizados dos Estados Unidos. Martins (1995) conta que, nos shows de menestréis surgidos nas grandes plantações do Sul do país, os negros atuavam com os rostos tingidos de preto para dizer como “personagens” o que não poderiam falar sem a máscara: “em um processo de transvestimento que virava pelo avesso as noções preconcebidas sobre o negro e sua capacidade de simbolização do real” (MARTINS, 1995, p.63). Entre os signos de elaboração do Teatro Negro traçados pela intelectual está também presente: “[...] o artifício da dupla fala, que erige o jogo das aparências como um sintagma que despista e ilude o senso comum e a repressão, fazendo aflorar a polivalência dos significados socialmente barrados; [...]” (MARTINS, 1995, p.87). De certo modo, podemos dizer que Passô utiliza esse recurso para comunicar com seu espectador.

Nessa maneira de “jogar com o terreno imposto” encontrando saídas mesmo em espaços controlados pelo inimigo, podemos reconhecer a presença do que Michel de Certeau (1998) definiu como tática. Para o historiador ela:

[...] opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (CERTEAU, 1998, p.100-101).

Em sua publicação mais recente, *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021), Martins amplia a discussão acerca dos “engenhosos e árdios meios de

sobrevivência” herdados dos saberes africanos e dos povos indígenas. De acordo com a pesquisadora:

Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias (MARTINS, 2019, p.45).

Tal afirmação explicaria a tradição da gambiarra como uma ação instrumental e técnica herdada de povos que precisaram adquirir práticas e saberes para se reinvestir de poder. Um dos exemplos utilizados por Martins está relacionado à produção de tambores sagrados pelos negros escravizados no Brasil e no Caribe que, “desafiando as interdições e superando em certa medida o inóspito da paisagem ainda alheia e diversa, produziam [...] com troncos, folhas e cipós, e utilizavam as contas-de-lágrimas e os materiais disponíveis [...]” (2019, p.46-47).

A edição do texto de *Vaga Carne* também é profícua para pensar a aplicabilidade da tática como um ato de resistência, como o que Cao Guimarães chamaria de “gesto-gambiarra” (GUIMARÃES, 2012). Podemos, por exemplo, apontar o fato de o livro ter sido realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, pois publicar um livro de forma independente é uma alternativa que também exige muitos recursos, e é praticamente impensável para muitos autores, principalmente quando se trata de mulheres negras escrevendo teatro. Mas a questão astuta em sua execução é saber que os silêncios existentes no texto espetacular, na montagem da obra, são transpostos para as páginas na forma de folhas em branco. Isso, em si, já acrescenta ao livro ares dramáticos, porém a solução teria sido empregada com o intuito de driblar o número mínimo de páginas requerido numa publicação, visto que a quantidade de palavras que a obra possui, ao todo, não seria capaz de preenchê-las. Essa informação, que não é conhecida pelo grande público, mas comentada por aqueles que tiveram alguma proximidade com o processo, seria um verdadeiro exemplo de “jeitinho” que nos deixa admirados com as saídas encontradas diante de impasses:

Os objetos e práticas recriados nos processos-gambiarra mostram a capacidade humana de intervir criativamente no mundo. [...] É comum que nos peguemos sorrindo diante de uma gambiarra, como que encantados com a simplicidade da astúcia de alguém que ousou reinventar o cotidiano. Essa astúcia parece mostrar não apenas que outro mundo é possível, mas também que nós somos capazes de produzir esses outros mundos (ASSUNÇÃO; MENDONÇA, 2016, p.109).

Podemos dizer que há uma precariedade nos modos de fazer e, conseqüentemente, nos modos de ser e se relacionar, uma degradação da qual lembram Benevenuto e Souza (2017), que está presente no contexto criativo dessa obra. É notório, tanto no discurso da personagem quanto nas imagens espetaculares apresentadas ao público. O corpo cenário traz, por exemplo, uma bala alojada e uma platina no lugar de um osso, possivelmente de uma queda. Vestígios que darão pistas sobre a história da mulher, embora ela não consiga dizer nada por si mesma, pois a Voz é quem fala sobre a experiência de ser esse corpo diante do público. Temos, portanto, um cenário orgânico artificialmente “modificado”, se é que podemos colocar assim, por motivos que, muito provavelmente, tenham sido traumáticos, visto que quebrar um membro ou ser atingida por um tiro denotam determinados tipos de vivências. A autora lança mão do simbolismo que há nessas imagens de ruína para utilizá-las pelo viés da reinvenção:

A gambiarra é, sem dúvida, uma prática política. Tal política pode se dar não apenas enquanto ativismo (ou ferramenta de suporte para ele), mas porque a própria prática da gambiarra implica uma afirmação política. E, consciente ou não, em muitos momentos, a gambiarra pode negar a lógica produtiva capitalista, sanar uma falta, uma deficiência, uma precariedade, reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas do sistema, trazer conforto ou voz a quem são negados. A gambiarra é ela mesma uma voz, um grito de liberdade, de protesto ou, simplesmente, de existência, de afirmação de uma criatividade inata (ROSAS, 2006, p.47).

Dessa maneira, num jogo que reinventa modos de fazer por meio da reconexão com saberes ancestrais, *Vaga Carne* se apresenta como um fértil acervo “de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (MARTINS, 2021, p.47), espaço sobre o qual nos deteremos nas próximas páginas.

3.5 Tudo imagem: a paisagem do corpo mulher

É uma imagem que trama um devir, abre vagas e produz simbologias não como mera resposta ou revide às maquinarias da branquitude; antes, abre espaços para que, na luz da presença da imagem, se desenvolva uma “razão sensível”.

Tatiana C. Costa e Soraya M. Patrocínio
Escrever com o corpo, inventariar imagens

Por sua forte característica narrativa, até pela natureza da personagem principal ser uma voz, a obra articula muitas imagens para captar a atenção do espectador e potencializar o enredo. A força do pacto estabelecido entre o público e a atriz, desde o início do espetáculo, parece estar, principalmente, no modo de composição dessas imagens.

Como já mencionamos, a obra parte do completo breu, situação que contribui para que a presença do “fluxo sonoro” que invade matérias se estabeleça. Em seguida, narra os lugares visitados, onde há uma predominância de seres vivos, bichos em sua maioria. É assim que somos levados a imaginar como se sente uma rã ao pular, ou o tipo de humor que possui um pato, a superioridade que há nos cães, a beleza de trajar uma linda crina de um cavalo. Mas matérias não vivas, objetos e alimentos também têm suas particularidades descritas pela Voz da mesma maneira. A tranquilidade que há nas estalactites, o barulho de suaves bolhinhas que explodem dentro dos cremes, a insipidez das estátuas.

Na tentativa de justificar sua existência, a Voz confessa ter entrado também em “você”. Pronome que direciona o rumo da conversa para quem escuta ou lê as palavras da personagem. O resultado de sua presença seria “a lepra, o vento, a luz que simplesmente pincelou o brilho da sua imagem” (PASSÔ, 2018a, p.17). À sua explicação, a Voz acrescenta o que seriam, para ela, todas essas matérias que ocupa: “tudo imagem” incluindo a “imagem mulher”. Essa declaração inicial outorga o tom das discussões que Grace Passô parece desejar atingir com sua criação dramaturgica:

[...] interessada no exercício de inventariar imagens fabulantes. Isso tem a ver com pensar em maneiras de produzir arte que se faça elaboração da existência como sujeito negro, o qual não pauta a si mesmo através de uma presença alienante do outro branco. Tem a ver com escolhas formais, com o

como se elabora, esteticamente, novas possibilidades de fabulação e construção cênica (COSTAS; PATROCÍNIO, 2021, p.13).

Por isso, *Vaga Carne* parece se preocupar, principalmente, ao “como” esse corpo será visto na cena, estabelecendo o espaço ficcional a partir de um mostrar e ocultar a imagem. Quando a “paisagem”, como sentenciada pela personagem, do corpo mulher é exibida por completo, está imobilizada, “sem ação no mundo” (PASSÔ, 2018a, p.18). Somos então levados a observar e desbravar, junto com a voz, um corpo em passividade absoluta. As ações que apresenta são somente aquelas comandadas pelo fluxo sonoro. Para Didi-Huberman (2012): “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou” (p.215). Essa imagem intermitente do corpo da mulher, que aparece em lampejos, só se estabelece a partir de sua completa imobilidade no espaço, desconcertando o espectador pelo caráter sintomático que institui. Uma “imagem-malícia” (DIDI-HUBERMAN, 2015) que, anacronicamente, remonta tempos, pois sobrepõe cenicamente um aglomerado de sentidos, seja da submissão das mulheres e seus silêncios históricos, da violência e castigos praticados nesses corpos, principalmente de mulheres negras, ou do período da escravização no Brasil de onde surgiram símbolos da resistência negra, como a Anastácia mulher reverenciada que teve sua representação marcada por uma mordaca, que permanecem em evidência. Questões do passado que persistem, que ardem numa memória que não se redimiui (BENJAMIN, 1987).

Apesar do título da obra direcionar o imaginário do leitor/espectador para uma carne que estaria “vazia”, sua trama deixa explícita a vastidão de significados e experiências que o corpo carrega. Mesmo que a existência da mulher seja racializada textualmente somente ao fim da obra, toda a construção dramaturgica ratifica a necessidade de uma mulher negra cis para que os sentidos engendrados pela autora pudessem ser atingidos. A *Voz*, por exemplo, descreve a existência de um útero e quando xinga o corpo usa a palavra lésbica como ofensa. Essas escolhas demonstram a ironia proposta pela autora na definição do título de sua obra, visto que certamente há a partir desse corpo paisagem:

[...] regimes territoriais de significação: marcas, fronteiras, limites, muros, vazios, interiores, exteriores, interstícios, distâncias, mapas, circuitos, trajetos, linhas, redes, sites, domínios, subsolos, ilhas, arquipélagos, encraves, cidades, nações, línguas, impérios... Esses regimes são os instrumentos conceituais da especulação. [...] . "Território" é uma

delimitação do espaço e uma noção eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-estética-legal-afetiva-de gênero-e-de sexo, tudo ao mesmo tempo (LUDMER, 2013, p.110).

Consideramos, por isso mesmo, esse texto dramaturgicamente uma narrativa performática que, sob a perspectiva de outros corpos, reverberaria de maneira absolutamente distinta, assumindo outros vieses, tanto em relação ao poder quanto ao contrapoder proposto pela trama. Ravetti (2002) relembra que:

Em quem escreve como performer, o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados (p.61-62).

Não por acaso, o sangue desse corpo é atribuído pela Voz personagem, embebida por ele, como uma tempestade que tudo move e seu corpo comparado à uma embarcação, “estou erguendo uma vela gigantesca, é como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é meu som que move o leme” (PASSÔ, 2018a, p.19). Esse corpo, qual uma entidade, uma força da natureza, conjura antepassados míticos e remonta divindades de religiões de matriz africana. Sua cabeça capela (PASSÔ, 2018a), como uma pequena igreja particular, é o seu Orí ou, como nos ensina a monarca Iyalodè Nilsia Lourdes dos Santos (2020), seu Orixá. Cultuado pelo povo Yorùbá, segundo maior grupo étnico na Nigéria, o Orí “está literalmente dentro do nosso crânio de forma não física, invisível, perceptível, porém potente, absoluto e onipotente. Podemos considerá-lo por si só a Centelha Divina do Criador que habita em todos nós.” (SANTOS, 2020, p. 11).

O clímax da obra é atingido por meio da imagem do feto que está se desenvolvendo no interior da mulher, sua presença poderia ser investigada sob uma perspectiva romantizada que desenvolve a ideia sobre a gestação como esse lugar comum e natural às mulheres com útero, mas Passô introduz a representação do desenvolvimento de uma vida como uma marca inexorável da passagem do tempo, esse “modo de predispor os seres no cosmo” (MARTINS, 2021, p.21.). Esse é o principal motivo pelo qual o fluxo sonoro optará por abrir a carne para fugir: “[...] eu já estou aceitando o tempo, que horror.” (PASSÔ, 2018a, p.49).

Sair do corpo, no entanto, para a Voz significa deixar de produzir saber, pois na medida em que a mulher sangra, as imagens experimentadas pela personagem começam a desaparecer junto com as palavras: “A pena que um dia penetrei e me fez voar em cima de prédios e montanhas, a imagem parece sumir de mim. / As palavras também, minha capacidade de contorná-las, está tudo indo embora” (PASSÔ, 2018a, p.50). É interessante essa relação entre tempo, palavra, memória e produção de saber que a dramaturga consegue recuperar ao impossibilitar que a personagem continue vivendo mesmo fora da carne da mulher. Essa proposta reafirma a importância do corpo, este também detentor de saberes para além da textualidade escrita, como um criador, fixador e transmissor de conhecimentos. Como Martins (2021) relembra:

A palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. [...] Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabética como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras, ignorando ou preterindo outros modos de fixação de saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades (p.32).

Fora dessa concepção em que o tempo só pode ser capturado pela palavra, a personagem da obra não consegue encontrar possibilidades de existência. Seria também por esse motivo que o corpo em performance da mulher se torna um verdadeiro tormento inexplicável, onde a ancestralidade se expressa em espiral, “clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado” (MARTINS, 2021, p.204).

3.6 *Vaga Carne* e o feminismo afro-latino-americano

Grace Passô denuncia em seu texto, de uma forma pouco óbvia, as violências que os corpos de mulheres negras estão submetidos em nossa sociedade, das mais sutis às mais evidentes, pois “pessoas negras em geral e mulheres negras especificamente não são tratadas como humanas” (RIBEIRO, 2018, p.27). Nos capítulos anteriores abordamos a maior vulnerabilidade a que mulheres negras estão expostas, trazendo o conceito de interseccionalidade para o debate. Desse modo, observa-se que nas periferias, nos cargos subalternos e no sistema carcerário, as mulheres negras ainda são maioria no Brasil:

Vistas pelas lentes de raça, as mulheres negras aguentam dor física; por classe são vistas como protótipos da feminização da pobreza e atravessam gerações sendo chefas de famílias, vitoriosas das dificuldades impostas pelo imperialismo colonial. A saber, estes estereótipos recaem nas autoridades religiosas do candomblé, constrangidas a sustentar arquétipos matriarcais, presas nas imagens de controle. Elas estão impedidas de gritar as violências fora do escopo familiar tradicional (AKOTIRENE, 2019, p.78-79).

Na obra de Passô, o sufocamento da existência do corpo/cenário fica explícito, pois controlado pela personagem Voz ele perde toda a sua autonomia. O que sente essa mulher? Quais seus desejos, preocupações, certezas? Quais lugares frequenta? Que ofício exerce? Nada disso ela terá a oportunidade de revelar, porque não há espaço para que ela emita a sua própria voz. Para Foucault essas também são formas de punir, pois “ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos ‘suaves’ de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata - do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão” (1987, p.28).

Por outro lado, Costa e Patrocínio (2021) analisam essa escolha de suprimir características definidoras do corpo da mulher como uma forma de “reimaginar as identidades”. Para as pesquisadoras:

Não saber quem é a mulher é sublime. Ela não vem com manual prévio de mulher forte, guerreira, batalhadora, barraqueira, agressiva, boa de cama, com samba no pé, malemolência nos quadris, resistente à dor. [...] O sublime, encontra-se, na verdade, no fato da mulher ser representada por interrogações com possibilidades de respostas múltiplas, que movimentam e fissuram a categoria de “mulher negra” criada como forma de homogeneização (COSTA; PATROCÍNIO, 2021, p.14).

É interessante como as pensadoras citadas acima compreendem a falta de informações sobre o corpo cenário da obra como uma forma de possibilitar uma infinidade de interpretações pelo espectador. Estratégia que a autora pode ter utilizado justamente para romper com os estereótipos em que tentam aprisionar os corpos de mulheres negras. Assim como Passô constrói sua narrativa antirracista metaforicamente, podemos interpretar gestos feministas em sua obra na mesma medida. Há alguns elementos utilizados pela atriz na montagem que contribuem para leituras multifacetadas, como, por exemplo, a escolha por um figurino luxuoso assinado pelo estilista mineiro Virgílio Andrade, um batom vermelho que é passado em cena com gestos exagerados, e, principalmente, a forma como seu corpo se comporta diante do público. Costa e Patrocínio (2021) chamam atenção para a postura da atriz

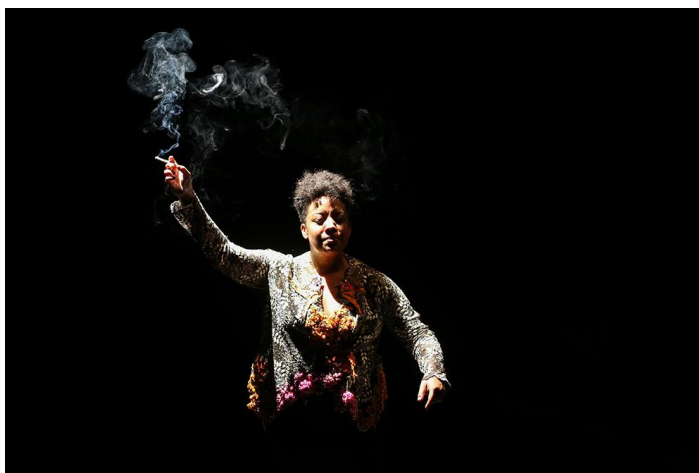
quando a Voz diz que a coluna da mulher parece exausta: “[...] ereta, alongada, elo que liga a terra ao céu, o céu à terra. Vê-se uma imagem, ironicamente, em desconexão com o que é dito [...]” (p.14). Ironia e desconexão talvez sejam as palavras definidoras na forma de teatralizar e contrapor narrativas que, para combater estereótipos tanto racistas quanto sexistas, Passô adota em sua escrita.

3.7 Espetáculo teatral x Drama experimental

O solo, assim como *Hilda Peña*, começou a ser escrito no ano de 2013 e, a princípio, não foi pensado para ser montado, antes se efetivaria como um exercício dramaturgico a ser publicado. A autora relata que provocações feitas em leituras dramáticas realizadas nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Belo Horizonte a fizeram querer levar a obra também para a cena (PASSÔ, 2016b, 2’04’). Integrando o projeto da dramaturga intitulado “Grãos da imagem”, *Vaga Carne* estreou em 2016 no 25º Festival de Curitiba, com texto, direção e atuação de Grace Passô.

Desde o ano de estreia, o espetáculo circulou por cidades de todo o país, ficando em turnê pela Rede de Teatros Sesc SC, tendo sido vista por milhares de pessoas. A obra venceu os Prêmios Cesgranrio e Shell RJ, em 2016, e os prêmios Questão de Crítica e Leda Maria Martins, em 2017. Além de ter sido indicada também aos prêmios BRAVO! e APTR (2016). Em 2018, o texto foi publicado pela Editora Javali, e seu livro conta com prefácio da atriz, crítica e pesquisadora de teatro Soraya Martins.

Figura 23, 24 e 25: Fotografias do espetáculo *Vaga Carne* (2016)



(Fotografia por Lucas Ávila. Fonte: <<https://mitsp.org/2018/vaga-carne/>>)



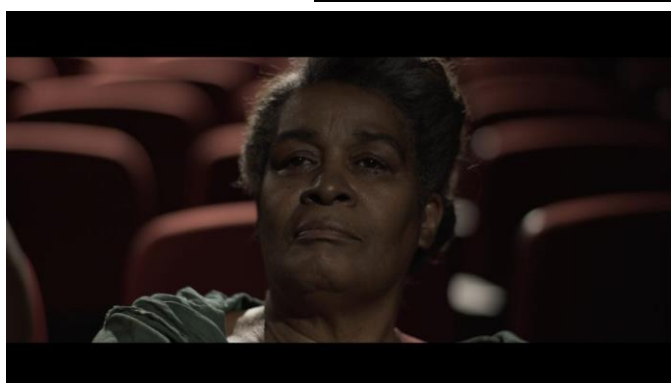
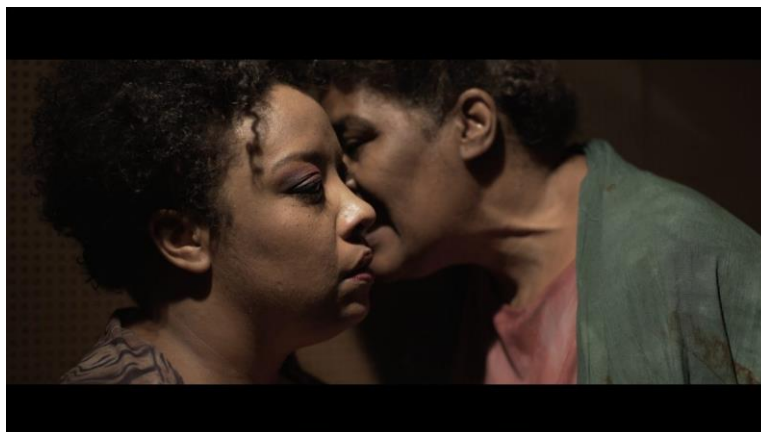
(Fotografias por Lucas Ávila. Fonte: < <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1849359-em-vaga-carne-grace-passo-cria-uma-voz-errante-a-procura-de-significados.shtml>>)

O ativismo de Grace Passô transcendeu os palcos em 2019, ao abrir a 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes com a transcrição da obra teatral em filme. A versão cinematográfica de *Vaga Carne*, um média-metragem em que dividiu a direção com o reconhecido cineasta mineiro Ricardo Alves Jr., carrega o texto completo da dramaturgia e resultou numa mistura entre a estética do cinema e do teatro. As gravações foram feitas nos teatros Marília e Minas Tênis Clube, e o elenco contou com artistas da cidade e amigos da atriz, todos negros. Para Pistache (2019):

Grace Passô traz o teatro para o cinema para justamente sair do teatro. Nesta metalinguagem, a câmara está apontada para o racismo próprio dos palcos e dos bastidores da indústria do entretenimento. E assim conhecemos a alma da resistência de dentro e a partir de seus próprios arsenais (n.p).

Também em 2019, integrou o 21º FestCurtasBH, com exibição no Cine Humberto Mauro em sessão comentada pela pesquisadora Tatiana Carvalho Costa. E, em 2020, o espetáculo foi selecionado para o Festival Internacional de Cinema de Berlim, Berlinale, na Alemanha, ficando disponível para o público no mesmo ano por meio das plataformas Embaúba Filme e Spicine Play.

Figura 26, 27 e 28: Frames do filme *Vaga Carne* (2019)



(Quadros do filme *Vaga Carne*, dirigido por Grace Passô e Ricardo Alves Jr, que leva fotografia de Andrea Capela. Fonte: <<https://embaubafilmes.com.br/locadora/vaga-carne/>>)

No filme, ganha destaque o trabalho realizado com o som na produção, pois levando em conta a personagem principal, os diretores utilizaram os recursos do cinema para possibilitar a alternância dos locais de emissão da Voz, potencializando a experiência do espectador com a ficção. Assim, a percepção é de que a personagem “fala” de lugares diferentes a cada momento.

A presença de espectadores, e do jogo de câmera que nos leva a observar aqueles que observam, também é uma das grandes modificações do espetáculo para o filme, principalmente porque todos os corpos ali presentes são negros, o que fornece leituras mais assertivas sobre o texto. Acerca dessa escolha, Passô (2020b) explica que:

O público concretiza a escuta. Ao mesmo tempo, *Vaga Carne* fala sobre um corpo tentando construir sua identidade social. Então o corpo não é apenas o meu. A existência do público multiplica a carne de que fala o texto, modificando a dimensão do corpo. A carne que vaga não é apenas minha, mas também daquelas pessoas que estão assistindo. Existe um jogo no ato de

olhar para a cena, para a atriz. Este é um jogo de projeção com o público, que são todas pessoas negras por um motivo. Este é um dos poucos elementos de identificação para ela ao longo da trama. Apenas no final do filme a voz descobre algumas coisas sobre si mesma e sobre sua carne, em especial o fato de ser negra. Por isso, oferecemos uma retroprojeção com aquele público, entre os que eles são e o que podem ser (on-line).

O corpo de Grace Passô em cena, no teatro, no livro, no cinema, junto das vozes que com ela emanam, são presença incômoda impossível de não ser notada. Meio pelo qual mais pessoas podem vislumbrar sua “história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (hooks, 2019, p.240). Resultado, segundo bell hooks, alcançado na experiência da espectadora negra ao se ver em cena.

3.8 Não lugar e espaço heterotópico em *Vaga Carne*

Ser negro como forjado pela branquitude é uma ficção e se se pensa a ficção não como mentira, mas como possibilidades de construção, força produtiva e movimento em contínuo processo de recriação, a (o) negra (o) pode surgir no tempo como uma imagem, uma escrita, uma epistemologia do desejo.

Tatiana C. Costa e Soraya M. Patrocínio
Escrever com o corpo, inventariar imagens

Para além de dar visibilidade ao corpo da autora/atriz na cena, *Vaga Carne* aponta caminhos e temáticas que questionam os lugares de poder, desestabilizando imaginários brancos e masculinos. Grace Passô pratica o que Conceição Evaristo (2020) postula como “escrevivência”, sendo esse ato “[...] um caminho [...] muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande.” (EVARISTO, 2020, n.p).

Em entrevista concedida ao Itaú Cultural, a dramaturga relaciona a criação do espetáculo ao desejo de trabalhar com a ideia de corpo enquanto uma construção social (PASSÔ, 2018b), movimento que surge a partir de acontecimentos recorrentes em sua vida, como a necessidade constante em ter que se autoafirmar para “vencer” a própria imagem e conquistar o respeito das pessoas. Atitudes que se via na obrigação de acionar em lugares que não era conhecida, como forma de se defender de imposições racistas:

eu tinha que provar que eu sabia falar, eu tinha que provar que eu sabia tecnicamente as coisas que eu queria [...] e na verdade isso acontece comigo até hoje [...] E aí sempre me interessou no *Vaga Carne* discutir um pouco isso, [...] numa dimensão poética, essa lida das estratégias que eu utilizo para que o meu corpo seja aceito socialmente, ou como eu busco determinadas sensações de pertencimento em alguns lugares, em algumas convivências (2018b, 46''59').

A autora descreve como motivação para a criação da obra um sentimento de inadequação, próprio à noção de não lugar. Um espaço de passagem e desidentificação que, no entanto, será ocupado pelo corpo lugar, esse sim, “identitário, relacional e histórico” (augé 1994, p.73). Num primeiro contato com *Vaga Carne*, pode parecer difícil pensar na montagem cênica do texto, justamente pela relação do corpo como território. Podemos dizer que a narrativa surrealista da peça arranha noções pré-concebidas e causa estranhamento ao apresentar somente uma Voz como personagem principal, convidando o espectador para a escuta.

A maior revolta da personagem diante da carne é a dificuldade de compreensão, de prever suas ações e de se livrar dela, um lugar que não se equipara a nenhum espaço que ela tenha invadido anteriormente. Sob a perspectiva de que os “pensamentos sobre o cosmos, esse acervo de saberes, constitutivos fundamentais na cosmopercepção de mundo africana, atravessaram o mar-oceano” (MARTINS, 2021, p.49), consideramos que a mulher em *Vaga Carne*, apesar do clima de poder e controle instaurado na atmosfera lacunar da narrativa, não se rende aos comandos que recebe por estar empossada de sua proteção ancestral trazida em seu corpo barco diaspórico. A essa reserva de imaginação que é o corpo/cenário na peça, podemos atribuir o caráter de espaço heterotópico por excelência, tal qual o navio foi reconhecido por Foucault (2003), sendo ele “um pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar” (p.421). Um corpo/navio/heterotópico, portanto, que se faz necessário para a sobrevivência de um saber liberto e fecundo, visto que “nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários” (FOUCAULT, 2003, p.422).

Propondo a existência de um som, um ruído que adentra matérias diversas, inclusive orgânicas, o texto em nada se assemelha às histórias para fazer dormir. Pelo contrário, instaura atmosferas capazes de perturbar consciências. Como aponta Evaristo (2020):

[...] tanto a memória como o cotidiano, como o que acontece aqui e agora, se transformam em escrita. Essa história silenciada, aquilo que não podia ser dito, aquilo que não podia ser escrito, são aquelas histórias que incomodam, desde o nível da questão pessoal, quanto da questão coletiva. A escrevivência quer justamente provocar essa fala, provocar essa escrita e provocar essa denúncia. E no campo da literatura é essa provocação que vai ser feita da maneira mais poética possível. Você brinca com as palavras para dar um soco no estômago ou no rosto de quem não gostaria de ver determinadas temáticas ou de ver determinadas realidades transformadas em ficções (n.p).

A escrita criativa de Passô, como um todo, junto à sua maneira de fazer arte têm por característica uma reinvenção de seu cotidiano. Seu olhar questionador, em conjunto com sua presença, tem sido capaz de criar fissuras na cosmovisão ocidental propondo novas formas de enxergar o mundo. Como descrevem Costa e Patrocínio (2021):

Sua Literatura é uma espécie de manifestação líquida do Atlântico Negro, que faz transbordar os vazios e as fronteiras e dá a ver possibilidades de mergulhos em mundos outros possíveis: uma dramaturgia tecida nas cruzas e encruzadas, nas linhas de confluência entre a escrita literária, a História, os sons, as luzes e as sombras, as máscaras e os totens, os ritmos e os cheiros, a memória e o esquecimento, a cor e o corpo como textos (p.13).

Ter um corpo que se erigiu à borda em vários quesitos talvez seja o que, de certo modo, pode ter modificado as formas de olhar e se posicionar da dramaturga. Para Grada Kilomba, “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (2019, p.68). As maneiras de ver, sem dúvida, são afetadas quando não se está localizado no centro, quando mirar torna-se um afrontamento diante de um poder que tenta, a todo momento, impedir esse gesto.

Fica evidente como a escrita de Grace Passô desafia as normas impostas à sua existência, propondo, a partir de suas criações ficcionais que se pautam, sobretudo, no modo de interação de seu corpo com o mundo, outras maneiras de atuar ante o poder hegemônico. Um corpo atravessado de significações. Desse modo, seu trabalho não só reafirma sua existência de mulher artista negra, bem como abre possibilidades de ser frente ao cenário genocida que abriga os corpos pretos e periféricos no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – A HETEROTOPIA DOS NÃO LUGARES DRAMÁTICOS ESCRITOS POR MULHERES

O caminho percorrido por esta tese partiu da hipótese de que as obras dramatúrgicas *Hilda Peña* (Chile), de Isidora Stevenson e *Vaga Carne* (Brasil), de Grace Passô, trariam em suas respectivas narrativas não só formas semelhantes de abordar a degradação de espaços e relações em que se encontram as personagens, como a estética adotada para a construção das imagens espetaculares apresentariam registros igualmente convergentes, resultantes de contextos em que a violência de gênero tem assumido novos contornos. A partir do cruzamento entre os conceitos de imagem, tempo, espaço, arte e resistência, foram utilizados como principais aportes as teorias de não lugar (AUGÉ, 1994), heterotopia (FOUCAULT, 1984), imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015) estética e política (RANCIÈRE, 2005, 2014).

As análises se centraram na construção textual e espetacular das obras, sobretudo no contexto de criação delas, levando em conta as formas de fazer das autoras, o diálogo que estabelecem com suas vivências e as reverberações de suas imagens na contemporaneidade. Por isso, um dos principais pontos de investigação deste trabalho esteve relacionado às formas de atuação das mulheres latino-americanas, especificamente no Chile e no Brasil, a partir das duas décadas finais do século XX, período que compreende a transição política da ditadura militar para a democracia nos dois países.

Buscamos conceituar, a partir de dados históricos e atravessamentos culturais, algumas questões relacionadas aos sistemas políticos e econômicos adotados pelos governos chileno e brasileiro. Traçamos também a curva da participação política feminina e as principais mobilizações de mulheres e feministas ocorridas nos últimos anos nesses territórios, além dos impactos dessas transformações nas criações intelectuais e artísticas de dramaturgas latino-americanas.

A importância dessa pesquisa, a priori, partiu do incômodo pessoal de constatar que, em narrativas artísticas de autoria de mulheres, os corpos femininos estavam sendo retratados de forma abjeta com cada vez mais frequência. Essa observação adquiriu maior valor simbólico e coletivo à medida que iniciamos cruzamentos entre problemáticas comuns a um

grupo significativo de pessoas e as transformações políticas dos últimos tempos, que tornaram ainda mais explícitas a misoginia estatal e a fragilidade dos direitos das mulheres adquiridos até o momento.

Embora as conquistas das mulheres em níveis culturais e legislativos tenha alçado altos patamares se comparados aos séculos de sujeição, e tenhamos visto um cenário de autonomia e liderança desempenhada por elas cada vez mais comum, as representações artísticas dos últimos anos explicitaram o paradoxo entre atingir determinadas igualdades em relação aos homens e permanecer sendo alvo de incessantes violências operadas em níveis micro e macropolíticos, sobretudo quando não se é uma mulher cis branca, com estudos e recursos financeiros.

A recorrência de construções cênicas como relatos de violências, associada a contextos de orçamentos precários voltados para as artes, tem gerado formas de narrar e construir espacializações que carregam arranjos muito semelhantes. Características de degradação que notamos estarem presentes nos planos narrativos, simbólicos, físicos, teóricos e práticos. Estéticas, no entanto, que parecem partir mais de maneiras de se posicionar criativamente do que de submetimento à época.

Em nossa hipótese, as obras *Hilda Peña* e *Vaga Carne*, portanto, se dispõem do uso de uma escrita heterotópica e ilusória, para denunciar como mais ilusória ainda a realidade: um jovem assassinado pelo Estado; uma mulher negra impedida de falar. Não haveria em nosso entendimento, desse modo, uma narrativa que fosse surrealista ou absurda nas peças, mas a reafirmação mais dura do real como criação para desestruturar discursos. Pois, se a heterotopia afasta determinada condição para construir a falsa sensação de inexistência de coisas que existem, como a construção de cemitérios distantes das cidades da qual relembra Foucault (2013), uma dramaturgia que propõe caminho parecido não seria também heterotópica? As dramaturgias de Passô e Stevenson colocam à prova todo o tempo o real e ilusório como se provocassem: tal situação, é real ou ilusória? Pode uma voz adentrar e possuir um corpo? Podem a raça e o gênero determinarem o sujeito? Pode uma mãe acompanhar o estado de decomposição do corpo do filho e falar sobre isso naturalmente? Pode o estado, a polícia e a mídia seguirem contribuindo para a morte de corpos socialmente vulneráveis?

Em sua mais recente publicação, Júlia Morena Costa (2023) investiga na obra do escritor chileno Roberto Bolaño o que ela identifica como “estética do fracasso”. Para a pesquisadora, o autor “traz a ferida aberta dos fracassos” (p.315) políticos e literários em seus textos. Pensamos que podemos identificar pontos de contato entre os não lugares abordados nesta tese e a estética do fracasso como possibilidades de resistir. Como pontuado por Ravetti (2002):

O fracasso suspende a ilusão da possibilidade de uma continuidade, de uma restituição do passado. O que se vê como fracasso é justamente o triunfo: a capacidade da literatura de reunir os fragmentos e lhes dar uma coerência causal, transformá-los em origem, inventar um passado com os resíduos dos fatos que de alguma forma se instalaram na memória e foram transformados em monumentos (auto)-biográficos. Trata-se, em última instância, de se apropriar de um código e de um contexto e de redefini-los para o presente (p.56).

Parte da realidade atual em que vivem as mulheres no Brasil e no Chile foi exemplificada durante as páginas dessa tese, levando em conta a interseccionalidade entre gênero, raça e classe. O contexto que abriga esses corpos foi o ponto de partida para a criação das obras, que levam para a cena cada qual um corpo específico de mulher, com pouca informação sobre suas vivências e relações a não ser a própria pele, atos, desejos, medos, necessidades íntimas, mas absolutamente propícias a terem seu entorno preenchido por múltiplas possibilidades interpretativas, como queira cada espectador. Em *Vaga Carne*, Passô convida o público: “Vamos ocupar o corpo dessa mulher com palavras!” (2018, p.22) e está estabelecido o jogo. Quais dizeres queremos que ocupem esses corpos para que realidades mais dignas sejam criadas?

Em *Hilda Peña*, parte das palavras que preenchem o corpo da mãe narram incessantemente o processo de decomposição do corpo do filho: “Gelado-inchado-podre-seco [...] Não vê que se apodrecer não vai dar pra fazer mais nada depois?” (STEVENSON, 2019, p.82). Em entrevista com a autora, disponível como apêndice neste documento, indagamos em que medida poderíamos dizer que o corpo do filho de Peña está passível de ser lido como uma alegoria para a atual situação do sistema democrático chileno, bem como de outros países latino-americanos, ou como uma representação do próprio território. Stevenson concluiu que: “nossa América Latina, regida por políticas extrativistas, está a caminho da segura. Também a democracia, apodrecida e desvalorizada diante do avanço fascista” (2023).

As duas obras em questão, parecem apresentar mais do que uma denúncia à crise dos modelos globais de economia e sociedade, porque apresentam, em seu lugar, uma recusa a utopias (em todas as suas facetas) que não estão dispostas a incluir todas, todes e todos. Desses não lugares que ocupam, as narrativas conclamam por limites numa luta anticolonial e anti-imperialista que perpassa os anos:

[...] Nós exaltamos esse Norte com nossa inércia; nós estamos criando, com nossa preguiça, sua opulência; nós estamos fazendo com que ele apareça, com nossos ódios mesquinhos, sereno e até justo. / Discutimos incansavelmente, enquanto ele faz, executa; nós nos despedaçamos, enquanto ele se oprime, como uma carne jovem, se faz duro e formidável, soldando seus estados de mar a mar; falamos, discutimos, enquanto ele semeia, funde, serra, lavra, multiplica, forja; cria com fogo, terra, ar, água; cria minuto a minuto, educa em sua própria fé e se faz por essa fé divino e invencível. / América e só América! Que embriaguez futuro semelhante, que beleza, que reinado vasto para a liberdade e as maiores excelências! (MISTRAL, 1978, online).⁸⁴

Historicamente, a população do território latino-americano, vítima de inúmeros atentados políticos e sociais, tem atravessado momentos de luto ininterrupto. Em analogia ao processo que descreve Peña, poderíamos citar as ditaduras como um período gelado, e que, os anos que se seguiram, inchados de humores, líquidos e gases capazes de promover uma mudança material, química e física em sua estrutura cultural e geográfica, foram determinantes para gerar uma ebulição. Parecemos estar vivendo uma época limite, na qual as mudanças precisam acontecer agora ou não acontecerão. A crise climática global levanta alertas todos os dias.

Algumas vezes, durante a escrita desta tese fui interrompida pela vontade de chorar. Numa dessas interrupções escrevi no corpo do texto que sentia vontade de chorar copiosamente e forte, como Hilda Peña em seu sonho, porque escrever sobre essas temáticas significava reafirmar o quanto a sociedade odeia as mulheres. Foi exasperante reconhecer o quanto seguimos mal politicamente e que esta pesquisa dialoga com o que Simone de Beauvoir escreveu há quase 60 anos em “A mulher desiludida” (1967), no original *La femme*

⁸⁴ *Nosotros ensoberbecimos a ese Norte con nuestra inercia; nosotros estamos creando, con nuestra pereza, su opulencia; nosotros le estamos haciendo aparecer, con nuestros odios mezquinos, sereno y hasta justo. / Discutimos incansablemente, mientras él hace, ejecuta; nos despedazamos, mientras él se oprime, como una carne joven, se hace duro y formidable, suelda de vínculos sus estados de mar a mar; hablamos, alegamos, mientras él siembra, funde, asierra, labra, multiplica, forja; crea con fuego, tierra, aire, agua; crea minuto a minuto, educa en su propia fe y se hace por esa fe divino e invencible. / ¡América y sólo América! ¡Qué embriaguez semejante futuro, qué hermosura, qué reinado vasto para la libertad y las excelencias mayores!*

rompue, para registrar as subjetividades de mulheres despedaçadas, quebradas, fraturadas. Um diálogo atroz porque as situações vivenciadas por mulheres latino-americanas, cotidianamente espezinhadas, mau tratadas, descartadas, e que têm resultado em construções estéticas que se resumem a fragmentos, corpos e vozes dissociados, não podem ser equiparadas nem mesmo às vivências passadas de mulheres cis brancas europeias. O pranto tinha relação sobretudo com as inúmeras notícias sobre violências perpetradas no Brasil nos últimos anos, e que ganharam notoriedade. Desde à pobreza menstrual que enfrentam alguns corpos, em que pessoas têm que utilizar itens inadequados e insalubres para estancar o sangue; passando por casos de mulheres negras aprisionadas por famílias em situações análogas à escravidão desde a infância; ou às recorrentes denúncias advindas de contextos hospitalares que envolvem: médicos que estupraram mulheres sedadas, pacientes que tiveram membros amputados, por omissão ou erro, enquanto estavam inconscientes, ou o caso da jovem que ao ser internada por complicações ginecológicas foi denunciada por suspeita de aborto e teve que permanecer três dias algemada.

Pessoalmente, foi extremamente angustiante realizar um doutorado que se propõe a questionar e, em alguma medida, celebrar os espaços ocupados por mulheres na contemporaneidade, enquanto realidades como essas relatadas se impunham. É lindo e forte que possamos fazer tanto hoje, que estejamos no palco, nas ruas, ajudando a definir os rumos das nações, mas que esses lugares ainda estejam disponíveis para poucas. Esperamos que, nos anos que virão, possamos redimir parte dessas atrocidades, que consigamos criar alternativas de convívio cada vez mais dignas e que a arte permaneça como um farol, iluminando os problemas a serem diagnosticados e superados.

O que *Vaga Carne* e *Hilda Peña* parecem nos propor, seria então uma “abertura infinita do possível que resiste a todas as oclusões totalizantes” (RANCIÈRE, 2005, p.61), carregando, como fundamento, uma desincorporação em detrimento de uma identificação do público. Mas toda ficção não carregaria esse precedente? O que nos parece é que ambas deixam esse intuito mais evidente que outras obras, não só pela forma, bem como pelo conteúdo. Elevando assim, suas ficções ao “ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.61) que é, por sua vez, o não lugar da utopia, sem deixar de buscar um ajuste exato a seu tempo para que ocorra “uma partilha não polêmica do universo sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.61). Justamente por isso, consideramos que as duas

obras reafirmam o lugar da heterotopia porque estabelecem, em todas as suas formas, a busca incessante por “reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível” (RANCIÈRE, 2005, p.62).

Augé (1994) aponta que, o interesse de Walter Benjamin com as “passagens” parisienses “[...] diz respeito ao fato de que ele pode aí discernir uma vontade de prefigurar o que será a arquitetura do século seguinte, um sonho ou uma antecipação.” (p.86). O que esse lugar de passagem que é o Teatro poderia nos ajudar a prefigurar? Quais desejos estão sendo alçados pelo espaço heterotópico constituído pelos corpos em *Hilda Peña* e *Vaga Carne*? Talvez a existência de criações como as de Stevenson e Passô, que se arriscam a imaginar *contraespaços* (FOUCAULT, 2013), contribuam para que as possibilidades dadas às mulheres se ampliem nos séculos que virão.

REFERÊNCIAS

ABREU, kil. [Orelha do livro]. In: PASSÔ, Grace. Congresso Internacional do Medo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

ACHUGAR, Hugo. “Utopias agrárias: universalidade, exclusão e natureza”. In: STARLING; RODRIGUES, LIMA (orgs.). *Utopias agrárias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

ADLER, Heidrun. "¡Háblame! La técnica del monólogo". In: Performance, Pathos, Política de los Sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas, edited by Heidrun Adler and Kati Röttger, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1999, pp. 125-134.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. (Estado de sítio).

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AITH, Marcio. Liberadas este mês, fitas de 1971 com diálogos do presidente dos EUA mostram apoio ao governo Médici - Nixon tinha menosprezo por latinos. Folha de São Paulo, Mundo. São Paulo, Domingo, 17 de Outubro de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1710199908.htm> Acesso em: 02/03/2023.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Coleção Feminismos plurais coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance. Artigos - Teórico-Conceituais. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: Literafro – O portal da literatura afro-brasileira, 2021. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/156-marcos-antonio-alexandre-formas-de-representacao-do-corpo-negro-em-performance>> Acesso em: mar/2022.

ANDRADE, Daniel Pereira. Neoliberalismo: Crise econômica, crise de representatividade democrática e reforço de governamentalidade. Novos estud., CEBRAP, SÃO PAULO, V38n01, 109-135, JAN.–ABR, 2019. Pp.109-135. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/WrvHr9cvMKnq4xXXRkf6HTD/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 25/06/2023.

ANDRADE, Valéria. Dramaturgas brasileiras no século XIX: Escritura, Sufragismo e outras transgressões. Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise, n°8, printemps-été 2011, [En ligne] URL: www.pluralpluriel.org. ISSN: 1760-5504. Disponível em: <

http://www.plural.digitalia.com.br/index4559.html?option=com_content&view=article&id=323:dramaturgas-brasileiras-no-seculo-xix-escritura-sufragismo-e-outras-transgressoes&catid=80:numero-8-les-femmes-dans-le-theatre-bresilien&Itemid=55> Acesso em: abril/2022.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: Revista Estudos Feministas - REF. Editoras: Claudia de Lima Costa (UFSC) Miriam Pillar Grossi (UFSC). Publicação semestral: Centro de Filosofia e Ciências Humanas – UFSC. Vol. 8 N. 1. Florianópolis, 2000. Pp. 229-236. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106> Acesso em: 16/08/2023.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. [Ed. Especial] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de bolso).

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.

ASSMANN, Aleida. Lembrar para não repetir. Entrevista ao Jornal da Unicamp. Texto: Alessandro Silva. Campinas, 09 de junho de 2013 a 15 de junho de 2013 – ANO 2013 – Nº 564. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_564_pagina_06e07web.pdf> Acesso em: abril/2022. Pp. 6-7.

ASSUNÇÃO, Helena S., & MENDONÇA, Ricardo Fabrino. (2016). *A estética política da gambiarra cotidiana*. Compólitica, 6(1), 92-114. Disponível em: <<http://compolitica.org/revista/index.php/revista/article/view/96>>. Acesso em: mar/2019.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereria. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994a.

AUGÉ, Marc. *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*. Paris, Fayard. 1994b. apud SA, Teresa. *Lugares e não lugares em Marc Augé*. Tempo soc., São Paulo, v. 26, n. 2, 2014. Pp. 209-229. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702014000200012&lng=en&nrm=iso> Acesso em: set/2018.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de Azevedo. *Eu, um crioulo*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistador: O mito do amor materno*. tradução de Waltensir Dutra. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARRANCOS, Dora. *História dos feminismos na América Latina*. Tradução de Michelle Strzoda. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

BEAUVOIR, Simone apud MONTEIL, Claudine. Simone de Beauvoir et le mouvement féministe français et international. In: *Le centenaire de Simone de Beauvoir*. Dossier

coordonné par Thomas Stauder. Ldm - Lendemain-Etudes comparées sur la France, Volume 33, Issue 132, December 2008. Pp. 28-39. Disponível em: <https://elibrary.narr.digital/content/pdf/99.125005/ldm20081320028.pdf> Acesso em: 15/02/2023.

BEBIANO, Lucas Antonio; SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. Dramaturgia negra brasileira - panorama de textos publicados no século XXI. Anais Abrace. XI Congresso da Abrace - Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempo de Pandemia e Pós-pandemia. Online. v. 21 (2021). Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5311> Acesso em: abril/2022.

BENEVENUTO, Assis; SOUZA, Vinícius (orgs.). Apresentação. In: *Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira antologia / organização Assis Benevenuto, Vinícius Souza* – Belo Horizonte: Javali, 2017.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BOUFLEUR, Rodrigo. *A Questão da Gambiarra: Formas Alternativas de Produzir Artefatos e suas Relações com o Design de Produtos*. 2006. 153p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.

BRNCIĆ, Carolina; Eduardo THOMAS. Panorama Crítico de los Hitos del Drama Chileno en La Revista Chilena de Literatura. Revista Chilena de Literatura, Noviembre, 2019, Número 100, Pp.139-170. Disponível em: <https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n100/0718-2295-rchilite-100-00139.pdf> Acesso em: 05/07/2023.

BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar – 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014a.

BUTLER, Judith. *Regulações de gênero*. Cadernos pagu (42), janeiro-junho de 2014b: 249-274.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Vida Precária: Os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Editora Autêntica, 2019.

CALVI, Pedro. Caso Amarildo: presidência da CDHM pede explicações ao governador do Rio de Janeiro sobre reintegração de major da PM condenado por torturar e matar o pedreiro. Câmara dos Deputados. Comissão de Direitos Humanos e Minorias, Notícias. 12/02/2021. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/caso-amarildo-presidencia-da-cdhm-pede-explicacoes-ao-governador-do-rio-de-janeiro-sobre-reintegracao-de-major-da-pm-condenado-por-torturar-e-matar-o-pedreiro> Acesso em: jan/2022.

CARLOS, Luís Adriano. A Mãria e o Mal. In: Natália Correia, 10 anos depois. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Secção de Estudos Franceses do D.E.P.E.R. – Portugal: SerSilito-Empresa Gráfica, S.A, 2003. Pp. 23-30.

CARNEIRO, Júlia Dias. Cinco anos após a morte de Amarildo, família ainda aguarda indenização: ‘Estado tem que pagar por seu erro’. BBC News Brasil no Rio de Janeiro, 11 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44790123> Acesso em: jan/2022.

CAROSIO, Alba. Feminismo latinoamericano: imperativo ético para la emancipación. In: *Género y glogabización /* coordinado por Alicia Girón. - 1a ed. - Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2009. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/giron/11caro.pdf>>. Acesso em: mar. 2018.

CEBALLOS, Marco. ¿Ciudadanía o ayuda social? del diseño de la política pública a la experiencia de las mujeres beneficiarias asistenciales en Chile. Caderno CRH [online]. v. 28, n. 73, pp. 165-180, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-49792015000100011>>. ISSN 1983-8239. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792015000100011>. Acesso: jan/2022.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHANDÍA, Juan Pablo Troncoso. Dramaturgias de la memoria: violencia política y puesta en crisis del personaje em tres obras chilenas. Escuela (2013) de Guillermo Calderón, Yo maté a Pinochet (2013) de Cristián Flores e Hilda Peña (2014) de Isidora Stevenson. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Universidad de Chile, Facultad De Filosofía Y Humanidades, Escuela De Postgrado: Santiago, 2018. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/170313/Dramaturgias-de-la-memoria.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 05 mar 2023.

COELHO, Leila Machado; BAPTISTA, Marisa. A história da inserção política da mulher no Brasil: uma trajetória do espaço privado ao público. Rev. psicol. polít., São Paulo , v. 9, n. 17, p.85-99, jun. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2009000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02/03/2023.

CONSUELO, Véase Morel. *Identidad femenina en el teatro chileno*. Santiago de Chile, Ediciones Apuntes, Serie Teatro y Psicología y Hurtado, 1996.

COSTA FERREIRA, Carolina. Vozes de uma dor sem nome: necropolítica e maternidade no Brasil. *Revista Direito e Práxis*, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 732-738, mar. 2020. ISSN 2179-8966. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/44821>>. Acesso em: ago/2021.

COSTA, Júlia Morena. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 29(1), 2019. Pp.37-51. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.1.37-51> Acesso em: mar/2022.

COSTA, Júlia Morena. *O projeto literário de Roberto Bolaño: estética do fracasso*. Salvador: EDUFBA, 2023.

COSTA, Tatiana Carvalho e PATROCÍNIO, Soraya Martins. Escrever com o corpo, inventariar imagens: Coreografias do desejo e outros voleios na obra de Grace Passô. *Revista Pernambuco*, nº 188, outubro de 2021. Pp.12 - 16.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIOCARETZ, Myriam Diaz; ZAVALA, Iris. (coord) *Breve historia feminista de la literatura espanola (en lengua castellana) I. Teoria feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1993.

DOMINGOS, Clóvis. Hilda Penha: Quando não seguir em frente é se indignar - Texto escrito a partir de Hilda Penha do Grupo Mulheres Míticas (Belo Horizonte). Por Clóvis Domingos para o site Horizonte da Cena, Críticas, Belo Horizonte. 27/08/2021. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/hilda-penha-quando-nao-seguir-em-frente-e-se-indignar/> Acesso em: dez/2021.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. 1ª ed. Buenos Aires: Atuel, 2008.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. EDUFBA, Salvador, 2008.

FERNÁNDEZ, Nona apud BAHAMONDES CH., Pedro. Las dramaturgas chilenas em su más larga primavera. Entrevista publicada no site do Jornal La Tercera. Cultura. Chile, setembro de 2018. Disponível em: <https://www.latercera.com/cultura/noticia/las-dramaturgas-chilenas-mas-larga-primavera/312735/> Acesso em: novembro/2021.

FORSTENZER, Nicole. *Políticas de género y feminismo en el Chile de la postdictadura 1990-2010*. Traductora Natalia Slachevsky Aguilera. 1ª Ed. LOM Ediciones: Santiago, 2022.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. Cap. I e II.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. 1984. Manuel Barros da Mota (org.), tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANCO, Marielle. UPP A REDUÇÃO DA FAVELA EM TRÊS LETRAS: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

FREUD, S. *O Futuro de uma Ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21- (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Originalmente publicado em 1929).

FREUD, Sigmund [1856-1939]. *Luto e melancolia*. Título original: Trauer und melancholie. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. (Primeira parte). VOLUME IV. (1900). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Editora Imago (Edição Digital), 2006.

Fundación Gente de la Calle. Evaluación - Anexo Calle. Documento de Trabajo, Diciembre 2020. Disponível em: https://www.gentedelacalle.cl/wp-content/uploads/2021/01/Documentos-de-trabajo_RSC_FGC.pdf Acesso em: jan/2022

GONZALEZ, Débora de Fina. Lado a lado? Feminismos e Estado durante o ‘ciclo progressista’ latino-americano. Revista Estudos Feministas, v. 28, n. 3, p. e63040, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GUERRA, Lucia. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, Chile, 1995.

GUIMARÃES, Cao apud ASSUNÇÃO, Helena S., & MENDONÇA, Ricardo Fabrino. (2016). A estética política da gambiarra cotidiana. *Compólitica*, 6(1), 92-114. Citação retirada de entrevista concedida a um dos autores em 26 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://compolitica.org/revista/index.php/revista/article/view/96>>. Acesso em: mar/2019.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução de Mariza Corrêa. *Cadernos Pagu*, [S. l.], n. 5, p. 7-41, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: abr/2022.

hooks, bell. O olhar opositor: Mulheres negras espectadoras. In: *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HURTADO, María de la Luz. “La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas/escrituras de la mujer en Chile”. In: *Latin American Theatre Review – LATR*. Vol. 31, No. 2: Spring, 1998. Pp.33-43.

HURTADO, Mujer, poder y política In: *Performance, Pathos, Política de los Sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*, edited by Heidrun Adler and Kati Röttger, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1999. Pp.135-154.

JEFTANOVIC, Andrea. Un escenario propio: dramaturgas chilenas del siglo XX y XXI. In: *Dossier – Teatro Chileno Contemporáneo*. Enero - Marzo. Paso de gato: Revista Mexicana de Teatro. 60 - Año 13, 2015. Pp 28-29.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KÜHNER, Maria Helena. O teatro de mulheres no Brasil. In: *Performance, Pathos, Política de los Sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*, edited by Heidrun Adler and Kati Röttger, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1999. Pp.155-163.

LIMA, Brunno Marcondes de. O mal-estar na civilização: um diálogo entre Freud e Marcuse. *Rev. Mal-Estar Subj.*, Fortaleza, v. 10, n.1, p.61-86, mar, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482010000100004&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: jun de 2019.

LISBOA, Vinícius. Mães de Acari inspiram luta por direitos humanos 30 anos após chacina. Publicado em 26/07/2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-07/maes-de-acari-inspiram-luta-por-direitos-humanos-30-anos-apos> Acesso em: ago/2021

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. Perspectiva (São Paulo). 1a. edição. 1995.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó. (Encruzilhada), 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. 3ª Edição. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *O fardo da raça*. Entrevistas com Achille Mbembe a Arlette Fargeau e a Catherine Porevin. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MBEMBE, Achille. Pandemia democratizou poder de matar, diz autor da teoria da 'necropolítica'. Filósofo camaronês Achille Mbembe estuda como governos decidem quem viverá e quem morrerá. Entrevista realizada por Diogo Bercito em 30 de março de 2020 para a Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/amp/mundo/2020/03/pandemia-democratizou-poder-de-matar-diz-autor-da-teoria-da-necropolitica.shtml>> Acesso em: mar/2020.

MISTRAL, Gabriela. El grito. In: Recados para América. Textos de Gabriela Mistral. Mario Céspedes, comp. Santiago de Chile: Revista Pluma y Pincel/Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz., 1978. Revista de Revistas, México, D. F., 1922. Disponível em: <http://gabrielamistral.uchile.cl/prosa/grito.html> Acesso em: 13/07/2023.

MONBIOT, George. Neoliberalismo - a ideologia na raiz de todos os nossos problemas. Tradução de Douglas Portari. In: Carta Maior: O portal da esquerda. 26/04/2016. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Economia-Politica/Neoliberalismo-a-ideologia-na-raiz-de-todos-os-nossos-problemas/7/36031>> Acesso em: jul/2018.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. Estudos avançados, 18 (50), 2004 Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>> Acesso em: abril/2022. Pp. 209-224.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e experimentalismo sonoro*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2014.

OMURA, Renan. “Nós lutamos por vida”: o encontro de mães das vítimas mortas pelo Estado. Publicado em Ponte Jornalismo, 23/05/2019. Disponível em: <https://ponte.org/nos-lutamos-por-vida-o-encontro-de-maes-das-vitimas-mortas-pelo-estado/> Acesso em: ago/2021.

OYARZÚN, Kemy. Mayo 2018: feminismos en clave decolonial. In: *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Faride Zerán Chelech (Editora); Cristeva Cabello Valenzuela; Alejandra Beatriz Castillo Vega; Jorge Esteban Díaz Fuentes [et al.]. 1ª ed. Santiago: LOM ediciones, 2018. p.99-113.

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

PASSÔ, Grace. *Congresso Internacional do Medo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b.

PASSÔ, Grace. Grace Passô em Berlim: uma voz fenomenal e um manifesto. Entrevista concedida a Fátima Lacerda para o portal Cenas de Cinema. 2020a. Disponível em: <<https://cenasdecinema.com/grace-passo-em-berlim-uma-voz-fenomenal-e-um-manifesto/>> Acesso em: abril/2022.

PASSÔ, Grace. *Marcha Para Zenturo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012c.

PASSÔ, Grace. *Por Elise*. In: Dramaturgia de Belo Horizonte - 1ª Antologia | Belo Horizonte: Javali, 2017.

PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. 1ª edição. Belo Horizonte: Javali, 2018a.

PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*: “Sou uma força de resistência enquanto artista”, defende Grace Passô. Entrevista concedida a Bruno Carmelo para o portal Papo de Cinema. 2020b. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/vaga-carne-sou-uma-forca-de-resistencia-enquanto-artista-defende-grace-passo/>> Acesso em: abril/2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PISTACHE, Viviane. Em tempos de necropolítica reinventamos a necropoética. Postado em 21 de janeiro de 2019. Disponível em: <<http://negrobelchior.cartacapital.com.br/em-tempos-de-necropolitica-reinventamos-a-necropoetica/>> Acesso em: jun/2019.

PRATT, Mary Louise. "No me interrumpas": las mujeres y el ensayo latinoamericano. Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM, publicado en Artículos y cosechado de Revistas UNAM, Debate Feminista, 21, 2000. Pp. 70-88.

RAMA, Ángel. *Transculturadón narrativa en América Latina*. 2a ed. - Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Graciella Ravetti e Márcia Arbex (orgs.). Departamento de Letras Românicas. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2002. Pp.47-68. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf> Acesso em: 15/05/2023.

RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. Dramaturgia femenina latinoamericana: Queiroz, Gambaro, Stranger. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, [S.l.], v. 2, p. 103-112, out. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/312>. Acesso em: set/2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Rudi apud SAMPAIO, João Luiz. Meio milhão de mortes por Covid carrega marca da desigualdade do Brasil - Indicadores mostram o peso da injustiça social e econômica diante da Covid-19; pesquisadores apontam para risco de impacto duradouro da pandemia no país. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/meio-milhao-de-mortes-por-covid-carrega-marca-da-desigualdade-do-brasil/> Acesso em: jan/2022.

ROJO, Grínor. *Los gajos del ofício*. Santiago: LOM, 2014.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Sara. Memoria del horror: Las brutas, de Juan Radrigán; Hans Pozo, de Luis Barrales; e Hilda Peña, de Isidora Stevenson. In: Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio. Edição 13. Santa Fe, Argentina, 2019. P.107-118.

ROJO, Sara. Relações possíveis entre o teatro e as teorias de Jacques Rancière e Didi-Huberman. In: CERBINO, Beatriz; MUNDIM, Ana Carolina; NAVAS, Cássia. *Mapas e percursos, estudos de cena*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2014.

ROJO, Sara. Sara Rojo comemora 40 anos de dedicação ao palco e à academia - Professora e diretora chilena, que criou os grupos Mayombe e Mulheres Míticas, experimenta o videoteatro com a peça 'Hilda Penha' e faz live nesta quarta (4/8). Entrevista por Daniel Barbosa. Estado de Minas, Cultura. Artes Cênicas. Belo Horizonte, 03/08/2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/08/03/interna_cultura,1292169/sara-rojo-comemora-40-anos-de-dedicacao-ao-palco-e-a-academia.shtml Acesso em: ago/2021.

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

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: Caderno Videobrasil 02 - ARTE MOBILIDADE SUSTENTABILIDADE, SESC-SP, São Paulo, 2006. P.36-53. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/pt/publicacoes/caderno/02>>. Acesso em: abr/2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SA, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. Tempo soc., São Paulo, v. 26, n. 2, p. 209-229, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702014000200012&lng=en&nrm=iso> Acesso em: set/2018.

SAAVEDRA, Valentina; TORO, Javiera. La revuelta feminista: de la lucha de las mujeres a la lucha por una nueva sociedad. In: *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Faride Zerán Chelech (Editora); Cristeva Cabello Valenzuela; Alejandra Beatriz Castillo Vega; Jorge Esteban Díaz Fuentes [et al.]. 1ª ed. Santiago: LOM ediciones, 2018. p.137-147.

SALAZAR, Gabriel. La mujer de “bajo pueblo” en Chile: bosquejo histórico. In: *Patriarcado Mercantil y Liberación Femenina (Chile, 1810-1930)*. Santiago: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019. p. 259-295.

SALÉM, Joana. Neoliberalismo precisa da violência, diz historiadora sobre 46 anos do golpe no Chile. Segundo Joana Salém, com Bolsonaro, Brasil enfrenta um “choque neoliberal” inspirado no modelo da ditadura de Pinochet. Entrevista realizada por Tiago Angelo. Brasil de Fato - São Paulo (SP), 11 de Setembro de 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/11/neoliberalismo-precisa-da-violencia-diz-historiadora-sobre-46-anos-do-golpe-no-chile> Acesso em 17/02/2023.

SANCHES, André Emilio; PIMENTA DE FARIA, Carlos Aurélio. A difusão internacional da reforma previdenciária Chilena e o ultraliberalismo do governo Bolsonaro: Organizações internacionais e empreendedores. Teoria & Pesquisa: Revista de Ciência Política, São Carlos, v. 31, n. 1, p. 47–79, 2022. DOI: 10.31068.310104. Disponível em: <https://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/download/933/523> Acesso em: 01/03/2022.

SANTOS JR., O. A.; DINIZ, T. M. R.; SAULE JR., N. (org.). Dossiê do desmonte da Política Urbana Federal nos governos Temer e Bolsonaro e seus impactos sobre as cidades: violações de direitos humanos e os riscos de construção de cidades intolerantes, excludentes, injustas e antidemocráticas. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2020. Disponível em: <https://www.observatoriodasmetrolopes.net.br/wp-content/uploads/2020/02/Dossi%C3%AA-FNRU-2020-Final.pdf>. Acesso em: 01/03/2023.

SANTOS, Nilsia Lourdes dos. Orí - O Orixá maior sob a perspectiva do povo Yorùbá. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2020.

SANTOS, Richard. O sujeito desidentificado e a liberdade negada à maioria minorizada. Artigo publicado online em Geledés – Instituto da Mulher Negra. 2018. Acesso em: dez/19. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-sujeito-desidentificado-e-liberdade-negada-maioria-minorizada/>>.

SANTOS, Laura Gomes dos. 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. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/47740/1/A%20m%c3%a3e%20enlutada%20toma%20a%20palavra.pdf> Acesso em 10/07/2022.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.

SEDLMAYER, Sabrina. *Jacuba é gambiarra*. 2017. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2018/01/Jacuba-e-CC%81-gambiarra-abralic.pdf>> Acesso em: jun/2019.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. Universidade de Brasília. Estudos Feministas, Florianópolis, 13(2): 265-285, maio-agosto/2005. Disponível em: <https://old.scielo.br/pdf/ref/v13n2/26882.pdf> Acesso em: 02/03/2023.

SILLS, Mayron. A seis años de su desaparición en manos de Carabineros ¿Dónde está José Vergara? Londres 38 espacio de memoria. Actualidad. Noticias. Santiago, 15 de septiembre de 2021. Disponível em: <https://www.londres38.cl/1937/w3-article-106792.html> Acesso em: jan/2022.

SILVA, Maria da Penha. Mulheres negras: Sua participação histórica na sociedade escravista. Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.1, n.1, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/viewFile/13509/7668>>. Acesso em: abr/2018.

SOTTA, Aliocha de la. Entrevista a la directora teatral Aliocha de la Sotta: “Me conmueven las historias del ser humano en el costoso devenir de su existencia”. Entrevista por Carla Alonso. Culturizarte, Chile. 13 de fevereiro, 2020. Disponível em: <https://culturizarte.cl/entrevista-a-la-directora-teatral-aliocha-de-la-sotta-me-conmueven-las-historias-del-ser-humano-en-el-costoso-devenir-de-su-existencia/>

SOUZA, Maria Cristina de. Exclusões e resistência no ensino de literatura no Brasil. Abralic – XIV Congresso Internacional Fluxos e Correntes: Trânsitos e Traduções Literárias. Universidade Federal do Pará. Anais Eletrônicos. Belém – Pará, 2015. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456105568.pdf> Acesso em: abril/2022.

STABILE, Arthur. Na luta pela memória dos filhos, Mães de Maio são ligadas ao crime pelo próprio Estado que os matou. EL PAÍS, São Paulo - 08 MAI 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/na-luta-pela-memoria-dos-filhos-maes-de-maio-sao-ligadas-ao-crime-pelo-proprio-estado-que-os-matou.html> Acesso em: ago/2021.

STEVENSON, Isidora apud ALARCÓN, Rodrigo. “Hilda Peña”: El retorno de Isidora Stevenson a la simpleza del lenguaje. Diario UChile Cultura. Radio Unversidad de Chile. jan de 2015. Disponível em: <https://radio.uchile.cl/2015/01/29/hilda-pena-el-retorno-de-isidora-stevenson-a-la-simpleza-del-lenguaje/> Acesso em: jan/2022.

STEVENSON, Isidora apud BAHAMONDES CH., Pedro. Las dramaturgas chilenas em su más larga primavera. Entrevista publicada no site do Jornal La Tercera. Cultura. Chile, setembro de 2018. Disponível em: <https://www.latercera.com/cultura/noticia/las-dramaturgas-chilenas-mas-larga-primavera/312735/> Acesso em: novembro/2021.

STEVENSON, Isidora apud FUENTES, Mauricio. “ISIDORA STEVENSON”. Entrevista por Mauricio Fuentes, para Interdram. Interdram: Plataforma teatral de dramaturgia nueva. Entrevistas. Chile, 30 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.interdram.cl/post/isidora-stevenson> Acesso: nov/2021.

STEVENSON, Isidora. *Hilda Peña*. In: XVI Muestra Nacional de dramaturgia. Chile, 2014.

STEVENSON, Isidora. Hilda Penha. In: *Teatro e tradução de teatro: Monólogos de Enzo Moscato, Isidora Stevenson, Dario Fo e Franca Rame, Stefano Benni e Eurípedes*. Tradução de Jéssica Ribas, Luísa Lagoeiro e Sara Rojo. Organizado por Anna Palma, Ana Maria Chiarini, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais (Orgs. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG, 2002.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

URANGA, Fernando Longás. *La Libertad en el Laberinto del Minotauro: (Acerca de las aporías de la libertad política en el Estado Moderno)*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2005.

VILELA, Eugenia. *Corpos inabitáveis: errância, filosofia e memória*. Porto, Enrahonar, n. 31, 2000. p.35-52. Disponível em: <<https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/viewFile/v31-vilela/407-pdf>> Acesso em: set/2018.

VÍDEOS:

A HORA DA ESTRELA. Direção: Suzana Amaral. Brasil, 1985. 1h 36 min. Canal do Youtube Filosofando Ciências humanas em debate. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>

HILDA PENHA. Direção: Sara Rojo. Grupo Mulheres Míticas. Brasil, 2021. 56''14'

PASSÔ, Grace. (2016a) “*Vaga Carne*”, *um cenário para a voz*. Revista Cardamomo. TREMA! Festival de Teatro, Recife. Duração 7min. 2016. Disponível em: <<http://www.revistacardamomo.com/vaga-carne-um-cenario-para-a-voz/>> Acesso em: mar/2019.

PASSÔ, Grace. (2016b) *Câmera Mundi - Grace Passô com Vaga Carne na 25ª edição do Festival de Curitiba*. Entrevista para o canal do youtube: Programa Câmera Mundi. Curitiba, Brasil. Duração 10min 18seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5fKT5w-CkSA&t=412s> Acesso em: mar/2022.

PASSÔ, Grace. (2017) #12 *Grace Passô - AFRONTA!* Direção de Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. País: Brasil. Idiomas: Português. Duração 13min. Disponível em: <<http://www.futuraplay.org/video/grace-passo/394488/>> Acesso em: mar/2019.

PASSÔ, Grace. (2018b) *Camarim em Cena com Grace Passô*. Entrevista para Camarim em Cena do Itaú Cultural com Mediação de Beth Néspoli. São Paulo, 2018. Publicado em 15 de agosto de 2020. Acesso em: mar/2021. Disponível em: <<https://youtu.be/Dx6VGcwgE8A>>.

PASSÔ, Grace; ALVES JR., Ricardo (dir.). *Vaga carne*. Universo Produções, Grãos da Imagem, Entre Filmes, Brasil, 2019, 45'. Disponível para alugar em: <https://embaubafilmes.com.br/locadora/vaga-carne/>.

STEVENSON, Isidora; RIBAS, Jéssica; VIANA, Marina; ROJO, Sara. *Diante do Penhasco: a dor e o delírio de Hilda Peña*. Belo Horizonte, 4 de agosto de 2021. 86'. Live. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CSLDbwSo9P7/>. Acesso em: 04/08/2021.

APÊNDICE
ENTREVISTA COM A DRAMATURGA ISIDORA STEVENSON

Concedida a Jéssica Ribas, em 23 de maio de 2023,
via aplicativo de mensagens.

1. Poderia contar sobre sua inspiração inicial para a criação de HP ter partido somente do som da voz de uma mulher? Você acha que ser inspirada por essa ausência de imagem foi o que te levou para a criação de uma dramaturgia que se assemelha a um fluxo de consciência?

IS: Tudo começou com um exercício para uma oficina, trabalhar a partir de uma imagem que tivesse nos provocado. Na porta de um salão de cabeleireiro vi uma mulher com as unhas muito roídas, a partir dela comecei a escrever.

Eu queria falar sobre a morte e a solidão e o mais lógico me pareceu um monólogo e claro, há uma espécie de fluxo de consciência nele.

2. Omitir os nomes e dados "reais" nos quais a obra se baseia foi intencional no momento de escrita? O filho de HP não possui nome, por exemplo. As informações sobre o massacre são imprecisas... Se sua resposta é afirmativa, que tipo de dimensão você pretendia atingir restringindo parte dessas informações à sinopse da obra?

IS: Precisamente construí essa omissão para gerar a atmosfera dos anos 90 no Chile. Um silêncio opaco, desconhecimento ou saber de tudo pela metade. A minha ideia também era essa ideia da “memória não oficial”.

3. *Para a construção de seu imaginário acerca da personagem Hilda Peña, você confirmou, na conversa informal que tivemos, que chegou a pensar na localização onde ela viveria em Santiago. Disse que seria um lugar como a região central de Santiago, o espaço seria como o existente nos bairros de um Chile antigo. Em relação às possibilidades de estudo e emprego, em que situação você localizaria mulheres como HP no Chile atual? É possível fazer esse paralelo?*

IS: Imagino as Hildas de hoje adaptadas a este novo Chile; arrivista e sem memória. Tentando aguentar a vida com suas amigas, seu bairro. Com uma aposentadoria miserável.

4. *Poderia nos dizer do porquê da escolha, nessa primeira montagem dirigida por Aliocha de la Sotta, por um cenário mínimo? Em que medida podemos dizer que essa escolha tem relação com uma proposta puramente estética ou a falta de recursos também pode ser considerada, sendo um ponto em comum para a maioria dos artistas de teatro? Em suma, estaria também relacionado com a dificuldade de colocar em prática propostas artísticas com baixo orçamento?*

IS: A encenação da peça em sua primeira versão tem a ver com o contexto em que acontece a estreia, uma Mostra de dramaturgia que apostava em encenações simples, dado o baixo orçamento, o curto tempo de montagem e a intenção de que o texto viesse primeiro.

5. *Nessa proposta de trabalhar o luto, principalmente a relação coletiva com a morte de ideais que você mesma cita em uma de suas entrevistas, poderíamos dizer que esse corpo "gelado-inchado-podre-seco", descrito pela personagem, se encaixa como uma alegoria para a atual situação do sistema democrático no Chile e em outros países latino-americanos? Ou até mesmo para o próprio território que habitamos, com todos*

os impactos ambientais resultantes da implementação de políticas de morte? Essas aproximações fazem sentido para você?

IS: Muito, especialmente hoje em dia. Nossa América Latina, regida por políticas extrativistas, está a caminho da segura. Também a democracia, apodrecida e desvalorizada diante do avanço fascista.⁸⁵

⁸⁵ 1. *¿Podría hablarnos de su inspiración inicial para crear HP que está basada únicamente en el sonido de la voz de una mujer? ¿Cree que inspirarse en esta ausencia es lo que la llevó a crear una dramaturgia que se asemeja a un flujo de conciencia? / IS: Todo partió en un ejercicio para un taller, trabajar a partir de una imagen que nos provocara. En la puerta de una peluquería vi a una mujer con las uñas muy comidas, a partir de ella empecé a escribir. Quería hablar de la muerte y la soledad y lo más lógico me pareció un monólogo y claro, hay una especie de flujo de conciencia en él.*

2. *¿La omisión de los nombres y datos "reales" en los que se basa el trabajo fue intencional al momento de escribir? por ejemplo, el hijo de HP no tiene nombre. La información sobre la masacre es imprecisa... Si su respuesta es afirmativa, ¿qué tipo de dimensión pretendía alcanzar restringiendo una parte de estas informaciones a la sinopsis de la obra? / IS: Justamente esa omisión la construyo para generar el ambiente de los 90 en Chile. Un silencio opaco, desconocimiento o conociendo a medias de todo. Mi idea era también esta idea de la Memoria no oficial.*

3. *Para la construcción de su imaginario sobre el personaje Hilda Peña, confirmó, en la conversación informal que tuvimos, que incluso pensó en el lugar donde viviría en Santiago. Dijo que sería un lugar como la comuna Santiago Centro, el espacio sería como el existente en los barrios del Chile antiguo. En términos de posibilidades de estudio y empleo, ¿dónde encontraría mujeres como HP en Chile hoy? ¿Es posible hacer este paralelo? / IS: Las Hildas de hoy me las imagino adaptadas a este nuevo Chile; arribista y sin memoria. Intentado sobrellevar la vida con sus amigas, su barrio. Con una pensión miserable.*

4. *¿Podría hablarnos del porqué de la elección, en esta primera producción dirigida por Aliocha de la Sotta, de un escenario mínimo? ¿En qué medida podemos decir que esta elección está relacionada con una propuesta puramente estética o, considera también la falta de recursos, punto común para la mayoría de los artistas de teatro? En definitiva, estaría también relacionada con la dificultad de llevar a la práctica propuestas artísticas con un bajo presupuesto? / IS: La puesta de la obra en su primera versión, tiene que ver con el contexto en el que se estrena, una Muestra de dramaturgia que apostaba a escenificaciones sencillas, dado el bajo presupuesto, el poco tiempo de montaje y la intención de que el texto fuese lo primero.*

5. *En esta propuesta de trabajar el duelo, especialmente la relación colectiva con la muerte de los ideales que usted misma menciona en una de sus entrevistas, podríamos decir que ese cuerpo "fresco-hinchado-putrefacto-seco", descrito por la personaje, encaja como ¿una alegoría de la situación del sistema democrático en Chile y otros países latinoamericanos? ¿O incluso para el propio territorio que habitamos, con todos los impactos ambientales resultantes de la implementación de políticas de muerte? ¿Estas aproximaciones tienen sentido para usted? / IS: Mucho, sobre todo hoy en día. Nuestra Latinoamerica regida por políticas de extractivismo, está camino a la sequedad. También la democracia, putrefacta y desvalorizada frente al avance fascista.*