



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

MARINA STUCHI

**COMO EU CHEGUEI ATÉ AQUI:**  
OS RELATOS DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO

---

Londrina  
2020

MARINA STUCHI

**COMO EU CHEGUEI ATÉ AQUI:  
OS RELATOS DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sonia Pascolati.

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S932c Stuchi, Marina .

Como eu cheguei até aqui : os relatos de si no monólogo poifônico / Marina Stuchi. - Londrina, 2020.

320 f.

Orientador: Sonia Pascolati.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Dramaturgia Contemporânea - Tese. 2. Monólogo polifônico - Tese. 3. Escritas de si - Tese. 4. Feminismo - Tese. I. Pascolati, Sonia . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MARINA STUCHI

**COMO EU CHEGUEI ATÉ AQUI:**  
**OS RELATOS DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sonia Pascolati  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eurídice Figueiredo  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Suely Leite  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 27 de março de 2020.

A todas as mulheres que vieram antes de mim e tornaram possível eu chegar até aqui.

Para Malu, que você possa usar sua voz para fazer desse mundo um lugar  
melhor.

## AGRADECIMENTOS

Ao Lucas, meu parceiro de longa data, prova maior que o amor de verdade não morre, apenas se transforma, como tudo no universo. Minha gratidão eterna por todo o apoio, sempre. Eu não teria chegado até aqui se não fosse você. Todas as minhas conquistas são suas também.

À Malu, amor da minha vida, daqui até a eternidade. Pra você que me ensina o significado de amor incondicional todos os dias. É um privilégio dividir minha vida com um ser humano tão especial como você, eu te admiro muito.

À Maya Capirota, Faísca Gordélio e Pagu Demonha, minha família felina, presença e companhia constante duante a escrita deste trabalho.

À Sonia Pascolati, por sempre acreditar em mim, mas acima de tudo, obrigada por ser essa amiga, mãe, irmã, filha (de vez em quando) maravilhosa. Não tem como agradecer o tanto que você faz por mim. Você e Sandrão tornam meu mundo melhor, fazem com que eu me sinta muito amada.

Ao Ricardim, meu careca preferido, o intelectual mais generoso que eu conheço, uma mente brilhante num sorriso gostoso. Como é bom ter você como amigo, parceiro de viagens e estudos.

À Vivian, amiga-irmã, sempre presente.

À Sara, minha metadinha sensata, pela nossa parceria Bukowski e Bandini.

Às minhas meninas – Rita Bueno, Thaís Regina, Camila Taari e Lu Oliveira – e a nossa banda – Bruno Bazé – da Cia Relatos. Vocês são parte essencial do caminho para chegar até aqui. Muito obrigada pela confiança e pela parceria na realização de um sonho.

Agradeço imensamente a todos os meus amigos, que, cada um a seu modo, fazem parte da minha vida. Eu me tornei quem sou graças à contribuição de cada um de vocês: Eduardo Bevenhu, compartilhamos momentos que são só nossos; José Maurício Thomaz Setti, amigo de longa data; Samantha Abreu, por toda a troca que temos entre biritas e feminismo; Álvaro Canholi, colega do doutorado que se tornou amigo pra vida; Melissa, que entrou discretamente na minha vida e foi ficando; Renato Forin, o ser humano mais sensível que conheço; Renata Fuganti, de vizinha à amiga, sempre pronta pra tudo; Andressa Trevisan, minha comadre; Guilherme Moraes e Gabi, sempre ótimas companhias; Edna Aguiar e Guilherme Kircheim, que me

ensinaram muito sobre teatro, graças ao empurrão de vocês eu estou aqui; Adriano Rivolli, você apareceu do nada e foi ficando, meu muito obrigada por dividir comigo essa reta final do doutorado, você tem me ajudado muito.

Às companheiras de luta do projeto Aqui não tem cala boca: Melissa Camargo Gonçalves, Nathalia Kawano, Nayara Francine de Souza, Celina Becker e Mariana Zani.

Meu muito obrigada aos amigos do cinema de guerrilha, poder dividir um set com vocês torna a vida muito mais interessante: Carlos Fofaun Fortes, Celina Becker, Anderson Craveiro, Thais Blanco, Bruno Marconato, Mariana Zani, Joel Caetano, Eduardo Lopes Touché, Giovani Nori, Eve, Naraya, Auber Silva, Louise Savingon, Vitor Inácio Maçarico, Arthur Ribeiro, Alessandra Pajolla, Rafael Ceribelli, Yashiro Imazu.

Aos docentes da Universidade Estadual de Londrina que se tornaram grandes amigos e que me inspiram: Luiz Carlos Simon, Cristina Simon, Diego Gimenez, Maria Carolina Godoy, Marta Dantas, Suely Leite, Barbara Marques, Miguel Braga Vieira, Frederico Fernandes.

À Eurídice Figueiredo, por aceitar o convite para a banca de defesa e me ensinar tanto sobre a escrita de mulheres.

Aos meus professores de francês e amigos Caetano Ricardi e Virginie Perrelle.

Aos atores/atrizes/autores que compartilharam os textos que fazem parte desta pesquisa: Renata Carvalho, Natália Mallo, Mel Campos, Luan Almeida Sales, Aguinaldo Souza, Rafael Avansini, Janaina Matter, Pablito Kucarz, Pamella Villanova.

À Capes, pela bolsa concedida.

Primeiro  
Peguei minhas palavras  
Cada não posso. Não vou. Não sou boa o bastante.  
Fiz uma fila e dei um tiro em todas  
Depois peguei meus pensamentos  
Invisíveis e dispersos  
Não dava tempo de reunir um por um  
Joguei água em tudo  
Transformei meu cabelo em tecido  
Deixei de molho com limão e menta  
Coloquei na boca e fui escalando  
A trança até chegar na parte de trás da cabeça  
Fiquei de joelhos e comecei a limpar minha mente  
Demorou vinte e um dias  
Ralei os joelhos mas  
Não me importei  
Não ganhei de presente o ar  
Do meu pulmão para depois sufocá-lo  
Esfreguei a falta de confiança até o osso  
Até o amor ficar exposto  
- amor-próprio

STUCHI, Marina. **Como eu cheguei até aqui**: os relatos de si no monólogo polifônico. 2020. 318 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

A escrita deste trabalho se configura como um entrelaçamento de pesquisa acadêmica, relato pessoal e criação artística e assim acredito me aproximar do meu objeto de pesquisa, me entender como sujeito e refletir como artista. Opto pelo uso da primeira pessoa já aqui nesse momento buscando a aproximação dessas três Marinas – a pesquisadora, a mulher e a atriz – que irão se apresentar e resumir o processo de uma pesquisa acadêmica cujo objetivo principal é defender a constituição de uma nova forma dramática que possui a potencialidade de abrigar as escritas de si no teatro contemporâneo, a qual denomino monólogo polifônico. Na cena 1, a Marina acadêmica problematiza os conceitos de monólogo, aparte e solilóquio com o intuito de mostrar seus diferentes usos na dramaturgia ocidental, assim como situa historicamente a substituição da intersubjetividade pela intrasubjetividade em textos teatrais do final do século XIX. Fiz esse percurso com dois objetivos principais: 1) situar historicamente a crescente atenção da dramaturgia para aspectos condizentes à subjetividade; 2) acompanhar as transformações do monólogo, que de elemento do drama passa a forma dramática na modernidade. Acredito que o monólogo ao se descolar da forma do drama já nasce livre de regras de composição e se configura no teatro contemporâneo como uma forma híbrida, aberta e diversificada. Na cena 2, a Marina mulher se descobre como pesquisadora e objeto de pesquisa ao mesmo tempo ao teorizar sobre as escritas de si no teatro e investigar a relação entre o falar de si no monólogo polifônico, no qual o ator passa a ser o dramaturgo de sua própria obra, e a performance. Ainda nessa mesma cena, apresento as obras que compõem o corpus da tese – *Ficção* (2012) da Cia. Hiato; *BR-Trans* (2013) de Silvero Pereira; *Conversas com meu pai* (2014) de Alexandre Dal Farra a partir de experimentações de Janaina Leite; *Helena vadia* (2016) de Pamella Villanova; *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016) dramaturgia de Jo Clifford encenada por Renata Carvalho no Brasil; *Grazi Ellas* (2017) dramaturgia de Aguinaldo Souza e Rafael Avansini a partir de material de Mel Campus; *O Arquipélago* (2019) de Pablito Kucarz; e *Mulher, como você se chama?* (2019) de Janaina Matter – e problematizo como o íntimo tem a potência de se constituir como político, instaurando novas formas de discussão e reflexão. Para tanto, dialogo com a(s) teoria(s) feminista(s) com o intuito de refletir acerca do silenciamento das minorias, levando a uma das questões centrais da pesquisa: sobre o que e quem fala nos monólogos que partem dos relatos pessoais dos atores/atrizes na dramaturgia contemporânea brasileira. Na cena 3, a Marina artista reflete como se configuram formalmente as escritas de si no monólogo polifônico ao destacar como elementos constituintes das obras pelo menos cinco aspectos fundamentais: a presença de elementos autobiográficos do artista, a implosão do conceito de personagem dramática, a inserção da alteridade via polifonia, o intertexto na composição dramática organizado pelo autor rapsodo e o metateatro e sua relação com a autoficção.

**Palavras-chave:** Monólogo polifônico. Escritas de si. Dramaturgia contemporânea brasileira. Feminismo.

STUCHI, Marina. **How I arrived until here:** the self-reports in the polyphonic monologue. 2020. 318 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## ABSTRACT

The writing of this thesis is configured as an intertwining of academic research, personal reporting and artwork creation. Thus, I believe I get closer to my research object, understand myself as a subject and reflect as an artist. I choose using the first person in order to looking for the approach of these three Marinas - the researcher, the woman and the actress - who will present themselves and summarize the process of an academic research. Here, the main aim is to defend the creation of a new dramatic model which has the potential to accommodate a self writing in the contemporary theater, which I call polyphonic monologue. In the first scene, the academic Marina debates the concepts of monologue, aside and soliloquy in order to show their different uses in Western dramaturgy, as well as historically situates the substitution of intersubjectivity by intrasubjectivity in theatrical texts of the late 19th century. I followed this path with two main goals: 1) historically situating the growing attention of dramaturgy to aspects consistent with subjectivity; 2) following the transformations of the monologue, which changes from an element of drama to a new model of drama. I believe that when the monologue is detached from the form of drama, it is free from rules of composition. Moreover, it is configured in contemporary theater as a hybrid, open and diversified form. In the second scene, the woman Marina found herself as a researcher and research object in the same time by creating theories concerning the writing about oneself and investigating the relation between the act of talking about oneself in a polyphonic monologue, in which the actor is the playwright of his own work, and the performance. Still in this scene, I show the artworks that comprise of the corpus of this thesis – *Ficção* (2012) da Cia. Hiato; *BR-Trans* (2013) de Silvero Pereira; *Conversas com meu pai* (2014) de Alexandre Dal Farra a partir de experimentações de Janaina Leite; *Helena vadia* (2016) de Pamella Villanova; *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016) dramaturgia de Jo Clifford encenada por Renata Carvalho no Brasil; *Grazi Ellas* (2017) dramaturgia de Aguinaldo Souza e Rafael Avansini a partir de material de Mel Campus; *O Arquipélago* (2019) de Pablito Kucarz; e *Mulher, como você se chama?* (2019) de Janaina Matter – Furthermore, I discuss how the intimate has the power to constitute itself as a politician, establishing new forms of discussion and reflection. For such, I dialogue with the feminist theory in order to think concerning the silence of minorities, which take us to a central question investigated in this research: what and who speaks in monologues derived from personal reports of actors/actresses in contemporary Brazilian dramaturgy. Finally, in the third scene, Marina artist reflects about herself writings in the polyphonic monologue. She highlights five fundamental aspects as part of the artworks: the presence of autobiographical elements from the artist, the implosion of the concept of dramatic character, the insertion of otherness via polyphony, the intertext in the dramaturgical composition organized by the author rapsodo and the metatheatre and its relationship with autofiction.

**Keywords:** Polyphonic monologue. Self writing. Contemporary Brazilian dramaturgy. Feminism.

STUCHI, Marina. **Comment j'y suis arrivée**: les récits de soi dans le monologue polyphonique. 2020. 318 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RÉSUMÉ

L'écriture de ce travail se traduit comme un enchaînement entre la recherche académique, le récit personnel et la création artistique. De cette façon, je crois m'approcher de mon objet de recherche, me comprendre tel que sujet et réfléchir tel qu'artiste. Je choisis l'emploi du pronom « je » depuis maintenant dans le but d'approcher ces trois Marinas, la chercheuse, la femme et l'actrice – qui se présenteront et résumeront le processus d'une recherche académique dont l'objectif principal est celui de défendre la constitution d'une nouvelle formule dramatique tenant le pouvoir d'abriter les écritures de soi-même dans le théâtre contemporain, laquelle j'appelle monologue polyphonique. Dans la scène 1, la Marina académique remet en question les concepts de monologue, aparté et soliloque dans l'intention de montrer ses différents usages dans la dramaturgie occidentale, bien que de situer historiquement la substitution de l'intersubjectivité par l'intrasubjectivité dans des textes dramatiques de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. J'ai réalisé ce parcours ayant deux objectifs principaux: 1) situer historiquement la croissante attention de la dramaturgie pour des aspects en conformité avec la subjectivité; 2) accompagner les changements du monologue, qui d'élément du drame devient la forme dramatique dans la modernité. Je crois que le monologue, se déconnectant de la forme du drame, vient déjà conçu libre des règles de composition et se configure dans le théâtre contemporain comme une formule hybride, ouverte et diversifiée. Dans la scène 2, la Marina femme se découvre tel qu'une chercheuse et objet de recherche en théorisant sur les écritures de soi dans le théâtre et en enquêtant le rapport entre le parler de soi dans le monologue polyphonique, où l'acteur devient le dramaturge de sa propre oeuvre, et la performance. Encore dans cette même scène, je présente les oeuvres qui composent le corpus de cette thèse – *Ficção* (2012) de la Cia. Hiato; *BR-Trans* (2013) de Silvero Pereira; *Conversas com meu Pai* (2014) d'Alexandre Dal Farra d'après des expérimentations de Janaina Leite; *Helena vadia* (2016) de Pamella Villanova; *O Evangelho Segundo Jesus*, *Rainha do Céu* (2016) dramaturgie de Jo Clifford mise en scène par Renata Carvalho au Brésil; *GraziEllas* (2017) dramaturgie d'Aguinaldo Souza et Rafael Avansini d'après le matériel de Mel Campus; *O Arquipélago* (2019) de Pablito Kucarz; et *Mulher, como você se chama?* (2019) de Janaina Matter – et je remet en question de quelle façon l'intime a la puissance de se faire comme politique, en établissant des nouvelles formes de discussion et réflexion. Dans ce but, je dialogue avec la(les) théorie(s) féministes dans l'intention de réfléchir sur le faire taire des minorités, menant à une des questions centrales de la recherche: sur quoi et qui parle dans les monologues qui sont nés des récits personnels des acteurs/actrices dans la dramaturgie contemporaine brésilienne. Dans la scène 3, Marina artiste réfléchit sur la façon de configuration formelle des écritures de soi dans le monologue polyphonique en faisant ressortir comme éléments inhérents des oeuvres au moins cinq aspects fondamentaux : la présence des éléments autobiographiques de l'artiste, l'implosion du concept de personnage dramatique, l'insertion de l'altérité à travers la polyphonie, l'intertexte dans la composition dramaturgique, organisée par l'auteur rhapsodique et le métathéâtre et son rapport avec l'autofiction.

**Mots-clés:** Monologue polyphonique. Écritures de soi. Dramaturgie contemporaine brésilienne. Féminisme.

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	14
<b>1 CENA 1. EU QUERO COMEÇAR ME APRESENTANDO: O MONÓLOGO COMO ELEMENTO DA FORMA DRAMÁTICA, UMA DIFICULDADE DE DEFINIÇÃO</b> .....	28
1.1 VOCÊ NÃO VAI ME DEIXAR AQUI FALANDO SOZINHA: DIFERENTES USOS E FINALIDADES DO MONÓLOGO NA DRAMATURGIA OCIDENTAL.....	39
1.2 VOCÊ NÃO SABE O QUE SE PASSA COMIGO: A CRISE DO DRAMA E A ENTRADA DA SUBJETIVIDADE EM CENA .....	52
1.3 ESSA SOU EU: O MONÓLOGO DÁ VOZ À INTERIORIDADE DAS PERSONAGENS .....	58
1.4 EU NÃO ACEITO MAIS ESSA REALIDADE CRIADA PRA MIM: A CRESCENTE UTILIZAÇÃO DO MONÓLOGO COMO RECURSO E SUA AUTONOMIA NA DRAMATURGIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA.....	68
<b>2 CENA 2. MAS, ISSO NÃO É SOBRE VOCÊ, NÃO É MESMO? AS ESCRITAS DE SI NO TEATRO</b> .....	87
2.1 MAS ISSO NÃO TEM NADA A VER CONOSCO, ESSA É A MINHA HISTÓRIA: A EMANCIPAÇÃO DO ATOR E OS RELATOS DE SI NO TEATRO.....	107
2.2 MEU, TUDO AQUI É MEU: AS ESCRITAS DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO	119
2.3 COMO EU CHEGUEI ATÉ AQUI: A DESCOBERTA QUE O ÍNTIMO É POLÍTICO SIM! .....	145
<b>3 CENA 3. UM BELO DIA EU RESOLVI MUDAR E FAZER TUDO QUE EU QUERIA FAZER: A CONFIGURAÇÃO FORMAL DO MONÓLOGO POLIFÔNICO</b> .....	183
3.1 SERÁ QUE EU TO REPRESENTANDO AGORA? NÃO, NÃO, ESSA SOU EU: A (IM) POSSIBILIDADE DA PERSONAGEM DRAMÁTICA NAS ESCRITAS DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO .....	184
3.1.1 O Ator/atriz como Personagem de Si Mesmo: a presentificação em cena.....	198
3.1.2 Eu Não Digo meu Nome.....	204

3.1.3	Eu Falo de um Outro para Falar de Mim: a construção de figuras .....	206
3.1.4	O Eu e o Outro .....	211
3.2	PROCURO POR RESPOSTAS DENTRO DE MIM E NADA EXISTE ALÉM DE UM TURBILHÃO DE PENSAMENTOS DESCONEXOS: POLIFONIA E INTERTEXTUALIDADE NO MONÓLOGO POLIFÔNICO.....	218
3.2.1	A Polifonia no Monólogo Polifônico .....	225
3.2.2	A Intertextualidade no Monólogo Polifônico.....	241
3.3	MAS TUDO NA NOSSA VIDA É APENAS REPRESENTAÇÃO, NÃO É? A RELAÇÃO ENTRE O METATEATRO E A AUTOFICÇÃO NO MONÓLOGO POLIFÔNICO.....	256
	<b>EPÍLOGO</b> .....	277
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	286
	<b>ANEXOS</b> .....	299
	ANEXO A mEU.....	300
	ANEXO B Como cheguei até aqui.....	306

## PRÓLOGO

sua arte  
 não é a quantidade de pessoas  
 que gostam do seu trabalho  
 sua arte  
 é  
 o que o seu coração acha do seu  
 trabalho  
 o que sua alma acha do seu trabalho  
 é a honestidade  
 que você tem consigo  
 e você  
 nunca deve  
 trocar honestidade  
 por identificação

(KAUR, 2017, p. 202)

Começo o prólogo marcando meu lugar de fala<sup>1</sup>: mulher cis, branca, mãe, 37 anos, divorciada, heterossexual? – heteronormativa não, com certeza – alguém profundamente abalada com os resultados das eleições no Brasil em 2018 e que assistiu em choque a cada dia do ano de 2019 e desse começo de 2020. Uma mulher que em pleno século XXI ainda pensa na roupa que vai vestir<sup>2</sup> e que tem medo de andar na rua (principalmente à noite) porque tem medo de ser estuprada<sup>3</sup>. Mas, esse lugar de fala não se restringe às vivências pessoais, porque é necessário compreender as condições sociais que constituem o grupo a partir do qual eu falo, pois as condições estruturais me condicionam a um ser/estar no mundo.

Partindo desse pensamento, acredito ser complicado desvincular o pessoal do social, assim como do acadêmico. A construção deste texto se dá, portanto, pelo uso da memória, ao relatar meus processos pessoais e de criação, a

---

<sup>1</sup> De acordo com o conceito desenvolvido na obra RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

<sup>2</sup> Não estou falando sobre moda e sim como me é imposto, direta ou indiretamente, uma roupa em cada ambiente. Roupa não muito justa ou com decote, para aparentar respeitabilidade ou não ser assediada no local de trabalho. Vestido ou saia, para andar a noite na rua, nem pensar, pode ser um facilitador para um estupro.

<sup>3</sup> A cada 9 minutos, uma mulher é vítima de estupro. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/acesso>>. Acesso em: 25 set. 2019.

citação de textos ou ideias que modificaram minha visão de mundo<sup>4</sup> e o diálogo com o aporte teórico que sustenta as reflexões suscitadas pela pesquisa.

Não sei se atualmente eu conseguiria escrever um trabalho acadêmico desvinculado da minha vida pessoal, que, por sua vez, está atrelada aos contextos sócio-histórico e político que estamos vivendo. Penso que a diferença entre certo distanciamento ou certa imparcialidade científica e uma total identificação com meu objeto de pesquisa ficará bastante clara ao longo do prólogo. Creio, então, que é necessário me explicar e expor as dúvidas e angústias que me atravessam neste momento. Para tanto, farei uso de *flashbacks*, um constante ir e vir nesta minha narrativa, para poder contar como cheguei até aqui, neste estudo.

Tudo começou em 2015, eu estava afastada da vida acadêmica havia algum tempo, tinha defendido a dissertação de mestrado em 2012, e, ao contrário do que se esperava, não prestei a prova do doutorado em seguida. Esse fato, somado a outros, eram reflexo de um período de crise pessoal. Mas, nesse mesmo ano, por um impulso, decidi fazer um curso de escrita dramática no SESI, em Londrina, no qual o colega e dramaturgo Maurício de Arruda Mendonça era o professor.

A proposta do curso era escrever uma peça que de alguma forma girasse em torno de uma temática feminina. Um buraco enorme se abriu na minha cabeça ao me dar conta que eu reproduzia discursos e comportamentos patriarcais ou que eu pouco refletia acerca do lugar da mulher na sociedade. Pude perceber como o machismo ou o pensamento patriarcal estava profundamente arraigado em mim. Escrevi uma peça com quatro personagens, sobre um casal em crise e dois amigos que acompanhavam uma possível separação. Texto pronto e submetido à avaliação do orientador do projeto, a sentença foi direta: “– Marina pare de se esconder atrás das personagens. Essas vozes são suas. Escreva um monólogo!”. E, assim, escrevi um monólogo que chamei de *mEU*<sup>5</sup>, um texto pessoal, que parte das minhas vivências e traz questões da fase pela qual eu estava passando. Em um dos momentos da peça, uma das minhas *personae* diz: “– Meu, tudo aqui é meu, os discos, os livros, a vitrola, os sapatos. Essa sou eu” (STUCHI, 2015, p. 6).

---

<sup>4</sup> Refiro-me a toda uma literatura feminista que me fez entender o quão frágil ainda é a condição da mulher na sociedade. Essa questão, entre outras, é abordada nas dramaturgias com as quais dialogo na pesquisa.

<sup>5</sup> Texto não publicado. Anexo A deste volume.

Enfim, espetáculo pronto, estreia feita, mais algumas apresentações, mas eu ainda continuava sem saber muito bem para onde ir ou o que fazer. Ter escrito o monólogo e (re)vivido minhas histórias e experiências foi importante para poder refletir sobre minha vida e as angústias que estavam me paralisando, mas é somente agora, em retrospectiva, que realmente consigo entender minha decisão em fazer doutorado: eu queria provar alguma coisa para mim mesma ou para alguém. Contudo, é somente neste exato momento em que escrevo que percebo que intuitivamente minha vida se embaralhou com minha pesquisa, que, por sua vez, hoje, para mim, é algo que me alimenta e me faz querer seguir em frente, um novo modo de fazer e pensar o teatro: um canal de comunicação e de afeto.

Voltando à história do doutorado: entrei em 2016 no curso de doutorado do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina com um projeto de pesquisa que, então, pretendia investigar a obra do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936) e verificar a atualidade das reflexões teatrais contidas em sua dramaturgia na cena contemporânea, ou seja, uma pesquisa nada pessoal e bastante distante das inquietações que realmente me interessavam investigar. De fato, meu interesse na sua obra, até hoje, são os questionamentos feitos por ele ao comparar a vida a um grande teatro, onde nós, seres sociais, na verdade somos atores que mudam de máscara conforme a necessidade.

As perguntas colocadas por mim e para mim, – que depois descobri serem inquietações também do público – no monólogo *mEU*, estão presentes no espetáculo *Como cheguei até aqui*<sup>6</sup>. Em *mEU*, minhas principais indagações são inspiradas nas ideias de Pirandello, principalmente a questão entre ser e parecer e o questionamento da representação tanto na vida quanto no palco. Na obra *Um, nenhum, cem mil*, do autor italiano, a personagem Vintangelo Mocardá, ao se olhar no espelho certa manhã, percebe que seu nariz é torto, entende que sua imagem é construída a partir do Outro, mas que não sabe qual é sua essência. No monólogo *mEU*, uma de minhas *personae*, ao se encarar no espelho, também se dá conta de que não se reconhece, não sabe quem ela é: “Quando me olho no espelho todas as manhãs, simplesmente olho para uma outra. Alguém que não conheço, que não

---

<sup>6</sup> Esse é o nome do espetáculo – fruto de um processo iniciado no começo de 2019 e que teve sua estreia no fim do mesmo ano – no qual sou dramaturga, diretora e atriz. Texto não publicado. Anexo B deste volume.

reconheço. Procuo atentamente por algum detalhe, algo com que possa me identificar, mas a imagem refletida não significa nada pra mim” (STUCHI, 2015, p. 6).

Esses questionamentos também estão presentes em *Como cheguei até aqui*, como na cena inicial, na qual eu me apresento para o público: “Sabe quando você se olha no espelho, você tá com 35 anos, bem ou mal, talvez a metade da sua vida, e percebe que você não sabe quem é você, ou pior, de repente você entende que se tornou o tipo de mulher que nunca quis ser. Eu não era aquela”<sup>7</sup> (STUCHI, 2019, p. 6).

Tenho a impressão que no novo espetáculo retomo as histórias e questões presentes em *mEU*, como se uma peça fosse continuação ou atualização da outra. E, esse falar de mim, das minhas histórias, me faz lembrar de uma frase atribuída à pintora mexicana Frida Khalo: “Pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor”. Contudo, como pude constatar com o desenvolvimento da pesquisa, esse voltar-se para si não é um movimento pessoal meu ou da Frida, mas impulsionado por toda uma conjuntura histórica e social que leva o ser humano a olhar para sua interioridade.

A escrita do novo espetáculo se deu de forma muito mais consciente do que no processo de escrita e montagem de *mEU*. As indagações colocadas por mim, como diretora, para as atrizes, que partilham suas vivências para a composição da dramaturgia, estão relacionadas às questões centrais, temática e formalmente, das peças analisadas na pesquisa.

A escolha por formar um grupo composto só por mulheres não foi gratuita, e pude perceber que as inquietações cada vez mais presentes em mim estão fortemente vivas em mulheres com as mais diferentes vivências e que por tanto tempo foram silenciadas. A afinidade temática entre meu trabalho artístico e as dramaturgias que compõem o *corpus* da pesquisa se dá por discussões como a violência contra a mulher, o estupro, questões de gênero, o enfretamento da padronização dos comportamentos impostos à mulher, a questão da construção da identidade na contemporaneidade.

Nesse ponto, vejo o quanto minha vida pessoal, meu trabalho artístico e minha pesquisa acadêmica se fundem e se complementam. Logo após

---

<sup>7</sup> Se num primeiro momento achava que eram questões minhas, ao conversar com mulheres do público, após as apresentações, percebi que essas também são questões delas.

minha separação conjugal, em 2018, percebi como o meu *status*, assim como o modo das pessoas se relacionarem comigo, foi alterado. Num primeiro momento foi difícil compreender o que estava acontecendo, mas, ao entrar em contato com teóricas feministas e também com os trabalhos das atrizes/dramaturgas escolhidas para a pesquisa, uma nova perspectiva se abriu para mim e fez com que eu enxergasse as relações de poder entre os gêneros na sociedade de forma muito mais clara. Afinal, o que é ser mulher, hoje, no Brasil?<sup>8</sup> Podemos falar da mulher no singular, como uma definição universal? Ou, como diz Simone de Beauvoir, “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Mas o que isso quer dizer? Esses são questionamentos que coloquei para as atrizes logo no começo do processo de montagem de *Como cheguei até aqui*, e, após exercícios, muitos deles baseados na técnica do psicodrama, eu recolhia os relatos e escrevia as cenas, que eram entregues a elas para que improvisassem a partir dessa dramaturgia, mas com liberdade para modificá-la.

Pensar o que define ser mulher é um dos temas presentes no trabalho de Pamella Villanova, *Helena vadia*: uma performopalestra sobre gênero e sexualidade a partir do mito da cadela, no qual a atriz/autora questiona e desestabiliza os conceitos de masculino e feminino. Essa indagação será trabalhada na cena 2 quando discuto como o teatro que parte dos relatos pessoais, portanto íntimo, tem potência de se constituir como teatro político.

Para pensar o conteúdo acerca do feminino e do que é ser mulher, dialogo com a obra de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, de 1949, que argumenta que a mulher é vista como o outro. Segundo a filósofa, a mulher é vista como objeto pelos homens, numa relação entre os sexos que impõe submissão pela dominação. A mulher é definida pelo olhar do homem e em relação a ele. Outras

---

<sup>8</sup> Um Brasil que tem como ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, alguém que afirma que meninas vestem rosa e meninos vestem azul, que as famílias são apenas aquelas entre homens e mulheres e que o feminismo é uma ameaça à família. Um Brasil no qual o bispo Edir Macedo afirma que as mulheres devem estudar apenas até o ensino médio. Esses são apenas exemplos do pensamento dos atuais governantes do país. Para rebater essa fala de Edir Macedo, cito Márcia Tiburi (20018, p. 20-21) quando fala sobre a importância da educação na vida das mulheres: “[...] as mulheres precisam estudar. Que o direito ao estudo é fundamental para qualquer pessoa e também para as mulheres. E que só esse direito pode nos livrar do sistema de violência física e simbólica que pesa sobre quem é marcado como mulher.” Gostaria de lembrar que a filósofa deixou o país após receber ameaças. Fonte: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/sob-ameacas-marcia-tiburi-decide-sair-do-brasil/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

pensadoras feministas vieram para somar nas reflexões feitas a partir da leitura das dramaturgias com as quais dialogo.

Mas, por que estou falando sobre tudo isso? Porque no meio do caminho, no caso do doutorado, decidi mudar meu objeto de pesquisa, deixando as inquietações formais da dramaturgia de Pirandello e iniciando uma nova pesquisa, praticamente do zero, que tinha como principal pergunta: quando o monólogo se constitui como forma dramática? A questão surgiu ao acompanhar a cena teatral brasileira e me dar conta das afinidades entre o meu próprio processo de criação na escrita e montagem do espetáculo *mEU* e os espetáculos solo ou monólogos que me inquietaram e mudaram os rumos da minha pesquisa de doutorado. O que pude perceber e que me chamou bastante a atenção foi o uso de material autobiográfico, ou, como chamo na pesquisa, dos relatos de si, na cena contemporânea brasileira<sup>9</sup>, majoritariamente em cenas solo ou monólogos.<sup>10</sup>

Para responder à questão se o monólogo, enquanto forma, sempre existiu no teatro, na cena 1 apresento as definições acerca do monólogo, assim como coloco em debate as diferenças entre monólogo, aparte e solilóquio. A dificuldade encontrada foi justamente a escassa bibliografia publicada no país a respeito do tema, sendo necessário recorrer, principalmente, aos teóricos franceses<sup>11</sup>. Para tanto, dialogo com as ideias do livro *Le monologue contre le drame*, de 2011, que traz as reflexões dos teóricos franceses Françoise Dubor e Joseph Danan.

Em um primeiro levantamento bibliográfico, ao consultar as principais obras teóricas ou dicionários teatrais, constatei que a definição de monólogo presente na bibliografia disponível no Brasil não dá conta de definir o novo gênero dramático tão presente no cenário teatral contemporâneo. Não encontrei pesquisas no país que trabalhem com o conceito de monólogo como forma dramática.

---

<sup>9</sup> Com o desenvolvimento da pesquisa descobri ser essa uma das vertentes do teatro contemporâneo não só no Brasil.

<sup>10</sup> A dificuldade de definição dos termos para esse tipo de dramaturgia e de espetáculo, monólogo ou cenas solo, são reflexões presentes na tese.

<sup>11</sup> Mesmo entre os teóricos franceses, poucos são os estudos a respeito do monólogo enquanto forma, como aponta Françoise Heulot-Petit em *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, de 2011.

Num segundo momento, faço um mapeamento dos usos do monólogo na dramaturgia ocidental e como estes se modificaram de acordo com cada período histórico e a estética do momento. Essa reflexão foi feita a partir de textos dramáticos de diferentes épocas: *Hipólito*, de Eurípides; *Hamlet*, de Shakespeare; *Fedra*, de Racine; *Don Juan*, de Molière; *O mercador de Londres*, de Lillo; e em *O pai de família*, de Diderot.

Ao fazer esse percurso é possível apontar diferentes usos do monólogo como recurso utilizado no drama<sup>12</sup>, mas para compreender a configuração do monólogo como forma dramática, foi necessário investigar as transformações do drama a partir do fim do século XIX. Peter Szondi (2011), ao analisar obras de dramaturgos do fim do século XIX em a *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, aponta a contradição crescente entre a forma tradicional do drama e os novos conteúdos surgidos na modernidade.

O que pude constatar é que o monólogo nasce como recurso, principalmente para inserção do épico no drama, mas não foi possível localizar quando o primeiro monólogo, enquanto forma, foi escrito. Diante desse panorama, penso que as mudanças sócio-históricas iniciadas no final do século XVIII e aprofundadas no século XIX trouxeram novos temas, que, por sua vez, alteraram a forma do drama. Com a crise do drama<sup>13</sup>, segundo Szondi (2011), há o enfraquecimento da relação intersubjetiva entre as personagens e a “invasão” do subjetivo, ou seja, a sondagem do íntimo passa a ser tema na dramaturgia do período. O monólogo interior das personagens ganha terreno, mas o diálogo ainda é mantido enquanto “forma”, como em *As três irmãs*, de Tchekhov, por exemplo.

Na dramaturgia, a investigação da interioridade do sujeito (enquanto temática) começa a ser objeto de interesse de alguns dramaturgos no fim do século XIX, mas estes ainda se prendiam ao drama absoluto<sup>14</sup>. Retomar a obra de Szondi,

---

<sup>12</sup> O significado de drama, em grego, é ação, e é usado como uma designação genérica para peças de teatro. De maneira geral, denomina-se drama o poema dramático. Utilizarei drama como sinônimo de obra escrita para teatro, ou seja, o texto dramático, principalmente quando me referir a obras a partir do século XVIII.

<sup>13</sup> Termo cunhado por Peter Szondi (2011) para refletir acerca da contradição entre a forma dramática absoluta e os novos conteúdos tratados pelos dramaturgos do fim do século XIX.

<sup>14</sup> Modelo de forma dramática de inspiração aristotélica a qual exclui todo elemento exterior à obra, ou seja, o drama, nesse caso, só representa a si mesmo. Na obra dramática pura deve haver o apagamento da figura do autor por meio do diálogo entre as personagens. A ação deve desenrolar-se com um rigoroso encadeamento causal e o mecanismo dramático deve mover-se sozinho. Existe a

assim como a dos dramaturgos da crise do drama (Ibsen, Strindberg e Tchekhov), fez-se necessário para o mapeamento do monólogo, que a princípio apresenta-se como um elemento da forma dramática e depois ganha autonomia. Esse percurso se mostrou válido na comprovação de uma das hipóteses da tese de que a exploração da subjetividade como tema, na dramaturgia, acarretou mudanças estruturais, possibilitando a constituição do monólogo como forma dramática.

O percurso histórico feito por mim com a revisão bibliográfica acerca da dramaturgia moderna, assim como da historiografia relativa ao período, revelou-se importante, pois permitiu compreender as mudanças sócio-históricas e as transformações da subjetividade, levando a uma maior compreensão das transformações na forma dramática, possibilitando identificar as raízes formais do teatro<sup>15</sup> contemporâneo e defender a tese da transformação do monólogo de elemento da forma dramática em uma forma que irá sustentar as escritas de si na dramaturgia contemporânea.

Após identificar as raízes formais da dramaturgia moderna e contemporânea, problematizo a dificuldade de definição dessa dramaturgia, que se apresenta como um fenômeno bastante heterogêneo, abarcando textos dramáticos diversos entre si temática e formalmente. As fronteiras do drama se alargaram a tal ponto que hoje é tarefa árdua definir o gênero e seus elementos estruturantes. Com o intuito de apontar as características do drama moderno e contemporâneo, coloco em debate os principais teóricos do assunto como Peter Szondi (2011), Jean-Pierre Sarrazac (2017), Hans-Thies Lehmann (2007) e Jean-Pierre Ryngaert (2013). O que constatei é que assim como o drama, o monólogo é múltiplo e de difícil definição, uma forma bastante heterogênea. Para demonstrar essa multiplicidade do

---

necessidade de um conflito de vontades para desencadear a ação. Deve haver respeito às unidades de ação (concentrada no essencial), lugar (único) e tempo (o necessário para o desenlace do conflito). Essa forma dramática se constitui no Renascimento, se desenvolve e tem seu apogeu na França do século XVII e sobrevive no classicismo alemão. Essa forma também pode ser chamada de “fechada”.

<sup>15</sup> A etimologia da palavra teatro vem do grego *theatron* e “designa o lugar de onde se vê o espetáculo, o espaço dos espectadores”. (PAVIS, 2008, p.409). Porém, em seu sentido mais amplo, o termo engloba toda a atividade teatral: a dramaturgia, a encenação e a produção de espetáculos. A palavra também designa o espaço físico e estéticas relacionadas à dramaturgia, como por exemplo, teatro realista. Quando utilizo o termo teatro contemporâneo estou me referindo ao texto teatral e à encenação das obras com as quais dialogo.

monólogo, ainda como recurso, mas também o monólogo enquanto forma, apresento seu uso em dramaturgias<sup>16</sup> de diferentes períodos e autores.

Na cena 2, problematizo como os dramaturgos ao longo dos tempos pretendiam se manter a uma determinada distância da sua obra e escrita, não assumindo o discurso de seus personagens como seu. Os usos do monólogo variaram de acordo com a época e estética, mas há um ponto comum a ser destacado que é de fundamental importância nesta pesquisa: a não identificação entre o discurso do dramaturgo, mesmo quando fala de si, e o da personagem, ou seja, as personagens eram configuradas como seres autônomos, seres de ficção criadas pelo dramaturgo, mas sem relação com a vida daquele que as criou.

Para Szondi (2011), com Strindberg tem início o que só posteriormente será chamado de “dramaturgia do eu” e que influenciará toda a literatura dramática subsequente, na qual a autobiografia tem papel de destaque. Assim como Szondi, Sarrazac (1989) defende a ideia da forma como conteúdo sedimentado. Em *Théâtres intimes*, o pesquisador investiga a obra de Ibsen, Strindberg e O’Neill, problematizando o momento histórico da consolidação do modo capitalista de produção e a configuração da organização burguesa de vida com a relação da substituição da intersubjetividade pela intrasubjetividade. Para Sarrazac, Strindberg será pioneiro de uma dramaturgia subjetiva muito presente na escrita contemporânea, como, por exemplo, na obra da dramaturga inglesa Sarah Kane.

A reflexão acerca da relação entre as escritas de si no monólogo é recente no meio acadêmico e o aporte teórico ainda é escasso no Brasil<sup>17</sup>. Para tanto, dialogo com obras que versam sobre as variações das escritas de si com o intuito de poder aproximar essa teoria da dramaturgia. Os principais teóricos nos quais me baseio são: Leonor Arfuch (2010), *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*; Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2009), *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*; Eurídice Figueiredo (2013), *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*; Margareth Rago, *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade* e Philippe Lejeune (2014), *O pacto autobiográfico*. Entre os estudiosos da relação entre dramaturgia e as

---

<sup>16</sup> Dramaturgia: tudo o que é escrito para o palco, peças de teatro. Nesse sentido, usarei os termos dramaturgia e drama para me referir ao estudo do texto dramático.

<sup>17</sup> Na bibliografia consultada sobre monólogo também não encontrei essa relação, com exceção de alguns artigos publicados em revistas acadêmicas.

escritas de si destaco Janaina Leite (2017), *Autoescrituras performativas* e Ricardo Augusto de Lima (2017), *Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo: Zonas Crepusculares*.

Outra questão que se colocou e foi desenvolvida, na cena 2 é a relação entre as escritas de si no monólogo e a performance, pois o surgimento da *performance art*, na década de 1960, é um dos pontos culminantes do discurso do eu, já que, na performance, os depoimentos ganham autonomia e o artista assume o discurso em primeira pessoa e transforma a cena num depoimento pessoal “[...] que não se confunde mais com o discurso de uma personagem ou um autor-dramaturgo que não seja ele próprio.” (LEITE, 2017, p. 30).

Após as reflexões sobre o falar de si no teatro, apresento os textos/espetáculos selecionados para a tese, destacando a temática trabalhada em cada dramaturgia. As peças selecionadas são: *Ficção* (2012), da Cia. Hiato; *BR-Trans* (2013), de Silvero Pereira; *Conversas com meu pai* (2014), texto de Alexandre Dal Farra, a partir de material de Janaina Leite; *Helena vadia* (2016), de Pamella Villanova; *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* dramaturgia (2016),<sup>18</sup> de Jo Clifford, encenada por Renata Carvalho no Brasil; *Grazzi Ellas*<sup>19</sup> (2017), texto de Aguinaldo Souza e Rafael Avansini, a partir de material de Mel Campus; *O Arquipélago* (2019), de Pablito Kucarz; e *Mulher, como você se chama?* (2019), de Janaina Matter.

A escolha do *corpus* se deu para demonstrar a heterogeneidade formal na escrita dramatúrgica do que denomino monólogo polifônico. As temáticas em comum do monólogo polifônico são: os relatos de si das atrizes e dos atores, a fricção entre realidade e ficção, a reflexão sobre a profissão do artista e do fazer teatral na contemporaneidade, a presença e afirmação de vozes antes marginalizadas na dramaturgia como denúncia da opressão do sistema e a busca do encontro com o outro. Acredito que além de uma temática em comum a relevância das escritas de si no monólogo polifônico reside em quem<sup>20</sup> e por que escrever sobre si no teatro.

---

<sup>18</sup> Data da estreia do espetáculo com Renata Carvalho no Brasil.

<sup>19</sup> O texto da encenação ainda não foi publicado, mas é escrito por Aguinaldo de Souza e Rafael Avansini. Denomino Mel Campus como coautora por ser dela os relatos.

<sup>20</sup> A escolha do *corpus* se deu também por entender que na dramaturgia imperou a escrita e publicação de homens e a reprodução do discurso acerca de um modelo universal de sujeito

As mudanças na dramaturgia e no teatro, portanto, foram fundamentais na abertura de espaço para novas vozes no campo teatral. A escolha do *corpus*, nesse sentido, é significativa, tanto pela temática quanto pelas propostas formais, mas, também, ao propiciar a “invasão” de outras subjetividades na cena, uma vez que essas “vozes divergentes” foram silenciadas durante muito tempo.

O falar de si, o poder de se representar e de se colocar sob uma nova perspectiva para o outro é uma questão urgente, visto que a representação das mulheres e da população LGBTQ+<sup>21</sup> durante séculos se deu sob a ótica masculina, heteronormativa. Esse movimento no teatro contemporâneo se mostra uma via importante de representatividade de seres humanos privados de voz e sujeitos à representação a partir do olhar do outro, pois o poder da arte é enorme, tanto pelo lado positivo quanto pelo negativo, a partir do ponto de vista de que a arte é sempre ideológica, pois molda o mundo em que vivemos, ditando ou normalizando padrões de comportamento. Rebecca Solnit (2017, p. 172), ao falar sobre a condição da mulher na sociedade e o poder da arte na formação de subjetividades, afirma que “[...] lemos muitas coisas em que pessoas como nós são descartáveis ou são escória, ou ficam em silêncio, são ausentes ou indignas, e isso influi em nós. Porque a arte cria o mundo, porque ela importa, porque ela nos cria. Ou nos destrói”.

Os temas abordados nessas dramaturgias, apesar de partirem de relatos pessoais das atrizes/autoras e dos atores/autores, abordam questões de relevância social. Em *Grazzi Ellas*, Mel Campus fala sobre o assassinato de Grazi, “sua afilhada”, e sobre os abusos sofridos na infância; em *BR-Trans*, Silvero Pereira parte de suas experiências pessoais e artísticas, mas abre a discussão sobre a transfobia<sup>22</sup>, entrelaçando o pessoal e o social. Portanto, o íntimo, no teatro contemporâneo, tem o potencial de se tornar político.

---

moderno que corresponde ao homem, branco, heterossexual, que exclui diversas subjetividades e sujeitos que não se enquadram no modelo imposto.

<sup>21</sup> A sigla LGBT representa lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transsexuais. O termo foi aprovado no Brasil em 2008 em uma conferência nacional para debater os direitos humanos e políticas públicas pra esses grupos. A letra Q e o sinal de + foram incluídos posteriormente e referem-se a Queer, que engloba todas as orientações e identidades, sem especificar apenas uma delas.

<sup>22</sup> O Brasil é o país que mais mata travestis no mundo, como aponta Silvero Pereira, ator/autor de *BR-Trans*. A ONG Transgender Europe também aponta o Brasil como líder do *ranking* mundial de assassinato de travestis. Fonte: <<http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transsexuais>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

Se num primeiro momento, parto da pergunta “quando o monólogo se constitui enquanto forma?”, hoje percebo que minha maior indagação é sobre o que falam e de quem são as vozes nessas dramaturgias, pois acredito que o falar de si no monólogo abriu espaço para novas vozes, antes negligenciadas. Além da questão da representatividade de seres sociais antes excluídos dos discursos artísticos, busco entender que o teatro feito a partir dos relatos de si tem a potência de uma verdadeira comunicação entre ator/atriz e o público, pois acredito que essa comunhão tem o poder de aproximar pessoas, desenvolver a empatia entre seres com vivências diferentes.

Na cena 3, reflito sobre as implicações formais do falar de si no monólogo polifônico por meio da análise das seguintes categorias a partir das dramaturgias referidas acima: personagem dramática; a relação entre discurso monofônico e polifônico; a configuração do épico, do lírico e do dramático nessas dramaturgias; a intertextualidade na composição dramática e o modo como o princípio rapsódico se apresenta, e a relação entre metateatro e autoficção.

A noção de personagem dramática começa a se modificar no final do século XIX e de forma cada vez mais acentuada durante o século XX. Se antes o autor dava voz às personagens, mas não assumia essas vozes como suas, nas dramaturgias estudadas ator/autor assume o discurso e a história contada como sua. Essa mudança promove uma quebra no paradigma da personagem dramática.

Para poder questionar a definição da personagem e como esta se modifica, principalmente depois da metade do século XX, faço uma breve retomada dos conceitos dos principais teóricos com o intuito de apresentar a definição de personagem dramática e confrontá-la nas dramaturgias estudadas. Para tanto, dialogo com a *Poética*, de Aristóteles; com os conceitos desenvolvidos por Hegel, na *Estética*; as definições de Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro*; e com o estudo de Abirached, em *La crise du personnage dans le théâtre moderne*.

Falar dos relatos de si no monólogo polifônico leva a refletir sobre a personagem dramática a partir dessas novas práticas – o real em cena e o uso de material (auto)biográfico na composição dramática – que potencializam a presença do ator em detrimento da figura de uma personagem dramática.

O falar de si no monólogo polifônico se configura de maneira diversa ao discurso íntimo de uma personagem no monólogo no seio da forma dramática, pois diferentemente do falar de si no monólogo no qual os discursos proferidos por

um eu revelam apenas uma perspectiva, a da personagem que fala, no monólogo polifônico temos acesso a uma multiplicidade de vozes. A alternância entre o épico, consubstanciado na figura do narrador, o lírico, presente nos relatos pessoais e o dramático, via personificação das vozes, será um dos modos característicos de construção textual/cênica no monólogo polifônico.

Um outro modo de expressar essa multiplicidade de vozes que compõe um discurso e estiliza o caráter monológico do monólogo é a presença da intertextualidade na construção do texto no monólogo polifônico, ou seja, a forma como o autor incorpora outras vozes na tecitura de seu próprio texto, o uso do intertexto no interior do discurso.

Portanto, o caráter monológico do monólogo tradicional é radicalmente alterado com a invasão de outras vozes no interior do monólogo polifônico, uma vez que o/a autor(a) não atua mais como um(a) dramaturgo(a) que distribui sua voz entre as personagens, mas como um rapsodo ou como montador que costura a seu discurso o discurso de outros.

Para poder refletir acerca do metateatro, novamente volto a Pirandello, que para mim é um dos maiores nomes dentre os dramaturgos responsáveis pelo processo de modernização do drama na primeira metade do século XX. Ao incorporar ao texto dramático críticas sobre o fazer teatral, o dramaturgo italiano causou no público de sua época uma grande estranheza com suas realizações dramáticas e propostas estéticas. A trilogia metateatral do autor – *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-30) – questiona a relação do fazer teatral e o pensamento moderno e sua transmutação em pressupostos estéticos, que se dá formalmente no drama em metateatro. Em sua obra, Pirandello reflete acerca das relações entre real e ficção, arte e vida, texto e espetáculo, autor e diretor e ator e personagem.

No monólogo polifônico, a tensão entre *ser* e *parecer* aproxima o metateatro do conceito de autoficção, no imbricamento do jogo proposto com o leitor/espectador, que longe de estabelecer certezas, joga antes com as dúvidas, há um questionamento da verdade. A ambiguidade entre real e ficcional é instaurada criticamente e não acidentalmente, pois a peça ao se assumir enquanto teatro, automaticamente aponta para sua realidade artística ou para sua natureza ilusória,

ou seja, ela se afirma enquanto representação, promovendo, com isso, a dúvida do que é ficção, do que é real e do que não é.

Feitas as reflexões teóricas acerca da pesquisa, o que consigo perceber hoje é que tudo está interligado: a minha vida, meu momento atual, mas também os fatos no âmbito histórico e social do nosso país com a pesquisa desenvolvida. Talvez, se os tempos fossem outros, em que não precisássemos defender o óbvio, como disse Bertolt Brecht, a tese fosse outra. Mas, a conjuntura histórica e o cotidiano violento e sem empatia atual invadem minha subjetividade e modificam meu olhar a todo instante.

Hoje já não sei onde começa a Marina, o que é experiência pessoal, vivência social ou trabalho acadêmico. Acredito ser tudo a mesma coisa dita por linguagens diferentes. Então, não sei o quão imparcial é esta pesquisa, somente sei que assim como os textos que escrevi para o teatro, a tese também auxilia a responder a questões pessoais e me faz (re)pensar em mim e na minha história pessoal, e na Marina enquanto ser político e social. Nesse sentido, as peças com as quais dialogo na tese nas quais os autores/atores partem de suas próprias vivências, não se configuram apenas como relatos pessoais narcísicos, mas discutem questões de relevo social do ser/estar no mundo contemporâneo e apontam para um novo modo de fazer e pensar teatro que modifica os dois lados envolvidos: o ser que se coloca em cena e o público.

Fecho este prólogo com um poema de Rupir Kaur (2017, p. 158), poeta indiana que me ensinou a gostar de poesia, me valorizar como mulher, me fez perceber como é bom sermos mutáveis e que, acima de tudo, podemos escolher o caminho do afeto em nossa jornada e este pode ser uma forma de resistência.

fique firme enquanto dói  
faça flores com a dor  
você me ajudou  
a fazer flores com a minha  
então floresça de um jeito lindo  
perigoso  
escandaloso  
floresça suave  
do jeito que você preferir  
apenas floresça

- *para quem me lê*

## 1 CENA 1. EU QUERO COMEÇAR ME APRESENTANDO: O MONÓLOGO COMO ELEMENTO DA FORMA DRAMÁTICA, UMA DIFICULDADE DE DEFINIÇÃO.

Ser ou não ser, essa é a questão:  
 Será mais nobre suportar na mente  
 As flechadas da trágica fortuna,  
 Ou tomar armas contra um mar de escolhos  
 E, enfrentando-os, vencer? Morrer – dormir,  
 Nada mais; e dizer que pelo sono  
 Findam-se as dores, como os mil abalos  
 Inerentes à carne – é a conclusão  
 Que devemos buscar. Morrer – dormir;  
 Dormir, talvez sonhar – eis o problema:  
 Pois os sonhos que vierem nesse sono  
 De morte, uma vez livres deste invólucro  
 Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo  
 Que prolonga a desdita desta vida.  
 (SHAKESPEARE, ano 2010, p. 118)

Eu quero começar me apresentando: Eu me chamo Marina e sou pesquisadora na área de dramaturgia e teatro e prometo a você que serei imparcial em relação a meu objeto, como uma verdadeira cientista deve ser. Vou-lhe contar uma história verdadeira nessa cena, apresentar fatos e dados, para que você possa acreditar em mim e ter certeza ao final desta cena de que tudo o que foi aqui exposto é verídico, passível de comprovação.

Começo esta cena, que versa justamente sobre o monólogo e no qual se discute sua constituição como forma dramática, com o mais famoso monólogo do teatro ocidental, encenado inúmeras vezes, em diversos idiomas. Mas afinal, qual a finalidade desse recurso, utilizado desde as tragédias antigas? Será que ele existiu enquanto forma antes do século XX?

O monólogo é tão antigo quanto o próprio teatro, porém seus usos são diversos e múltiplos, suas modalidades são reavaliadas, reformuladas de época em época a despeito de uma aparente homogeneidade formal. É possível destacar a utilização do monólogo ao longo de toda a história do teatro ocidental, sendo este recurso uma referência pelo menos até o fim do século XIX, quando ele passa a ser usado mais amplamente. Esse processo se acentua no século XX, numa grande expansão do monólogo e em novos modos de utilização.

Em termos de monólogos, não passamos impunemente de um século a outro, de uma época a outra: os dados mudam frequentemente e radicalmente, quanto às regras de composição,

aos objetos de discurso, às motivações de sua expressão. Mas percebemos elementos de definição persistentes. Podemos pelo menos considerar (isto é, formular a hipótese) de que há uma certa identidade no termo. Há nessa proposta um certo grau de confiança na estabilidade do termo "monólogo", uma confiança que provavelmente é discutível (DUBOR, 2011, p. 22).<sup>23</sup>

Patrice Pavis (2008, p. 247-248), no *Dicionário de teatro*, define monólogo como o discurso de uma pessoa só ou um discurso que a personagem faz para si mesma. Ainda na definição do mesmo verbete, Pavis contrapõe monólogo a diálogo “pela ausência de intercâmbio verbal” admitido no teatro realista<sup>24</sup> somente “motivado por uma situação excepcional (sonho, sonambulismo, embriaguez, efusão lírica)”. Mais adiante, ainda no mesmo verbete, o monólogo enquanto peça é rapidamente definido como o drama de uma única personagem ou uma forma que ganha força apenas na “escritura contemporânea” caracterizada como “dramaturgia do discurso”.

No verbete referente “monólogo” no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, Kerstin Hausbei e Françoise Heulot (2012, p. 115-116) também definem o monólogo como oposto ao dialógico, ou uma categoria que pode estar dentro da forma dramática, mas não o elevam ao *status* de forma dramática.

Na dramaturgia tradicional, o monólogo denota uma interrupção na cadeia dialética da ação dialogada que ele prepara, amalgama ou resume. Exerce, portanto, funções épicas (Épico) e líricas a fim de comunicar informações que escapam seja no aqui agora do ato enunciativo, seja na esfera ‘inter-humana’, trazendo à tona o estado interior do personagem.

Para Françoise Dubor (2011, p. 23), o monólogo é “[...] um discurso proferido por uma única personagem que, a *priori*, nunca deve se beneficiar, contrariamente ao diálogo, do acesso a um interlocutor para repercutir, progredir,

---

<sup>23</sup> “En matière de monologues, nous ne passons pas impunément d’un siècle à autre, d’une époque à une autre: les donnés changent souvent radicalement, quant aux règles de composition, aux objets de discours, aux motivations de son expression. Mais on perçoit des éléments définitionnels persistants. On peut du moins tenter le pari (c’est-à-dire formuler l’hypothèse) que l’identité de dénomination en témoigne. Il entre dans cette proposition une part de confiance envers une moindre stabilité du terme ‘monologue’, une confiance probablement discutable” (DUBOR, 2011, p. 22). Tradução minha e isso vale para todas as demais traduções do francês.

<sup>24</sup> O teatro realista se desenvolve durante a segunda metade do século XIX na Europa em oposição ao drama romântico e pretende exprimir a realidade social, representar o meio e as condições objetivas. Na dramaturgia podemos citar Gerhart Hauptmann e a obra *Os tecelões*.

avançar: o discurso de uma única voz como recurso exclusivo para se desenvolver.”<sup>25</sup>

Para Joseph Danan (2011, p. 50), o problema de definição do monólogo é a extrema diversidade das formas que abarcam o termo. Para ele, falar em monólogo não significa apenas dizer que não há diálogo. Ele propõe distinguir ao menos três tipos de monólogo: o monólogo no seio de uma obra dramática, no qual um falante se encontra só e se dirige a um interlocutor que não lhe responde, como no teatro clássico ou até em formas contemporâneas, mas nesse caso o monólogo está dentro da forma dramática e não a destrói; o monólogo como obra dramática, que pode ser um grande monólogo ou uma junção de vários monólogos, mas para Danan essa forma não exclui a dramaticidade, no sentido que o drama pode atravessar o monólogo; o monólogo também pode ser um texto (no sentido literal) que escapa a essa problemática, pois se trata da materialidade de um texto escrito ou não para o teatro. Para o teórico, esse último tipo é o que pode causar maior confusão nas tentativas de definição.

O monólogo se distingue de outros regimes discursivos dramáticos, como o aparte e o solilóquio. Para Dubor (2011, p. 23), a definição do monólogo é complicada, pois se faz por um esquema de oposições sucessivas: não é diálogo, não é solilóquio, não é aparte.

[...] o uso desse recurso em vários gêneros literários faz dele uma forma de discurso em toda parte empiricamente reconhecível, mas sempre sujeita a esquemas genéricos (essencialmente na narrativa e no teatro) que lhe impõem suas próprias leis e que serão transportadas indiferentemente de uma parte a outra. O monólogo se torna contraditório, e conseqüentemente difícil de definir e identificar de acordo com critérios racionais. Esses critérios existem, mas, no final, somos obrigados a observar que o monólogo é quase sempre posto à prova, até que se torne questionável e até inoperante (DUBOR, 2011, p. 39)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> “un discours prononcé par un seul personnage, qui n’est, *a priori*, jamais censé bénéficié, contrairement au dialogue, du recours à un allocataire pour rebondir, progresser, avancer: une seule parole se déploie et représente pour ce faire son unique ressource”.

<sup>26</sup> “Le problème d’autonomie du monologue persiste d’autant plus au XX siècle que sa pulvérisation dans divers genres littéraires fait de lui une forme de discours partout reconnaissable de manière empirique, mais se soumettant chaque fois à des régimes génériques (essentiellement le récit et le théâtre) qui lui imposent leurs propres lois, et qu’il va ensuite indifféremment transporter de part et d’autre. Il devient le creuset de données parfois contradictoires, et c’est finalement ce qui le rend toujours difficile à définir, et par conséquent, à identifier, selon des critères rationnels. Ces critères existent pourtant bel et bien, mais en fin de compte, nous sommes obligés de constater que le monologue se livre presque toujours à leur mise à l’épreuve, jusqu’à les rendre discutables, voire inopérants”. (DUBOR, 2011, p. 39).

Dubor irá examinar as tentativas de definição já realizadas acerca do monólogo, confrontando três definições de dicionários do século XIX: Robert, Larousse, Littré. Em *Grand Robert de la langue française – XIX*, o autor associa o monólogo a uma récita, mas Dubor contesta e alega que essas duas categorias são objeto de oposição entre os autores clássicos, porém, ao contrário das definições encontradas nos outros dois dicionários, Robert fala em personagem e não em ator quando se refere ao monólogo. O adjetivo só/sozinho se encontra nas três definições, mas a autora novamente contesta alegando que em *Hamlet*, por exemplo, não necessariamente a personagem está sozinha em cena.

De todos os elementos destacados por essas três definições, podemos dizer o seguinte: existe monólogo quando uma personagem, falando sozinho, se dirige a si mesmo ou a uma entidade invisível no palco, às vezes abstrata, às vezes correspondendo a uma outra personagem (convocada no discurso, mas formalmente ausente), e que seu discurso é indiretamente destinado ao público, que é o único que pode tomá-lo plenamente em consideração (DUBOR, 2011, p. 25)<sup>27</sup>.

Outra questão a ser debatida é a confusão entre alguns teóricos que associam monólogo como sinônimo de solilóquio. Dubor (2011, p. 26) aponta que no *Le Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*, de Pierre Larousse, monólogo e solilóquio aparecem como sinônimos, diferenciando o monólogo quando o ator recita em cena encontrando-se só e o solilóquio, associado a certas reflexões feitas a si mesma pela personagem sem que a(s) outra(s) preste(m) atenção.

É verdade que o monólogo e o solilóquio não são reservados ao domínio dramático e, para distingui-los, a questão do endereçamento é realmente determinante. Segundo ele, o monólogo designaria "a réplica [...] de um falante ciente da escuta". O termo "réplica" parece abusivo, e a atribuição ao termo "monólogo" de um endereçamento evidente me parece discutível. Mais amplamente, a distribuição dos termos que ele propõe parece-me sujeita a revisão (DUBOR, 2011, p. 26-27)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> De tous les éléments avancés par ces trois définitions, nous pouvons dire ceci: il y a monologue quand un personnage, parlant seul, s'adresse soit à lui-même, soit à une entité invisible sur scène, parfois abstraite, parfois correspondant à un autre personnage (convoque dans le discours mais formellement absent), et que son discours est indirectement destiné au public, qui est le seul à pouvoir pleinement en prendre acte (DUBOR, 2011, p. 25).

<sup>28</sup> "Il est vrai que monologue et soliloque ne sont pas réservés au domaine dramatique, et pour les distinguer, la question de l'adresse est en effet déterminante. Selon lui, le monologue désignerait 'la réplique [...] d'un locuteur conscient de l'écoute'. Le terme de 'réplique' semble abusif, et l'attribution

No *Dicionário de teatro* (PAVIS, 2008, p. 366-367), o solilóquio é definido como uma forma de a personagem expressar seu pensamento para si mesma, mas ao mesmo tempo instaura uma comunicação direta com o público, e “[...] refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior.”

O *Dicionário do teatro brasileiro* (2006, p. 279) define solilóquio como sinônimo de monólogo, no caso de uma peça teatral, na qual a personagem se encontra sozinha em cena. O verbete apresenta como exemplo de solilóquio o já citado verso de *Hamlet*: “ser ou não ser”.

Para Dubor, tanto o monólogo quanto o solilóquio não são reservados ao domínio dramático e a questão principal para distinguir os dois recursos é o endereçamento do discurso da personagem e argumenta ser discutível um endereçamento evidente no monólogo, como também propõe Issacharoff (1991).

O critério do endereçamento permite assim uma distribuição fixa dos termos (embora inverta a proposta de Issacharoff): Trata-se de preservar 'monólogo' para os textos que são historicamente nomeados como tais (ou seja, o monólogo interior, de acordo com Dujardin, Larbaud e Joyce), nos quais as personagens estão trancadas em suas consciências; e atribuir o nome de solilóquio às narrativas nas quais a personagem única é um "falante consciente da escuta" (ou seja, as de Dostoiévski, Des Forets ou Camus, para preservar esses exemplos já citados: eles estão conscientes que jogam com isso). Essa distribuição, baseada em considerações da história literária, é em definitivo menos arbitrária do que a decisão malsucedida de Issacharoff, que atribui autoritariamente a cada termo uma forma de endereçamento, sem fundamentar seu argumento e em contradição com o uso histórico. (DUBOR, 2011, p. 28).<sup>29</sup>

---

au terme 'monologue' d'une adresse patente me paraît discutable. Plus largement, la répartition des termes qu'il propose me semble matière à révision" (DUBOR, 2011, p. 26-27).

<sup>29</sup> “Le critère de l'adresse permet donc une repartition fixe des termes (quoiqu'elle inverse la proposition d'Issacharoff): Il s'agirait de conserver 'monologue' pour les textes qui sont historiquement nommés comme tels (soit: le monologue intérieur, selon Dujardin, Larbaud, et Joyce), et où le personnages sont enfermés dans leur conscience; et d'attribuer le nom de soliloque aux récits dont le personnage unique est un 'locuteur conscient de l'écoute' (c'est-à-dire, à ceux de Dostoïevski, de Des Forêts ou de Camus, pour conserver ces exemples déjà cités: ils en sont d'autant plus conscients qu'ils en jouent). Cette répartition, fondée sur des considérations d'histoire littéraire, en définitive, sera moins arbitraire que la décision non argumentée d'Issacharoff, qui attribue autoritairement chaque terme à une forme d'adresse, sans fonder son geste, et en contradiction avec l'usage historique” (DUBOR, 2011, p. 28).

Para definir o monólogo é necessário circunscrevê-lo a uma época, que coloca as condições específicas da construção da obra dramática, uma vez que uma regra da dramaturgia clássica não é pertinente a uma obra do século XX. Por esse motivo, não é pertinente associar monólogo a solilóquio, pois este último não apresenta uma relação com o teatro em sua origem. No entanto, esta relação, inicialmente inexistente, é fundada no século XX.

[...] Do ponto de vista dos gêneros, em efeito, o termo 'monólogo', em razão de uma sólida tradição antiga, faz referência imediata ao teatro. Essa especialização terminológica é confirmada pela história da língua: o "monólogo" aparece em francês por volta de 1508, em relação ao teatro, enquanto o "solilóquio", não utilizado antes de 1600, é usado pela primeira vez por Francisco de Sales (paralelamente ao primeiro uso do termo solilóquio em baixo latim, sob a caneta de Santo Agostinho). Obviamente, os domínios originais desses termos são historicamente separados. Entretanto, essa distribuição em função dos gêneros é inadequada. (DUBOR, 2011, p.27)<sup>30</sup>.

As definições teóricas acerca do monólogo e do aparte também ainda não possuem um consenso. Pavis (2008, p. 21) define aparte como o “discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma [...]”. No *Dicionário do teatro brasileiro* (2006, p. 35), o aparte “[...] é um comentário, uma reflexão, uma observação que o personagem faz para si mesmo e que, indiretamente, informa à plateia o seu estado de espírito, o seu caráter, os seus sentimentos verdadeiros, as suas reais intenções em determinada situação”. É um recurso bastante utilizado na comédia, como veremos a seguir, por exemplo, na obra de Molière, pois estabelece um jogo entre o que a personagem diz para as outras personagens e sua real intenção, trazendo para cena uma eficácia cômica.

No Classicismo francês, dois recursos serão amplamente utilizados: a récita e o aparte. Porém, seus usos, apesar de muitas vezes confundidos, são distintos. O monólogo não necessariamente é pronunciado pela personagem na

---

<sup>30</sup> “ [...] Du point de vue des genres, en effet, le terme ‘monologue’, en vertu d’une tradition solide puisque antique, fait immédiatement référence au théâtre. Cette spécialisation terminologique est confirmée par l’histoire de la langue: ‘monologue’ apparaît en français vers 1508, à propos de théâtre, tandis que ‘soliloque’, non attesté avant 1600, est d’abord employé par François de Sales (parallèlement au premier emploi em bas-latin, \*soliloquium, sous la plume de Saint-Augustin). Manifestement, les domaines originels de ces termes sont historiquement séparés. Cette répartition em foction des genres est cepedant insuffisante” (DUBOR, 2011, p. 27).

presença de outras personagens, mas o aparte e a récita, sim. O monólogo comunica um pensamento ótimo da personagem e   compartilhado com o público, já o aparte funciona como uma pausa no meio de um diálogo sem interrompê-lo para que uma personagem possa comunicar algo com outra personagem, sem que as demais ouçam, ou com o público, mas na presença de outras personagens por meio de uma dupla convenção: os pensamentos verbalizados são compartilhados com o público, que está distante, mas não com as outras personagens em cena, que estão próximos. A récita, por sua vez, é um relato, a narrativa de acontecimentos fora de cena, principalmente no teatro clássico, mas o termo também se refere à representação teatral, um espetáculo teatral de declamação. Assim como o aparte, a récita se d  na presença de uma ou mais personagens e requer uma réplica, uma retomada do diálogo. Para Pavis (2008, p. 332), o recitativo

[...] consiste em certas passagens declamadas em outro tom, diferente do utilizado no texto geral: como os *leitmotive* e os refr es temáticos (TCH KHOV), como certas partes muito construídas da narrativa clássica, como os monólogos ditos em tom de confiança ou, enfim, passagens que indicam transições na ação (comentários épicos, por exemplo) ou indicações sobre a ligação entre vários momentos líricos e musicais. No século XVII, floresce, na França, na tragédia lírica, o recitativo declamado: mudanças de ritmo, apoio da orquestra, artificialidade da dicção.

Não se deve confundir, portanto, os termos monólogo, aparte e récita.

Um monólogo não pode ser confundido com um discurso<sup>31</sup> ou aparte, em nome de critérios em comum, pois são insuficientes para justificar sua assimilação. Cabe ressaltar que, diferentemente do monólogo, o discurso e o aparte precisam da presença imediata do diálogo, o que lhes permite estabelecer uma relação lúdica com as demais personagens presentes, sem o conhecimento ou não destas: o discurso é pronunciado para ser ouvido, ele requer uma réplica (ou outro discurso), e o aparte só tem valor para parar um momento do diálogo em andamento, mas que não chega a ser interrompido; é definido por uma oposição frontal, imediata e pontual ao diálogo, e   por isso que ele precisa se destacar. O monólogo, por outro lado, não provoca ou impõe uma pausa ao diálogo; ele aproveita essa pausa, motivado por outros parâmetros que não ele próprio. Deve-se notar que o discurso e o aparte precisam intrinsecamente do diálogo

---

<sup>31</sup> A teórica utiliza o termo tirade como sinônimo de récit e ambos podem ser traduzidos como discurso.

para existir, enquanto o monólogo se opõe ao diálogo como uma modalidade de discurso, se define em relação a ele, mas não existe "graças" a ele. (DUBOR, 2011, p. 31-32)<sup>32</sup>.

O monólogo, enquanto elemento do drama, pode ser encontrado em diversos momentos históricos do teatro ocidental, mas seu uso se modifica ao longo dos tempos, e é no fim do século XIX, no período da crise do drama, apontada por Peter Szondi (2011), que o monólogo ganha verdadeiramente terreno, como mostrarei um pouco mais a frente.

Bastará pensar nos clássicos gregos, em Shakespeare ou na tragédia neoclássica francesa para reconhecer a importância do solilóquio<sup>33</sup>, que acabaria, mais tarde, por ser menos tolerado pelo modelo realista e naturalista. Contudo, a partir de finais do século XIX e inícios do XX, a forma monológica conquistaria uma expressão que as últimas décadas [do século XX] só têm contribuído para reforçar. (CARVALHO, 2010, p. 91).

O monólogo é relacionado também com a crise do drama e com as mudanças ocorridas no seio da forma dramática ao colocar em xeque suas categorias estruturantes: ação, conflito, diálogo. A peça *O pai* (1887) de August Strindberg, apesar de manter a categoria do diálogo entre as personagens, pode ser encarada como “um longo monólogo, um monodrama que desenvolve a monoperspectiva no bojo de uma estrutura dialogal” (HAUSBEI; HEULOT, 2012, p.118). Com o esvaziamento do diálogo de seus conteúdos dialógicos, a intersubjetividade se enfraquece, as personagens se fecham em monólogos paralelos numa dramaturgia que recita o passado, abrindo espaço tanto para o épico quanto para o lírico.

---

<sup>32</sup> “Un monologue ne saurait être confondu avec une tirade ou avec un aparté, au nom de critères ponctuels communs mais toujours insuffisants pour justifier leur assimilation. Il faudrait préciser que, contrairement au monologue, la tirade et l’aparte ont besoin de la présence immédiate du dialogue, ce qui leur permet d’instaurer un rapport ludique avec les autres personnages présents, à leur insu ou non: la tirade est prononcée pour être entendu, elle appelle une réplique (ou une autre tirade), et l’aparte n’a de valeur que pour s’extraire un moment du dialogue en cours, qu’il n’interrompt pas pour autant; il se définit par une opposition frontale, immédiate et ponctuelle au dialogue, et c’est par conséquent pourquoi il a besoin de lui pour s’en distinguer. Le monologue, en revanche, ne provoque pas ou n’impose pas de pause à un dialogue, Il profite plutôt d’une telle pause, motivée qu’elle est par d’autres paramètres que lui-même. On retiendra que la tirade et l’aparte ont intrinsèquement besoin du dialogue pour *exister*, alors que le monologue s’oppose au dialogue comme modalité de discours, se définit en partie par rapport à lui, mais n’existe pas ‘grâce’ à lui” (DUBOR, 2011, p. 31-32).

<sup>33</sup> O autor utiliza solilóquio como sinônimo de monólogo.

No entanto, no momento em que o drama se aproxima de um período de crise, no final do século XIX, o monólogo, que sempre manifestou uma tendência a invadir, realmente ganha terreno. Enquanto os diálogos são esvaziados de seu conteúdo dialógico, a intersubjetividade do drama é empobrecida, as personagens se encerrando em monólogos paralelos que, caso se cruzem, tornam o diálogo quase arbitrário, remetendo às rumações solitárias que se fixam em um drama paradoxal constituído pelo relato de um passado. O monólogo manifesta sua familiaridade com as formas épicas e, de fato, sua distância do drama. Mas ele torna a narrativa instável, porque ela desmorona diante de nossos olhos: a personagem relata a si mesma indefinidamente e, prisioneira de si mesma, permite que a dimensão lírica invada qualquer inclinação épica. (DUBOR, 2011, p. 07-08)<sup>34</sup>

No *Dicionário de teatro brasileiro* (2006, p.187) encontramos uma definição diferente acerca do monólogo, mais ampliada, justamente por se tratar de uma obra publicada no século XXI, momento em que os estudos acerca do monólogo já se encontram mais avançados. O verbete define monólogo como “um texto dramático a cargo de um só intérprete no palco”. Interessante notar que desde o fim do século XIX é possível localizar alguns monólogos na dramaturgia brasileira como *O Peixoto*, *O comediógrafo* e *João Caetano*, de Arthur Azevedo, os três de 1887, porém estão longe de configurar algo a que se possa chamar de tradição do monólogo na dramaturgia nacional.

Para o drama há inúmeras denominações a partir do século XVIII, como drama burguês<sup>35</sup>, drama romântico<sup>36</sup>, drama simbolista<sup>37</sup>, drama moderno<sup>38</sup>,

---

<sup>34</sup> “Or au moment où le drame aborde une période de crise, à la fin du XIX siècle, le monologue, qui a toujours manifesté des vellétés d’envahissement, gagne véritablement du terrain. Tandis que les dialogues se vident de leurs contenus dialogiques, que l’intersubjectivité du drame s’appauvrit, les personnages s’enfermant dans des monologues parallèles qui, s’ils se croisent, rendent l’échange quase arbitraire, renvoyant à des ressassements finalement solitaires qui se fixent em um drame paradoxal constitué par le récit d’un passe. Le monologue manifeste son accointance avec les formes épiques, et *de facto*, sa distance à l’égard du drame. Mais il ne renoue avec le récit que de façon instable car ce dernier, à son tour, s’effrite sous nos yeux: le personnage se raconte indéfiniment et, prisonnier de lui-même, laisse la dimension lyrique envahir toute vellété épique” (DUBOR, 2011, p. 07-08).

<sup>35</sup> Forma dramática que pertence ao gênero drama, que se situa no século XVIII e tem seu auge pós Revolução Francesa com a ascensão da burguesia ao poder. Formalmente apresenta as características do denominado drama absoluto e tem no diálogo e nas relações intersubjetivas seu principal meio de expressão. Na obra *Teoria do drama burguês*, Peter Szondi (2004) discute os temas e a forma desse gênero, assim como coloca em diálogo seus principais pensadores.

<sup>36</sup> Gênero dramático nascido no início do século XIX, na esteira do drama burguês do século XVIII. Victor Hugo é o teórico desse novo gênero e o Prefácio de *Cromwell* (1827) um de seus textos fundadores. Essa forma é caracterizada pela ruptura com as regras aristotélicas da tragédia clássica e com as normas do classicismo francês: não há unidade de tempo e lugar, mesmo que a unidade de ação seja preservada.

até a definição de um teatro pós-dramático<sup>39</sup>. Cada qualificação exige um trabalho de definição e sua teoria e teóricos correspondentes como “[...] Diderot, Beaumarchais, Mercier, Lessing, Schlegel; Hugo; Stendhal, digamos Wagner, em seguida Szondi, e finalmente Lehmann.” (DUBOR, 2011, p. 21). O monólogo, por sua vez, não recebeu ainda teorização tão abrangente quanto o drama. Ao contrário do drama, que durante bom tempo teve formulações de regras a seu respeito, o monólogo enquanto forma nasce independente, livre de regras, e os autores não se prendem a normas constitutivas da forma, são como antípodas uns dos outros.

No século XX, o drama se encontra profundamente modificado, utilizando cada vez mais o monólogo, ou a palavra solitária. Nesse caso, o monólogo também sofre transformações, pois ele passa a manifestar, sobretudo, sua propensão de expressar a pluralidade de vozes do mundo. A partir de então, definir o monólogo se torna tarefa árdua, pois ele renova a todo instante seus próprios critérios distintivos.

Jean-Pierre Sarrazac (2002), em *O futuro do drama*, descreve a forma dramática na modernidade composta de uma anatomia paradoxal e híbrida, e hoje podemos pensar que essa terminologia é também eficiente para uma nova forma: a do monólogo. Essa nova forma possui características heterogêneas tanto como escritura textual como cênica. Dubor (2011, p. 10) ressalta que o monólogo é uma forma falha, uma vez que é mais fácil falar o que ela não é do que defini-la em termos exatos.

As razões econômicas podem explicar, por um lado, a multiplicação dos monólogos nos anos 1970, principalmente por este se apresentar como uma forma reduzida do teatro ao colocar em cena apenas um ator, o que,

---

<sup>37</sup> Gênero dramático que tem seu auge durante a segunda metade do século XIX. Os dramaturgos ligados a essa corrente passam a retratar o mundo de modo subjetivo no drama. Maurice Maeterlinck é um dos grandes expoentes dessa estética na dramaturgia.

<sup>38</sup> Essa forma será discutida mais amplamente no subcapítulo 2.4.

<sup>39</sup> Termo sistematizado por Hans-Thies Lehmann (2007) na obra *O teatro pós-dramático* para designar uma nova dramaturgia que estabelece novos paradigmas para a cena teatral a partir dos anos de 1980. Faz referência a um teatro que se emancipou do texto dramático e que não privilegia uma hierarquia entre os sistemas cênicos, os materiais utilizados, entre a cena e os textos. Mais adiante colocarei em discussão o conceito desse teórico.

consequentemente, permite montar uma peça com menos recursos. Para Jean-Pierre Ryngaert (2013, p.89), os monólogos como forma dramática

[...] reinam sobre a dramaturgia dos anos 70-80. Além das contingências da produção, estas peças para um único ator favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confessional menos ou mais impudico, propício ao número de atrizes e atores.

Ana Amélio Brasileiro (2010, p. 105-106) aponta como o monólogo na contemporaneidade ganha força como forma discursiva que questiona o *status* da linguagem como representação da realidade e está mais intimamente ligado a

[...] dramaturgias que enfatizam a experiência subjetiva do fluxo da consciência em detrimento do suposto artificialismo do diálogo entre personagens com idéias coerentes e compartilháveis (visto como uma irrealidade por muitos autores). Tais dramaturgias apostam na relação dialógica entre o ator e o espectador – este, no caso, reflexivamente engajado, que interpreta e dá sentidos particulares à voz que se expressa em cena.

O monólogo, apesar de ser uma forma que permite à personagem um mergulho em si mesma e a revelação de sua interioridade, na cena contemporânea, tem como uma de suas características a polifonia, pois muitas vezes a personagem/intérprete em cena, mesmo que sozinha, é atravessada por vozes sociais, permitindo ao público acessar os discursos de outras personagens. Para Brasileiro (2010, p. 106):

[...] o monólogo, antes de ser o discurso de uma pessoa, tem a potência de se constituir, por exemplo, como uma *mise en scène* em que vários discursos se desenrolam, através de muitas personagens, vividas por apenas um ator ou atriz, que assim o faz sem que os espectadores deixem de se envolver reflexiva, imaginativa e emocionalmente com a narrativa, entrando no jogo cênico a partir de novos pactos entre a realidade da plateia e a realidade da cena.

Como vimos acima, definir o monólogo e seus usos ainda é uma discussão pertinente, que exige reflexão no campo dos estudos teóricos da dramaturgia. Porém, podemos apontar previamente alguns traços básicos, assim como sua flexibilidade e constante transformação.

O monólogo, como forma, é plural e se impôs como criação dramática do século XX, sendo a forma dramática por excelência na

contemporaneidade da manifestação subjetiva, da revelação do íntimo para o que se faz necessário o recurso ao épico, ao narrar-se. Contudo, esse processo de narrar (épico) a intimidade (lírico) exige a colaboração de um ouvinte, um interlocutor (dramático).

A solidão do corpo do ator, o estar sozinho em cena, propõe uma demanda para o teatro: o de trazer o espectador para a cena, uma comunicação direta com o público, instituindo uma nova relação entre ator e espectador. Os monólogos com os quais irei dialogar na próxima cena se configuram como um lugar de interrogação de si e da história pessoal do artista, um lugar da exposição do íntimo, mas também revela a dimensão universal, o artista como um eco do mundo.

Nos tempos atuais, o individualismo crescente, o desespero e o sentimento de absurdo perante o mundo nos dominam, muitas vezes nos colocando numa situação de apatia generalizada ou de indiferença em relação ao outro, mas o monólogo no qual o indivíduo se volta para si, ao expor seu íntimo, pode se mostrar como um canal de abertura para o diálogo e a expressão da alteridade.

#### 1.1 VOCÊ NÃO VAI ME DEIXAR AQUI FALANDO SOZINHA: DIFERENTES USOS E FINALIDADES DO MONÓLOGO NA DRAMATURGIA OCIDENTAL

Após fazer uma primeira reflexão acerca do monólogo e verificar que de elemento do drama ele ganha autonomia e se constitui como forma, neste tópico farei um mapeamento da utilização do monólogo, assim como do aparte e do solilóquio, em textos dramáticos ocidentais, da tragédia até o drama burguês, destacando a função desses elementos dentro da forma dramática com o intuito de demonstrar seus diferentes usos, assim como diferenciar a aplicação do monólogo frente aos outros recursos já citados.

O que podemos pensar é que a definição de monólogo não se aplica igualmente na dramaturgia ocidental e seu uso é diverso, conforme as normas de composição de cada época. Se, a princípio, o monólogo nasce como um recurso narrativo no seio da forma dramática como na tragédia grega, no classicismo francês, apesar de configurar-se como uma contravenção às regras clássicas, ele não deixa de existir e a partir da crise do drama ele se desenvolve até ganhar autonomia no drama moderno.

Para refletir acerca dos usos do monólogo, invocarei alguns conceitos desenvolvidos por Aristóteles (2008) na *Poética*, pois pretendo destacar a função do monólogo em momentos diversos da dramaturgia, pois ora ele terá uma função épica, ora a função lírica terá maior destaque.

Aristóteles, na *Poética*, corrobora a definição dos gêneros, pois para ele existem maneiras diversas de imitação da natureza. Ele aponta os elementos fundamentais de uma obra dramática e denomina drama uma obra “que imita pessoas que fazem alguma coisa” em oposição a epopeia, que imita por meio de uma narrativa (ARISTÓTELES, 2008, p. 47).

Para o filósofo, a ação é o elemento principal da tragédia, sendo definida como a imitação “[...] não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade [...] sendo o fim que se pretende alcançar, o resultado de certa maneira de agir e não de uma maneira de ser.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 22). A ação deve ser completa e caminhar da fortuna para o infortúnio na tragédia. A junção das ações realizadas ao longo de uma peça é o que constitui a fábula.

Mas, como ressalta Ryngaert (1995, p.10), “[...] a noção de ação nem sempre é identificável [...]”, pois no teatro acredita-se que se narra por meio da ação. Para Aristóteles, a unidade de ação dramática é parte fundamental e indispensável no texto dramático, é o que deve ser imitado. Para Hegel (1964), a ação está diretamente ligada à vontade consciente, que se move para frente através dos conflitos. Portanto, na tragédia, a fábula é apresentada por meio das ações das personagens.

Por outro lado, como ressalta João Roberto Faria (1998, p. 49-50, grifo do autor), o aproveitamento de recursos narrativos no teatro é tão antigo quanto o próprio teatro:

Na tragédia grega, por exemplo, o coro interrompe a ação dramática e o diálogo entre os personagens para emitir comentários ou narrar fatos passados, combinando muitas vezes a expressividade lírica e o caráter narrativo (leia-se, para esclarecimento, a primeira intervenção do coro em *Édipo-Rei* ou em *Antígona*, de Sófocles). O relato de mensageiros, criados ou confidentes atualiza no palco, pela narração, os fatos ocorridos nos bastidores (leiam-se as intervenções do Mensageiro em *Os Persas*, de Ésquilo) [...] Na comédia antiga, além do uso do coro, que aparece em Aristófanes, encontramos **prólogos e epílogos** nas comédias de Plauto e Terêncio, que são verdadeiras intromissões épicas no universo dramático. Tanto uma forma quanto a outra quebram a chamada “quarta parede”, instaurando uma comunicação direta com o público.

Na tragédia *Hipólito*<sup>40</sup>, de Eurípides, o monólogo apresenta diferentes funções, como a apresentação da deusa: “No Céu, e entre mortais bem conhecida,/ Sou a Deusa de Chipre, celebrada/ Por quanto vive, e a luz deste sol goza”; a antecipação do enredo: “Desde os confins do Atlante: a quem me honra/ Eu exalto, e derrubo a quem me ultraja [...] Em breve vou mostrar esta verdade”; a apresentação de outras personagens: “O filho de Teseu, germe Amazônio,/Pelo casto Piteu criado, Hipólito/ Só ele entre os mancebos da Trezênia/ Diz ser eu uma Deusa abominável/ Rejeita núpcias, dela se aterroriza” (EURÍPIDES, 2006, p. 5).

O monólogo na tragédia grega terá, principalmente, uma função narrativa, servindo para relatar o passado, os fatos que já aconteceram até chegar o momento presente da ação: “[...] o viu Fedra, nobre esposa de seu pai, e então por arte minha um furioso amor concebeu n’alma”; assim como para antecipar o futuro e o desfecho do enredo: “Sim, é ilustre Fedra, porém morre” (EURÍPIDES, 2006, p. 6). É somente após o monólogo de Afrodite que tem início a ação dramática.

O monólogo de Afrodite é a mola propulsora de toda a composição do espetáculo. Sua fala é duplamente didática. Em primeiro lugar, fornece ao público as informações necessárias para o desenrolar da trama, isto é, antecipa os acontecimentos, estabelecendo as bases sobre as quais a ação dramática vai se desenvolver, e para a economia do espetáculo teatral, situa o público quanto às personagens e mesmo quanto ao espaço cênico. Colocando-se num presente, cujo futuro há de rapidamente se cumprir, sua voz é mais forte do que um oráculo vagamente anunciado, como temos, por exemplo, no *Filoctetes*, de Sófocles. (SANTOS, 2010, p. 4).

No século XVII, os recursos narrativos aparecem e são amplamente utilizadas na dramaturgia de Shakespeare, que não segue as regras clássicas de composição dramaturgical. As personagens de Shakespeare fazem um exame profundo de si mesmas, de seus pensamentos e ações e o monólogo serve como recurso narrativo, mas também lírico. Outro recurso utilizado pelo dramaturgo britânico é o aparte com finalidades diversas.

Em *Hamlet*, as funções do monólogo são diversas: mergulhos em sua subjetividade, os questionamentos de Hamlet são revelados por meio de monólogos, expressando em palavras o que atormenta seu íntimo – o casamento da mãe com o tio apenas dois meses após a morte do pai – mas, o monólogo serve

<sup>40</sup> Tal escolha se deu para poder comparar a forma como o recurso é aplicado em momentos diferentes da dramaturgia ocidental, pois irei trabalhar com a tragédia clássica *Fedra* de Racine, que é uma releitura dessa tragédia grega.

também como recurso narrativo, pois conta uma parte da história que já está no passado.

Após a revelação do fantasma do pai a Hamlet, que seu irmão, Cláudio, o envenenou para usurpar o trono e a mulher, há um monólogo no qual o príncipe da Dinamarca compartilha seu horror perante o assassinato do pai, mas também revela que irá obedecer à vontade do rei assassinado e buscar vingança para esse crime. No mesmo monólogo, Hamlet dá um conselho a si: “Estala, coração – mas guarda a língua!” (SHAKESPEARE, 2010, p. 49).

O monólogo, nessa peça, também serve como recurso para relativizar a caracterização da personagem. Shakespeare constrói Hamlet com várias nuances, um ser contraditório, que busca a vingança, mas que acredita ser fraco para cometê-la. As reflexões de Hamlet se dão através do monólogo e é através desse recurso que a personagem expõe seu íntimo, mas pelo diálogo travado entre ele e outras personagens, assim como por suas ações, ele se mostra diferente. Portanto, é quando fala sozinho, por meio do monólogo, que acessamos sua subjetividade.

Quem me faz isso? Ai, bem o mereço:  
 Não o devia ser, mas sou um fraco;  
 Falta-me o fel que amarga as opressões,  
 Senão, eu já teria alimentado  
 Os milhares do céu co'os restos podres  
 Desse vilão lascivo e ensanguentado!  
 Vilão cruel, traidor e incestuoso! (SHAKESPEARE, 2010, p. 111).

Mas, no mesmo monólogo, Hamlet compartilha em voz alta seu plano para vingar a morte do pai e desmascarar o rei.

Ouvi dizer que quando os malfeitores  
 Assistem a uma peça que os imita,  
 Sentem na alma a perfeição da cena  
 E confessam de súbito os seus erros.  
 Pois o crime de morte, sem ter língua,  
 Falará com o milagre de outra voz.  
 Esses atores, diante de meu tio,  
 Repetirão a morte de meu pai;  
 Vou vigiar-lhe o olhar, sondá-lo ao vivo;  
 Se trastejar, eu sei o que farei.  
 [...]  
 Preciso encontrar provas menos duvidosas.  
 É com a peça que penetrarei  
 O segredo mais íntimo do rei. (SHAKESPEARE, 2010, p. 112).

O aparte, na peça, é utilizado, principalmente, para fazer julgamentos, compartilhar um ponto de vista, como na cena em que Pôlonio conversa com Hamlet com o intuito de verificar sua loucura. A função exercida nessa cena pela personagem Polônio é a de comentar e antecipar.

Polônio (*à parte*)

Embora isso seja loucura, mesmo assim há nela certo método. Quereis deixar estes ares, senhor?

[...]

Como suas respostas são penetrantes – uma felicidade que a loucura alcança às vezes, e que a razão e a sanidade não tem sorte de encontrar. Vou deixá-lo, para armar logo os meios de o fazer encontrar com a minha filha” (SHAKESPEARE, 2010, p. 95).

O aparte também serve para não travar o diálogo, quando, por exemplo, há três personagens em cena e a conversa se estabelece entre apenas dois ou quando uma personagem expõe seus pensamentos mesmo com outras personagens em cena, mas estas não a escutam, como na cena em que o rei fala sobre o tormento e a culpa que sente. Ele não está só em cena, mas as demais personagens não ouvem a confissão dos seus tormentos.

(*à parte*) Como me ferem a alma essas palavras!

A face da rameira, embelezada,

Não se torna tão feia às suas tintas

Quanto os meus atos diante das palavras

Que uso para mentir e disfarçá-los.

Oh, dura carga! (SHAKESPEARE, 2010, p. 117)

O rei confessa o crime apenas quando está sozinho, num longo monólogo. Após sua confissão, Hamlet entra em cena e quando tem a chance de matá-lo não o faz, e também através do monólogo explica que acredita que a morte do tio deve ocorrer apenas quando este estiver em pecado, para que receba o castigo adequado em “[...] um ato que não tenha salvação” (SHAKESPEARE, 2010, p. 147).

A obra de Shakespeare, portanto, possui ampla liberdade formal, mas o mesmo não se dará com o teatro clássico francês no qual há um resgate dos preceitos de Aristóteles. A estética renascentista ou clássica valoriza o culto à natureza e a seus elementos e faz uma retomada de temas clássicos da literatura greco-romana, das personagens e cenários mitológicos, contrapondo-se à visão medieval e religiosa, na qual Deus era o centro de todo estudo ou trabalho artístico.

*Clássico* é o nome que se confere ao período que abrange os séculos XVI, XVII e XVIII, correspondendo, genericamente, ao Renascimento, barroco e neoclassicismo. Trata-se de um movimento artístico e literário muito extenso, com uma efervescência cultural e literária grande e diversa que não pode ser considerada de forma tão homogênea. Um aspecto invariante de todo esse período é o fato de vigorar um conceito de literatura que se alicerça na Antiguidade greco-latina, introjetando-a, reinterpretando-a, articulando-a às mentalidades próprias de cada século, de cada país e de cada atmosfera histórica, definidas por cores específicas e formas específicas de ver o mundo. Essa forma de recuperação dos antigos veio com o Renascimento italiano, sobretudo com a revalorização da obra de Aristóteles, que, depois de tantos séculos mantido no esquecimento, voltou com intensidade. [...] A busca da perfeição formal e a adoção de novos gêneros, estruturas e metros passaram-se a ser o dominante nesse período. Classicismo significa, portanto, num sentido mais genérico, um complexo de formas que atinge todos os gêneros e todas as formas de manifestação artística. (GUINSBURG, 2012, p. 116).

Para Szondi (2011, p.23), o drama da época moderna, enquanto forma, surge no Renascimento e concentra-se nas relações inter-humanas e o diálogo é sua mediação universal. “O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros.”. A interioridade do sujeito deveria manifestar-se como presença dramática, pois o drama “[...] deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si.” (SZONDI, 2011, p. 25). Portanto, não havia espaço para o Eu se manifestar independente do Outro, assim como o dramaturgo está ausente no drama, e o espectador “[...] se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo” (SZONDI, 2011, p. 25).

Esses aspectos do drama mencionados referem-se a um tipo ideal de drama, inexistente em qualquer realidade histórica, apesar de algumas dramaturgias terem se aproximado desse rigor (ROSENFELD, 1997, p.36). A lei das três unidades, extraída de Aristóteles e amplamente utilizada pelo Classicismo francês no século XVII, aponta algumas normas para a construção de uma obra dramática.

Desde que Aldus Manutius publicara o texto grego original da *Poética* de Aristóteles em sua prensa veneziana em 1508, o afluxo de comentários eruditos a respeito dessa obra nunca cessou. Na França do século XVII, assumiu proporções torrenciais. O problema mais discutido e controvertido era o apresentado pela regra das três

unidades, que Aristóteles de modo algum havia estabelecido tão inequivocadamente quanto seus intérpretes posteriores alegavam. Todos concordavam sobre a requerida unidade de ação – porém, em relação à unidade de lugar e a unidade de tempo – ‘uma revolução solar ou um pouco mais’ –, não se sabia se deveriam ou não, e em que extensão, ser consideradas igualmente obrigatórias. Esta última questão estava no cerne dos debates teóricos que formavam o clima intelectual no qual a *tragédie classique* francesa se desenvolveu. (BERTHOLD, 2006, p. 344).

As três unidades – ação, lugar e tempo – são os pilares para a construção estrutural da dramática pura. Para conseguir tal resultado em uma obra desse gênero “[...] o mundo se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto [...] emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito” (ROSENFELD, 1997, p.27).

Na obra dramática pura deve haver o apagamento da figura do autor e do narrador por meio do diálogo entre as personagens. A ação deve desenrolar-se com um rigoroso encadeamento causal e o mecanismo dramático deve mover-se sozinho. Existe a necessidade de um conflito de vontades para desencadear a ação. Deve haver respeito às unidades de ação (concentrada no essencial), lugar (único) e tempo (o necessário para o desenlace do conflito).

Devido ao fato do drama puro não aceitar a figura do narrador, a forma pela qual as personagens se expressam é o diálogo. A ação dramática é produzida através do diálogo, pois este deve contrapor vontades. O conflito, parte essencial do drama, é um entrechoque de vontades criado por um diálogo no qual se externam concepções e objetivos contrários. O diálogo, no drama, tem um caráter ativo, pois no teatro falar “é sempre agir” (PAVIS, 2008, p.4).

O drama, para ser absoluto, deve ser desligado de tudo o que lhe é externo, uma vez que ele não é a representação de um mundo, mas o próprio mundo. Ele não deve conhecer nada além de si, “sua ação, bem como cada uma das suas falas, é originária, ela se dá no presente” (SZONDI, 2011, p.32), num desenrolar de ações, e quando passa se torna passado, mas já não está mais em cena. Para Szondi (2011, p.32), “o decurso do drama é uma sequência de presentes absolutos”, o que é possível pela sua estrutura dialética baseada nas relações intersubjetivas.

A unidade de tempo é decorrente da exigência do presente absoluto em cena. A descontinuidade temporal é avessa a essa forma de drama, que

pressupõe o presente e o encadeamento deste com o futuro. Essa relação causal permite o apagamento da figura do narrador, uma vez que em uma peça não exista esse encadeamento, pressupõe-se o eu-épico. Esse pressuposto do tempo serve também para a unidade de espaço. A cena, para ser dramática (no sentido de Szondi), deve ser absoluta. Assim como grandes deslocamentos no tempo, a descontinuidade espacial também pressupõe o eu-épico.

Na dramaturgia clássica francesa, o espaço diegético ocorre com muita frequência. Em *Fedra*, de Jean Racine (1639-1699), o espaço diegético tanto fornece dados mitológicos quanto serve para narrar fatos que, pela conveniência, não podem aparecer em cena. Nesse caso, o diegético completa o mimético para atender a uma regra do teatro clássico, a *bienséance*.

Essa forma de drama foi muito usada no Classicismo francês do século XVII. Com uma forma rígida, os conteúdos deveriam se adequar para poder atender aos seus pressupostos. A forma, nesse caso, antecede a criação, o que limita os temas a serem tratados, havendo um afunilamento, como se só determinados conteúdos pudessem aparecer no drama.

Dubor (2011, p. 31), a partir da leitura de Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, aponta a definição de monólogo no classicismo com o intuito de relativizar os termos empregados. Para a autora, o monólogo é um discurso pronunciado por uma personagem quando esta se encontra só ou se crê só; o aparte se dá quando mesmo com várias personagens em cena, apenas um fala para um outro escutar ou para compartilhar seu pensamento com o público, e é justamente esse uso que distingue o monólogo do aparte.

Porém, mesmo com a regra das três unidades, o monólogo aparece na obra de autores como Racine, na tragédia clássica *Fedra*, baseada em *Hipólito*, de Eurípides. Teseu, rei de Atenas, está sumido e seu filho Hipólito sai da cidade de Tesena em busca do pai, mas também para fugir do amor que sente por Arícia. O conflito da tragédia gira em torno do amor que Fedra, esposa de Teseu e madrasta de Hipólito, sente pelo enteado.

O monólogo na tragédia clássica<sup>41</sup> tem função lírica também, pois serve para expor os pensamentos mais íntimos da personagem. Fedra, no momento

---

<sup>41</sup> Como explica Pavis (2008, p. 416), a tragédia floresce em três períodos particularmente: “[...] a Grécia clássica do século V, a Inglaterra elizabetana e a França do século XVII (1640-1660).” Neste caso, estou me referindo a uma obra da tragédia clássica francesa.

que se encontra sozinha em cena, mas dirigindo suas palavras a deusa Vênus, a quem culpa por seu destino, expõe suas angústias.

Ó tu, que vês a vergonha a que descí,  
 Vênus implacável, basta de humilhação!  
 Não tens como levar mais longe a tua crueldade.  
 Teu triunfo é perfeito, todos os teus dardos acertaram o alvo.  
 Cruel, se queres uma glória maior  
 Ataca um inimigo que te seja mais rebelde.  
 Hipólito te foge; desafiando tua ira  
 Jamais se ajoelhou em teu altar;  
 Teu nome parece ofender seus ouvidos vaidosos;  
 Vinga-te Deusa! Nossas causas se assemelham.  
 Que ele ame. Mas já está aí de volta, Enone? (RACINE, 2001, p. 61-62).

Outro monólogo presente nessa tragédia se dá no momento em que Teseu, sozinho em cena, expõe seus sentimentos em relação ao filho e expressa seu desejo de vingança por acreditar na suposta traição do filho.

Miserável, corres para uma perda inevitável.  
 Netuno, com suas águas mortais temido até dos deuses,  
 Me deu sua palavra e vai cumpri-la.  
 Um deus vingador te segue, não poderás fugir.  
 Eu te amava; e apesar de tua ofensa  
 Sinto minhas entranhas gelarem por antecipação.  
 Mas, fizeste tudo para que eu te condenasse;  
 Jamais um pai, te digo foi assim ultrajado! Oh, céus, que vês a dor  
 que me acabrunha  
 Como pude gerar um filho assim? Tão, tão corrompido? (RACINE, 2001, p. 81).

Podemos pensar que mesmo indiretamente o público serve como interlocutor das personagens quando estas falam sozinhas, como na cena do desabafo de Enone: “Ah! Deuses! Para servi-la eu fiz tudo e deixei tudo: E recebo esse prêmio! Eu bem o mereci” (RACINE, 2001, p. 90) ou quando Teseu compartilha suas dúvidas, pois o público já sabe a resposta que a personagem busca, quando ele pergunta: “[...] Desejam me cegar com um fingimento tolo? Os dois conspiram para me confundir?” (RACINE, 2001, p. 97).

Pertencente ao mesmo contexto histórico, Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido como Molière, além de dramaturgo, também era ator e diretor de seus textos; logo, podemos pensar que ele escrevia também a partir das

necessidades da cena. Porém, a obra de Molière não seguia as regras de composição da obra dramática pura, como na tragédia clássica, pois

Ainda que ele tenha feito comédias de acordo com as regras clássicas, uma grande parte da sua obra resgata exatamente a tradição cômica da Antiguidade e da Idade Média, distanciando-se da forma dramática rigorosa. Assim, as formas narrativas estão presentes principalmente em suas comédias farsescas, nas quais os apartes, os monólogos, ou mesmo alguns prólogos e epílogos cumprem a função de estabelecer a comunicação direta com a plateia. Outros exemplos podem ilustrar a utilização das formas narrativas por Molière, como os monólogos que iniciam as comédias *La Jalousie du Barbuillè* e *George Dandin ou Le Mari Confondu*. Esses monólogos equivalem aos relatos que aparecem no início das tragédias clássicas, na medida em que também narram fatos passados para que se compreenda melhor a ação que vem em seguida. (FARIA, 1998, p. 51)

O recurso mais usado por Molière na composição de suas obras é o aparte, com finalidade cômica, funcionando muito mais na cena do que no texto teatral.

**Don Juan**

Madame, está aí Leporelo, que sabe por que eu parti.

**Leporelo**

(em voz baixa, a Don Juan) Eu, senhor? Por favor, eu não! Eu não sei nada!

**Dona Elvira**

Fala então, Leporelo, quero a explicação, não importa de que boca.

**Don Juan**

(Fazendo sinal para que Leporelo se aproxime)

Vamos, Leporelo, fala à senhora.

**Leporelo**

(Baixo, a Don Juan) que quer que eu diga? (MOLIÈRE, 2001, p. 20-21)

O aparte é utilizado também para expor o pensamento de uma personagem quando seu interlocutor ainda está presente em cena, como se pudéssemos ouvir os pensamentos que não ela pode expressar, como na cena entre Leporelo (o empregado) e Don Juan (seu patrão): “Leporelo: (*À parte*) Se ao menos ele se deixasse dominar pelos remorsos!” (MOLIÈRE, 2001, p. 24). E quando o empregado se encontra só, partilha seus verdadeiros sentimentos em voz alta com o público: “(Só) Ah! O poder do salário. Que abominável senhor ele me faz servir!” (MOLIÈRE, 2001, p. 25). O efeito cômico se dá quando Leporelo não ousa dizer a Don Juan o que pensa dele verdadeiramente, como se dissesse uma coisa, mas

pensasse outra. “Don Juan: Eu não sou um desses; Leporelo (*À parte*): Ele é esse (MOLIÈRE, 2001, p. 39).

O aparte também funciona como recurso para manter o diálogo entre quatro personagens na peça, mas com a possibilidade de um diálogo paralelo somente entre duas delas, como se as outras não escutassem, estabelecendo um efeito cômico, ou seja, nesse caso, o aparte funciona no teatro mais como jogo cênico do que um efeito do texto dramático.

Ao me debruçar sobre a obra de Molière, pude constatar que não são somente questões existenciais ou íntimas que constituem os apartes, com o intuito de revelar questões profundas das personagens, mas também falas que contradizem o que se fala diretamente para outra personagem e o que realmente o falante pensa, servindo, portanto, como recurso cômico.

As mudanças na dramaturgia estão intimamente ligadas com a ascensão de uma nova classe social e as transformações sócio-históricas na segunda metade do século XVIII. Se na tragédia clássica se representava o conflito dos nobres, no drama é a burguesia que se verá representada. O drama burguês traz consigo outra novidade: a representação da vida privada, dos conflitos familiares e a ambientação doméstica. As personagens do drama burguês, por sua vez, são facilmente identificadas pelo cidadão comum. Os temas mais comuns na dramaturgia da segunda metade do século XVIII e na primeira metade do século XIX serão o amor, a traição amorosa, a bancarrota financeira e o casamento.

Se no século XVIII conquistou-se o direito à privacidade, com a separação entre o público e o privado, no XIX o privado passou a ser um valor central da sociedade. A família, o amor conjugal e os filhos adquirem importância capital e passam a ser considerados o paraíso dentro de um mundo cheio de perigos e assaltado por uma brutal industrialização. (MENEZES, 2006, p.109)

No século XVIII, sob as ideias do Iluminismo e com a supremacia da razão, o teatro teve como função ser o propagador da nova filosofia moral e tem no drama *O pai de família* (1758), de Dennis Diderot, o exemplo do novo modelo.

O teatro tentou contribuir com a sua parte para a formação do século que seria tão cheio de contradições. Tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um

patrimônio comum, conscientemente desfrutado. (BERTHOLD, 2006, p. 381)

Essa nova dramaturgia terá um papel importante na representação de uma nova mentalidade nascente, apresentando temas ou motivos especificamente burgueses, como a ideia de indivíduo. As personagens no drama burguês não são mais os grandes heróis, mas o homem comum “[...] no qual os espectadores burgueses podem se reconhecer” (SZONDI, 2004, p. 47), uma classe social nascente que olha para si e se reflete na arte/dramaturgia.

Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo. (SZONDI, 2004, p. 48)

Em *O mercador de Londres* (1731), de George Lillo (1693-1739), peça vista como o protótipo do novo gênero, o drama burguês, não há a contraposição de vontades de duas “esferas éticas distintas”, mas a luta do sujeito consigo mesmo, na tentativa de reprimir os instintos que não estão de acordo com a nova mentalidade burguesa. Essa luta interna, ou o conflito intrasubjetivo, é expressa através do monólogo, como na cena em que a personagem Maria, quando sozinha, expõe seus pensamentos e a luta interna pela qual passa.

Que potente é o amor pela verdade! O espírito mais frágil que venha a ser animado por ele e deixado a si mesmo desprezará a terra e o inferno, ainda que ambos juntem suas forças contra ele. Almas assim estão juntas de todas as sensações de dor, ou se não encontram em si próprias consolação tão vigorosa, que se deixam afetar pouco ou nada por ela. A um mártir custa pouco receber o céu. Seu sofrimento é leve e pequeno, sua recompensa porém, infinitamente grande. Uma natureza bem diferente se tem com as almas fracas [...] em que o amor e o dever lutam entre si. Uma paixão agradável as tomou, de modo que resistem com grande esforço aos próprios desejos. O que é uma hora, um dia, ou mesmo um ano cheio de sofrimento, em relação a uma vida inteira repleta de martírio e tormento? (LILLO *apud* SZONDI, 2004, p. 78)

O teatro passa a ter uma função moralizante, difundindo a noção de virtude e a defesa da família pequeno burguesa. Para Szondi (2004, p.133), a partir da obra de Diderot “[...] nos é permitido tentar definir, com base no conteúdo social

de seu drama burguês e nas implicações políticas de sua fundamentação teórica, a função do novo gênero, do conceito de virtude que se encontra no seu centro e do estilo sentimentalista na França de Luis XV.”

O monólogo, no drama burguês, serve para mostrar os estados de alma das personagens, seus conflitos interiores, suas preocupações. Em *O pai de família*, de Diderot, a personagem do pai expõe um estado emotivo por meio de um monólogo que se dá na presença de outra personagem, mas não há o estabelecimento de diálogo dramático entre elas, como se o interlocutor do pai não escutasse as preocupações deste com o filho, que sempre está ausente em cena durante a noite. Mas, na cena seguinte, o monólogo acontece com o pai só.

O Pai (*a sós. Avança em direção ao local onde ouviu passos. Escuta e diz tristemente*) Não ouço mais nada. (*Divaga um pouco, depois diz*) Sentemo-nos. (*Ele busca repouso; não o encontra, e diz*) Eu não saberia... que pressentimentos se elevam no fundo de minha alma, sucedem-se e a agitam!... Ó coração muito sensível de um pai, não podes te acalmar um momento!... À hora que é, talvez ele tenha perdido a sanidade,... a fortuna... seus hábitos... que sei eu? Sua vida... sua honra... a minha... (*Ele se levanta bruscamente, e diz*) Que idéias me perseguem! (*Enquanto o pai de família erra, abatido de tristeza, entra um desconhecido, vestido como homem do povo [...]. Ele avança a passos lentos. Parece mergulhado em sua dor e no devaneio*) (DIDEROT *apud* SZONDI, 2004, p. 112)

Com o drama burguês, portanto, inaugura-se uma tradição na dramaturgia de retratar a família e a sentimentalidade burguesa. A privatização da vida promoveu mudanças no modo como o homem burguês se enxergava e se expressava; com isso, novos temas foram abordados pelo teatro, assim como uma nova maneira de a personagem dramática expor seus pensamentos. O monólogo, no drama burguês, além do exame da consciência das personagens, tem como função promover a moral burguesa, seus ideais e costumes.

## 1.2 VOCÊ NÃO SABE O QUE SE PASSA COMIGO: A CRISE DO DRAMA E A ENTRADA DA SUBJETIVIDADE EM CENA

A sociedade europeia do século XIX passou por mudanças fundamentais nos campos políticos, sociais e econômicos, alterando conseqüentemente a forma do sujeito ver e entender a nova realidade que estava vivendo. É possível descrever esse século como um marco que há muito não se via na mudança de mentalidade humana, devido principalmente a quantidade inédita de mudanças ocorridas em uma velocidade nunca antes experimentada. Muitas dessas transformações iniciadas no século XIX ainda afetam a sociedade contemporânea.

Novos temas passaram a compor a obra de diversos artistas. Os avanços científicos e seus discursos, a ascensão da nova classe social, a diversificação da economia com a nova ordem capitalista, as distinções entre as esferas pública e privada e o surgimento de uma nova ordem familiar no século XIX, foram temas comuns em literatura, pintura, dramaturgia e teatro.

Com a prosperidade social nos países em fase de industrialização e urbanização, o desenvolvimento do sistema fabril, a criação de uma densa rede ferroviária, novos mecanismos financeiros e o surgimento de impérios bancários propiciaram a formação de um mercado de riqueza inédita. Nessa conjuntura, as cidades “[...] crescendo numa velocidade espantosa, construíam teatros e salas de concertos, induzindo os consumidores a lotar esses espaços, e fundavam conservatórios e orquestras, arrebanhando interessados em tocar ali” (GAY, 2009, p. 34).

Com a ascensão da nova classe burguesa e o desenvolvimento de uma nova moralidade que irá permear a sociedade, um dos principais assuntos abordados pelos dramaturgos será a relação entre homem e mulher na instituição burguesa do casamento e a situação da mulher na sociedade.

Todo o teatro é construído tendo como base a nova temática, que aborda uma problemática nova e focaliza, com muita insistência, as relações entre homem e mulher, estudando o matrimônio, a situação da mulher na sociedade. Havia os que defendiam e os que eram contrários à emancipação feminina – Ibsen, totalmente a favor em *Casa de bonecas* e *Éspectros*; Strindberg, contra. (ROSENFELD, 2009, p. 207-208)

A dramaturgia e principalmente o teatro, um dos principais meios de socialização e comunicação no século XIX, tiveram um papel importante na disseminação de modelos de gênero pautados na oposição das esferas pública e privada e na divisão dos papéis sociais, promovendo modelos de comportamento.

Os discursos em torno dos papéis de gênero nessa nova ordem familiar burguesa, propagados por diferentes setores (intelectual, médico, científico, religioso), reverberavam também no teatro. A intolerância em relação ao sexo (perda da virgindade, sexo fora do casamento, liberdade sexual) e a severidade da repressão, normalmente com a morte, é tema recorrente nas obras, permeadas por uma moral dicotômica entre o Bem e o Mal. Normalmente as obras possuem um caráter moralizador: o não cumprimento das exigências morais da ordem estabelecida leva as personagens femininas ao aniquilamento.

Outro tema fortemente presente na dramaturgia do século XIX é a exposição do que se passa no íntimo das personagens. Nesse período, surge um novo sujeito que tem dimensão da sua interioridade e uma capacidade de perceber a si mesmo. As personagens na dramaturgia, no fim do século XIX, passam a expressar desejos e tomam conhecimento de sua cisão interna.

Os valores universais, que desde o romantismo vinham sendo contestados, passam a ser literalmente descartados em nome de experiências mais pessoais e identificações com aspectos mais particulares, e menos perceptíveis da vida. Naquele momento de transição para as grandes rupturas que iriam se realizar no século XX – negadoras da racionalidade ou da transcendência do comportamento humano – os sujeitos se angustiavam com a ânsia de encontrar caminhos e linguagens para lidar com seus desejos e sentimentos contraditórios. (MENEZES, 2006, p.106)

A emersão de novos conteúdos gerou o que Szondi (2011) denomina de crise do drama, pois não é possível “encaixar” na forma dramática da época moderna os novos temas trabalhados pelos dramaturgos. Com o método empregado por Szondi é possível pensar a forma como construção histórica, fruto de um determinado contexto e que expressa tensões e contradições do momento. O conteúdo precipita-se em forma, ou seja, há uma dialética permanente entre forma e conteúdo. “A nova temática emergente, do ensimesmamento, da solidão, da incapacidade de relacionar-se, do tédio da vida cotidiana, nunca tinha sido abordada

na dramaturgia. Isso requeria novas formas, diferentes das tradicionais.” (ROSENFELD, 2009, p.212).

Adriana Facina (2004, p. 09) defende que todo artista, mesmo aqueles preocupados apenas com a experimentação formal, veicula “[...] ideias, valores e opiniões através de um tipo de escrita em que forma e conteúdo são indissociáveis”. Para a autora, é necessário àqueles que pesquisam literatura historicizar radicalmente seu objeto, uma vez que toda obra é fruto de seu tempo e historicamente situada, sendo os escritores homens de sua época e sociedade, entendendo a produção intelectual como parte da dinâmica social.

[...] mesmo o artista mais consagrado, considerado como alguém dotado de um talento especial que o destaca dos outros seres humanos, é sempre um indivíduo de carne e osso, sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem. Sua capacidade criativa se desenvolve num campo de possibilidades que limita sua liberdade de escolha. [...] Toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos. (FACINA, 2004, p. 9-10)

Antonio Candido (1973, p. 4), em *Literatura e sociedade*, defende a relação dialética entre contexto e texto, sendo o contexto algo externo à obra, conteúdo social que deve ser consubstanciado no texto e tornado algo interno: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”.

A discussão nos leva a refletir como as inovações estéticas no drama espelham as transformações na concepção de sujeito e subjetividade do homem moderno. Para Pereira (1999, p.14), o processo de modernização do teatro foi um projeto intencional para o debate sobre as transformações no mundo moderno, desde a metade do século XIX e meados do século XX, sendo o palco espaço privilegiado para discussão sobre “[...] a natureza da subjetividade, suas transformações e as mudanças em suas figurações [...]”.

Na dramaturgia, a investigação da interioridade do sujeito (enquanto temática) começa a ser objeto de interesse de alguns dramaturgos no fim do século XIX, mas estes ainda se prendiam ao drama absoluto. Para compreender a configuração do monólogo como forma dramática é necessário retroceder no tempo

e investigar as transformações do drama a partir do fim do século XIX. Szondi (2011), ao analisar obras de dramaturgos do fim do século XIX, em a *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, aponta a contradição crescente entre a forma tradicional do drama e os novos conteúdos surgidos na modernidade.

Retomar a obra de Szondi (2011), portanto, assim como a dos dramaturgos da crise do drama (principalmente Ibsen, Strindberg e Tchekhov), faz-se necessário para o mapeamento do monólogo, que a princípio apresenta-se como um elemento da forma dramática e depois ganha autonomia. Esse percurso se mostra válido na comprovação de uma das hipóteses da tese de que a exploração da subjetividade como tema, na dramaturgia, acarretou mudanças estruturais, possibilitando a constituição do monólogo como forma dramática.

No fim do século XIX, o interesse pela investigação do Eu ganha força com o desejo do indivíduo de compreender o mundo interior, subjetivo. As ideias de Freud (1856-1939) desfazem a ilusão de unidade do sujeito, a vida psíquica passa a instigar a criação em artistas de todas as áreas que desejam investigar a realidade interior e promovem o descentramento da razão e da consciência. O termo inconsciente se consolidou como ideia na obra *A interpretação dos sonhos*, de 1899-1900, na qual o sujeito da modernidade se percebe como um ser eternamente desejante, um sujeito múltiplo e em constante transformação.

As últimas décadas do final do século XIX constituem um momento de intensa sincronicidade na busca da realidade interior. Na pintura, o impressionismo propõe que o olho do espectador faça a síntese das cores sobrepostas através de uma leitura subjetiva e única. A música evolui no mesmo sentido de interiorização, volta-se sobre si mesma e se fragmenta em novas escalas tonais. A linguagem da arte se constrói a partir da elaboração subjetiva do autor, do tempo interior que ele descobre em seu processo de criação. No teatro, a nova figura do diretor, tais como Stanislávski e Antoine, descortinam todo um novo campo de pesquisa pessoal para o ator e o público. (MENEZEZ, 2006, p.17)

As inovações artísticas acompanharam, e podemos pensar que anteciparam, as mudanças sociais na Europa, que se deram em um ritmo acelerado no século XIX. Os pintores foram grandes revolucionários estéticos nesse contexto, descontentes que estavam com as convenções estéticas predominantes. Apesar da conservação do ideal mimético, começaram a experimentar trabalhar com pinceladas mais soltas, além da experimentação das cores e a inserção de pessoas

comuns em suas obras, como operários e camponeses. Desejavam, com isso, expressar o íntimo do ser humano, realizar um estudo da subjetividade, numa profunda investigação do eu.

Na pintura, esse processo de abstração é evidente em Van Gogh, Gauguin, Denis, com um afastamento da reprodução imitativa da natureza e a tendência à transformação espontânea e criativa dos dados sensíveis [...]. Há uma subjetivação crescente em face da natureza; esse processo começa com os impressionistas, que não acreditam mais numa realidade objetiva, e sim em suas impressões. (ROSENFELD, 2009, p. 231)

Van Gogh (1853-1890) absorveu muito da obra dos impressionistas, mas criou um estilo próprio, desenvolvido principalmente nos dois últimos anos de sua vida quando morou em Arles, na França. Sua obra, sejam os autorretratos ou as pinturas sobre outros temas, revelam o íntimo do artista, a verdade interior, como se fossem confissões.

Poucos artistas modernistas se sentiram tão compelidos como Van Gogh a explicar o que e quanto punham de si em suas obras. As cartas de Vicent, francas e admiravelmente informativas, ao irmão Theo, que comercializava suas telas e lhe dava apoio emocional e financeiro, ou à irmã Wil, parecem aquelas longas legendas que os museus colocam sob os quadros. Com efeito, os autorretratos e as outras pinturas – interiores, naturezas-mortas, paisagens, cenas urbanas ou retratos – formam uma rede contínua de autorrevelação indiscreta. (GAY, 2009, p.120)

O pintor holandês fez cerca de quarenta autorretratos, porém, para Gay (2009, p.121) sua obra de expressão mais autobiográfica é uma pintura de Saint-Rémy à noite, interpretada como “[...] o esforço inútil de dominar o sofrimento mental pela via artística”. Seus quadros possuem um tom confessional, mostram o interior do artista e podem ser encarados como imagens de sua mente.

Paul Gauguin (1848-1903) também em seus autorretratos, declarava muito sobre si mesmo. O pintor colocava-se em cenários, numa autodramatização de sua vida. Desejava expor o íntimo do seu ser, fazendo uma auto-análise e ao mesmo tempo afrontava as convenções sociais burguesas.

Na literatura do fim do século XIX, alguns romancistas desejavam mais que o simples realismo, sentiam-se atraídos pela exploração da subjetividade, desejavam penetrar no coração e na alma de suas personagens. Muitos autores

abandonaram as regras da narração e se dedicaram à introspecção, numa viagem ao interior dos pensamentos dos seres que habitavam suas obras.<sup>42</sup>

Para Gay (2009, p.188), é no ano de 1887, com a publicação de *Os loureiros estão cortados*, um curto romance de Edouard Dujardin, que se localiza a transformação da literatura numa profunda exploração psicológica. A obra de Dujardin irá influenciar enormemente a literatura de James Joyce, ao criar, nessa obra a técnica do monólogo interior e expor “[...] as rumações do protagonista, suas reflexões e reações a estímulos externos e internos; em suma seus solilóquios.”. O monólogo interior

É uma forma relativamente ordenada de associações livres que se desencadeiam no puro fluxo da consciência, cujas ligações são muitas vezes dadas pela semelhança dos sons e por lembranças súbitas. Assim, a tarefa de narrar as experiências subjetivas cabe ao próprio personagem, fazendo lembrar o ator que revela seus pensamentos num aparte ao público. (GAY, 2009, p. 188)

Knut Hamsun (1859-1952), na obra *Fome* (1890), transforma sua autobiografia em arte, captando os momentos mais íntimos do trabalho mental. As agitações da mente, as impressões do cotidiano miserável aliadas à imaginação vistas sob uma lente de aumento, o movimento aleatório de pensamentos e sentimentos são registrados pelo autor, numa técnica de fluxo da consciência insuperada até James Joyce (GAY, 2009, p.191).

Os poetas dos meados do século XIX, apesar de retratarem a sociedade da época, também se voltavam para temas da interioridade, numa profunda pesquisa psicológica, trazendo à tona toda uma intensidade de sentimentos.

O engajamento com a própria época levava os poetas a se aplicar a um exame não só externo, mas também, talvez principalmente, interno, alimentado por uma honestidade franca e até dolorosa. Foi o que, em maio de 1871, Arthur Rimbaud, precoce e dissoluto do alto dos seus dezessete anos, disse com todas as letras numa famosa carta ao amigo Paul Demeny: “O primeiro estudo de quem quer ser poeta é o autoconhecimento completo”. (GAY, 2009, p.64)

---

<sup>42</sup> As investigações psicológicas não são a grande novidade da literatura, visto que desde meados do século XVIII esse tema já era abordado; a originalidade reside nas técnicas desenvolvidas.

Na dramaturgia, autores como Henrik Ibsen e Anton Tchekhov também se preocupam com o desvendamento interior dos seres humanos, e August Strindberg, no prefácio de *Senhorita Júlia*, discorre sobre o uso adequado de recursos cênicos na projeção da revelação da subjetividade. Os dramaturgos almejavam expor os conflitos intrasubjetivos das personagens e o teatro na modernidade tornou-se o local de investigação da interioridade do sujeito.

[...] o teatro que se tornou referência canônica na modernidade identifica-se pelo projeto de tornar visível o interior do sujeito, materializar sua vida psíquica a ponto de reduzi-la a símbolos autônomos em relação às individualidades – do autor ou do personagem – a que a representação se vinculava tradicionalmente. Procura-se tornar visível o mundo interior de um artista – os fantasmas que frequentam seu imaginário – ou desvendar a mecânica das paixões de personagens ficcionais, que se considera como modelo de tipos humanos possíveis. (PEREIRA, 1999, p. 59-60)

Como vimos, as transformações sócio-históricas acarretaram mudanças temáticas e formais nas artes. A dramaturgia, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, irá sofrer profundas modificações, como veremos a seguir.

### 1.3 ESSA SOU EU: O MONÓLOGO DÁ VOZ À INTERIORIDADE DAS PERSONAGENS

O intuito deste tópico não é fazer um estudo detalhado de cada dramaturgo, mas procurar verificar aspectos em comum que os identifique e os situem como homens modernos, produtores de arte em um determinado contexto histórico, buscando refletir a dialética entre contexto e texto. Pretendemos compreender como cada dramaturgo trabalhou a interioridade em sua obra. Procura-se muito mais exemplificar o drama moderno do que defini-lo, pois ele é múltiplo, e apesar de alguns dramaturgos possuírem pontos em comum, também há elementos que os distinguem. Peter Gay (2009, p.18), ao definir o estilo modernista, usa a metáfora de que este se assemelha a uma grande família, na qual os membros são variados e possuem expressões individuais diferentes, “[...] mas unida por alguns laços fundamentais [...]”.

Uma nova dramaturgia, na qual uma nova subjetividade é colocada em cena, com um mergulho na vida interior das personagens começa a se desenvolver e os dramaturgos expõem a vida interior e os pensamentos mais íntimos de suas personagens, permitindo ao público acompanhar o drama interno dos seres que habitam os palcos.

Durante a maior parte do século XIX os sentimentos pessoais não deviam ser expressos em público; apenas nas duas últimas décadas isto deixa de ser a regra geral, porque a necessidade de expressá-los torna-se mais poderosa que a força que os reprimia. E é, inicialmente, no mundo da arte que este desejo de liberdade de sentir, criar e se expressar vai se manifestar. Seja escrevendo, pintando ou compondo, o artista começa a colocar no trabalho a sua própria experiência pessoal, a qualidade de seu gesto, de seu sentimento, de seu pensamento e intuição. (MENEZES, 2006, p. 87-88)

Diferentemente das personagens da dramaturgia clássica, que possuíam conflitos exteriores, as personagens na dramaturgia do final do século XIX serão dilaceradas por seus conflitos internos. O mundo inconsciente se faz presente, a coerência e a integridade do eu se esfacelam. A busca das personagens é pela verdade subjetiva. “O palco já se torna, de certo modo, o espaço íntimo e interior de uma alma. Há uma tendência de ressaltá-lo como projeção do mundo interior do autor” (ROSENFELD, 2009, p. 234).

A maior contradição observada por Szondi (2011) é a separação entre sujeito e objeto, acarretando na impossibilidade do diálogo e na emersão do elemento épico na forma dramática. Para ele, o avanço do épico no seio da forma dramática é a característica principal que irá marcar os dramas do fim do século XIX e começo do XX.

Ao analisar a obra de dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, Szondi (2011) constata a contradição entre a forma do drama e os novos conteúdos tratados nas peças. Esta contradição é observada na maneira de trabalhar as concepções de tempo, espaço e diálogo. Para buscar a origem da peça moderna, o teórico faz uma confrontação das obras do final do século XIX com os pressupostos do drama clássico.

O monólogo, na dramaturgia do fim do século XIX, aparece enquanto parte da estrutura do drama e se distingue do diálogo “[...] pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto

conflitual e dialógico” (PAVIS, 2008, p.247), exercendo funções épicas e líricas e trazendo informações ou apresentando o estado interior da personagem.

A partir do século XIX, com as mudanças na dramaturgia ocasionadas pela inserção de temáticas sociais e a exploração do íntimo das personagens, o *status* do monólogo se transforma, tornando-se

[...] o espaço aberto de uma fala em busca de interlocutor ou o universo fechado de uma comunicação impossível. [...] A passagem foi a princípio efetuada numa dramaturgia em que o monólogo deixa de ser uma convenção para tornar-se um elemento semântico totalmente à parte, significando a disfunção, e até mesmo a impossibilidade, do diálogo. [...] O monólogo não pode mais encarregar-se do comentário da ação. Ele se torna uma fala desarticulada, fragmentária e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias. (HAUSBEI; HEULOT, 2012, p.116)

Henrik Ibsen (1828-1906) é um dos dramaturgos que investigam o mundo interior de suas personagens, trazendo para a cena uma nova subjetividade que estava se delineando no fim do século XIX. O dramaturgo desenvolve personagens com capacidade de autorreflexão que se percebem como seres múltiplos, contraditórios e em permanente processo. Na última fase de sua obra, o dramaturgo foca cada vez mais o mundo interior de suas personagens.

A dramaturgia de Ibsen mostra, exatamente, o momento de percepção dessa cisão interior do sujeito entre o que ele *quer* sentir e o que efetivamente *sente*, sem compreender o que seja. Mostra a evolução do querer humano, das tentativas férreas de uma vontade consciente e determinada, que impele o protagonista a “cumprir seu destino” até o desencanto e descaminho de um desejo muito maior do que a consciência ou a racionalidade possam abarcar (características dos personagens de sua última fase). O sujeito de Ibsen lutava com o *desejo*, como se ele fosse uma *necessidade* que pode ser controlada pela *vontade*; ele pressentia, e sofria como se soubesse, mas ainda não sabia discernir as naturezas distintas dessas qualidades do querer que envolvem diferentes níveis de consciência (ou de inconsciência). Freud, alguns anos depois da morte de Ibsen, iria esclarecer conceitualmente as diferenças entre desejo e necessidade ao mostrar ao mundo que é possível ter desejos que não se quer, não escolhidos conscientemente. (MENEZES, 2006, p.108-109)

Ibsen passa por várias fases na sua dramaturgia: uma fase realista, com *Casa de bonecas* (1879), *Espectros* (1881), *Hedda Gabler* (1890) e *Um inimigo do povo* (1882), obras que analisam o comportamento do indivíduo na sociedade na

qual está inserido e denuncia a hipocrisia e os preconceitos vigentes entre a burguesia; e uma fase de investigação do inconsciente com peças como *O pato selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1886), *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o construtor* (1892), *O pequeno Yyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896), *Quando nós mortos despertamos* (1899).

O modo de construção nas peças modernas de Ibsen se dá pela técnica analítica, como é o caso de *Rosmersholm*. Em algumas peças, como as personagens são afetadas pelo passado, o presente apenas serve como pretexto para a evocação desse passado, que se torna o tema da peça. As personagens de Ibsen vivem enclausuradas em si e no passado, vivendo de reminiscências, a verdade é a da interioridade que reflete nas decisões das personagens.

A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece, mesmo nesse sentido tópico, daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo de seres humanos solitários e alienados um dos outros.

Isso significa que sua representação dramática direta é absolutamente impossível. E ela requer a técnica analítica não só para obter uma maior densidade. Sendo na essência matéria do romance, ela só pode ganhar o palco graças a essa técnica. Mas mesmo assim ela permanece em última instância estranha a ele. Por mais que esteja atada a uma ação presente (no duplo sentido do termo), ela continua exilada no passado e na interioridade. Esse é o problema da forma dramática em Ibsen. (SZONDI, 2011, p. 44)

Como exemplo, Szondi explora a obra *John Gabriel Borkman* (1896), de Ibsen. A peça é sobre John Gabriel, que vive há oito anos solitariamente em um dos andares de um casarão, onde vive também sua mulher Gunhild, porém sem nunca se encontrarem. A irmã de Gunhild, Ella Renthein, é a dona da casa, mas nunca encontra com seus parentes e inquilinos. Porém, em uma noite de inverno, na qual a ação da peça se desenrola, as três personagens se encontram e passam a rememorar o passado, pois são afetadas por ele. Szondi (2011) defende que os diálogos nessa peça só servem para revelar o passado das três personagens, o essencial são os motivos e o tempo. Nesse sentido, podemos aproximar *Longa jornada noite adentro* e essa peça, pois “[...] o passado não está em função do presente; ao contrário, este é apenas pretexto para a evocação do passado” (SZONDI, 2011, p.43). Portanto, podemos inferir que há uma “desdramatização” em

*John Gabriel Borkman*, o passado em cena não permite que o presente se desenrole, a unidade de tempo está definitivamente quebrada.

Sarrazac (2017, p. 213) define a obra *John Gabriel Borkman*, de Ibsen, como um “diálogo de monólogo”, assim como quase a totalidade da obra teatral de Tchekhov. Essa modalidade de diálogo teve início com a crise do drama numa “[...] junção espantosa de solilóquios<sup>43</sup> de diferentes personagens. Mas é no teatro contemporâneo que ele vai conhecer um desenvolvimento exponencial e ser claramente reivindicado pelos próprios dramaturgos”.

Em Tchekhov, há o questionamento da função dramática do diálogo e da ação. Em *As três irmãs* (1900), o que temos em cena são as lembranças, os sonhos e desejos de cada personagem. Todos os acontecimentos estão fora de cena: o casamento, a traição, o duelo, o incêndio. A conversa estabelecida entre as personagens é monológica, portanto, o diálogo não exerce sua função dramática de estabelecer relações interpessoais e mover a ação. Com isso, o diálogo se transforma em monólogo e aponta para os gêneros lírico e épico.

As três irmãs – Olga, Macha e Irina – vivem com o irmão Andrei em uma cidade no leste da Rússia, mas vivem do sonho de retornar para Moscou. São personagens que vivem presas ao passado e sonham com o futuro, cada vez mais utópico, distante. São seres estagnados, não movem a ação dramática e vivem de recordações e autoanálises. Em um dos monólogos travestidos de diálogo, Irina expõe suas angústias, revelando seu íntimo:

Como sou infeliz... Não posso trabalhar, não trabalharei... Basta, basta! Já estive no telégrafo, agora estou na administração da cidade... e odeio, e desprezo tudo quanto me obrigam a fazer... Brevemente farei vinte e quatro anos. Trabalho há muito tempo. Tenho o cérebro ressecado, emagreci, enfeiei, envelheci e nada... nenhuma alegria em minha vida. O tempo passa e sempre me parece que nos estamos afastando da vida verdadeira e bela... que nos afastamos cada vez mais, atraídos para não sei que abismo. Estou desesperada... não sei como ainda estou viva... não compreendo por que ainda não me matei... (TCHEKHOV, 1982, p.108)

---

<sup>43</sup> O teórico utiliza indistintamente os termos monólogo e solilóquio, mas eu opto pela utilização de monólogo em todos os exemplos citados daqui em diante por denominar também como monólogo uma nova forma dramática que se constitui e que, a princípio, tem como função expor o íntimo da personagem.

Diferentemente dos monólogos em Shakespeare, por exemplo, um falar de si para si da personagem quando se encontra sozinha em cena, para que o espectador saiba o que se passa em seu íntimo, o monólogo em *As três irmãs* se dá através do diálogo, no qual as personagens podem se expressar individualmente, desnudando sua subjetividade.

Eles não são monólogos no sentido tradicional do termo. Em sua origem tem-se não a situação, mas a temática. O monólogo dramático (como mostrou G. Lukács) não formula nada que, pura e simplesmente, se furte a comunicação [...] Aqui é diferente. As falas se dão em meio à sociedade, não no isolamento. Porém, elas mesmas isolam aquele que as pronuncia. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios<sup>44</sup> substanciais. Eles não constituem monólogos isolados, inseridos numa obra dialógica, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno dramático e se torna lírica. (SZONDI, 2011, p. 43)

Outra situação em que o monólogo aparece na obra é no chamado diálogo de surdos. Andrei talvez seja a personagem mais solitária da obra, pois ele só se permite falar quando sabe que não será ouvido pelo empregado Ferapont, que é surdo. O monólogo desesperado de Andrei sobre sua situação tem como contraponto a surdez de Ferapont e suas falas também monológicas. “O monólogo de Andrei não nasce do diálogo, mas surge, ao contrário, por meio de sua negação. A expressividade desse ‘diálogo de surdos’ se funda sobre o contraste dolorosamente paródico com o verdadeiro diálogo [...]” (SZONDI, 2011, p. 46).

Com esses apontamentos acerca da peça *As três irmãs* é possível notar como o conteúdo se precipita em forma. A caracterização das personagens, sua falta de diálogo e de ação resulta na retirada formal desses elementos do drama, uma vez que “A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama – a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchékhov.” (SZONDI, 2011, p. 49).

Em *O jardim das cerejeiras*, também de Tchékhov, publicada originalmente em 1904, existe um apego ao passado, aos bens materiais e à propriedade que a família terá que vender, pois passa por problemas financeiros. As

---

<sup>44</sup> Idem a nota 43.

mudanças na sociedade russa retratada na peça, ascensão de uma classe e queda da outra, afetam diretamente a subjetividade das personagens, como na primeira cena do segundo ato na qual temos quatro personagens reunidas, mas a comunicação não se instala de fato entre elas, cada uma está isolada em seus próprios pensamentos e angústias.

**Carlota** – (*Para si própria.*) Eu não tenho passaporte em ordem; não sei que idade tenho; e me sinto sempre uma mocinha. Quando eu era bem pequena meu pai e minha mãe viajavam de feira em feira e davam espetáculos – excelentes! Eu dava saltos mortais e fazia outros números. Quando papai e mamãe morreram, uma senhora alemã me pegou e me educou. Eu cresci e virei governanta. Mas de onde vim e quem eu sou, não sei. Nem quem foram meus pais. Casados não deviam ser. Sei lá. (*tira um pepino do bolso e come.*) Não sei de nada. (*Pausa*) Eu queria conversar com alguém, mas com quem?... Não tenho ninguém. (TCHÉKHOV, 2009, p. 35)

A solidão será tema recorrente na obra do dramaturgo russo; mesmo entre outras, as personagens se sentem terrivelmente sós e, quando falam, mesmo que na presença de outras personagens, é como se falassem para si mesmas, são incapazes ou desacreditadas da comunicação interpessoal. O monólogo na obra de Tchekhov se dá, portanto, disfarçado de diálogo, uma vez que raramente a personagem está sozinha em cena, mas, apesar disso, o seu falar não estabelece um diálogo dramático.

August Strindberg (1849-1912) é considerado por Szondi (2011) o inaugurador da chamada “dramaturgia do eu” que irá influenciar durante décadas a literatura dramática. A principal temática abordada pelo dramaturgo é o problema da relação do homem com a mulher, o conflito entre os sexos. Outra marca de sua dramaturgia é a abordagem das personagens pelo viés subjetivo e a construção dos dramas baseados em suas vivências.

Na dramaturgia de Strindberg não há apresentação das personagens, nem a preparação psicológica do enredo, os diálogos são vertiginosos, num jogo de estados emocionais opostos. As personagens vivem em clímax, o esquema tradicional da apresentação de um assunto, seu desenvolvimento e o desfecho são abolidos nas peças. (MAGALDI, 2012, p. 202).

Em *Senhorita Julia* (1888), o tema da traição da mulher e sua imagem como corruptora se dá de outra forma: Julia, 25 anos, proveniente de classe social mais abastada, perde a virgindade com o empregado da casa na noite de São

João. Segundo a moral burguesa e os fundamentos do patriarcado, à menina cabe preparar-se e esperar pelo casamento. A traição de Senhorita Julia é dupla: ela desobedece às regras impostas à mulher e sua sexualidade e trai sua classe social. Ela se sente “[...] entre os últimos dos últimos; eu sou a última de todas.” (STRINDBERG, 2009, p. 210) e sabendo que será julgada e punida pela sociedade, acaba por se matar.

Apesar de ser um drama supostamente baseado em relações de conflitos intersubjetivos, como preconiza o drama absoluto, a peça representa acontecimentos psíquicos ocultos. Senhorita Julia, frente à decisão que irá tomar e mudar sua vida, revela seus pensamentos mais íntimos em um monólogo disfarçado de diálogo, pois ao terminar sua fala, a conversa muda bruscamente de assunto e suas angústias não são retomadas.

Senhorita – (*Extasiada*) Eu já estou dormindo – essa cozinha parece feita de fumaça... e você me lembra uma lareira de ferro... que parece um homem vestido de preto com um chapéu alto – e os seus olhos brilham como as brasas depois que o fogo se extingue – e o seu rosto é uma mancha branca como as cinzas (*Os raios de sol batem no chão e iluminam Jean.*) – está tão quentinho e aconchegante. (*Ela esfrega as mãos como se estivesse diante de uma lareira.*) – e tão claro – e tão tranquilo!

Jean – (*pega a lâmina e coloca-a na mão dela*) Aqui está a vassoura! Vá enquanto está claro – até o celeiro – e ... (*Cochicha no ouvido dela.*)

Senhorita – (*Desperta.*) Obrigada! Agora eu vou poder descansar! Diga apenas que – que os primeiros também podem obter a dádiva do perdão. Diga, mesmo que você não acredite! (STRINDBERG, 2009, p. 210)

Nas peças que apontam para a crise do drama, os monólogos se dão na presença de outras personagens, normalmente travestidos de diálogo, mas não há de fato o estabelecimento da troca intersubjetiva, as personagens não escutam umas às outras. Diferentemente de como acontece na tragédia clássica ou em Shakespeare, em que os monólogos acontecem quando as personagens se encontram sozinhas em cena, na dramaturgia do fim do século XIX os monólogos se dão com duas ou mais personagens em cena, mas tematicamente expressam a falta de comunicação na modernidade, o isolamento do indivíduo encarcerado em seus pensamentos perante uma sociedade em profunda transformação.

Strindberg (2009, p. 11) explica, no prefácio de *Senhorita Júlia*, o modo de construção da peça e a opção pelo ato único. Com intuito de não cansar o público e segurar a atenção numa peça de 90 minutos, sem intervalos, decidiu por inserir na forma dramática o monólogo, a pantomima e o bailado. Para o dramaturgo, o monólogo é utilizado desde a Tragédia Antiga sob a forma da monodia<sup>45</sup>. “O monólogo, atualmente, acha-se condenado, pelos nossos realistas, como inverossímil; mas, se há justificativa suficiente, pode-se fazê-lo parecer verossímil e, aí, utilizá-lo vantajosamente.”

O dramaturgo Maurice Maeterlinck (1862-1949), em suas primeiras peças, trata sobre a impotência existencial do homem sujeito ao destino. A morte, para ele, é o único destino do ser humano e esse tema domina sua obra. Com isso, há uma substituição da categoria de ação pela de situação, sendo esses dramas denominados de “*drame statique*”, uma vez que o drama clássico concentra-se na ação.

Em *Os cegos* (1890), Maeterlinck promove um afastamento do diálogo e este se restringe a situação. O diálogo pode se dar na forma de um coro e não exerce mais a função de contrapor as vontades das personagens; pelo contrário, ele apaga as particularidades dos doze cegos que formulam questões angustiantes sobre seu destino e, com isso, vão se tornando, paulatinamente, conscientes de sua situação. O diálogo é estruturado em perguntas e respostas: “Segundo cego de nascença: Agora estamos ao sol?/Terceiro cego de nascença: ele ainda brilha?/o Sexto cego: Acho que não; já deve ser bem tarde [...]” (MAETERLINCK, 1910, p. 23). A peça é um símbolo da impotência e do isolamento no qual o homem moderno se encontra, assim como da cegueira da humanidade frente ao novo contexto social.

A linguagem se autonomiza, e desaparece seu vínculo essencialmente dramático com a situação: ela já não é mais a expressão de um indivíduo que espera a resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas. Sua divisão em várias falas não corresponde a uma conversação, como no drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância. (SZONDI, 2011, p. 73)

---

<sup>45</sup> Na tragédia clássica grega, monodia refere-se à recitação dramática de um só ator, o monólogo no interior da tragédia.

Gerhart Hauptmann (1862-1946) é outro dramaturgo classificado por Szondi como pertencente à crise do drama. Esse autor apresenta uma nova problemática em suas peças, já anunciada no subtítulo de *Antes do nascer do sol*: “drama social”. Essa problemática se dá em função da ação dramática, que no drama clássico não deve apontar para nada além de si. O drama social trabalha com elementos de fora da peça, no caso problemas sociais contemporâneos ao dramaturgo.

O dramaturgo social procura representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual. Ele tem de exhibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam. (SZONDI, 2011, p. 76)

Szondi (2011, p. 77) defende que o drama social tem uma essência épica, e no caso de *Os tecelões*, o eu-épico é disfarçado nas *dramatis personae*. Elas representam o corpo social de pessoas que vivem sob as mesmas condições, portanto, referem-se a algo extrínseco, servindo como um meio de demonstração dos problemas sociais vigentes naquele momento histórico. Os elementos formais épicos, na obra desse dramaturgo, aparecem disfarçados em tema pela tentativa de Hauptmann em cumprir as exigências da forma dramática.

Nas mãos de Hauptmann ficou evidenciado, para além de qualquer dúvida, o compromisso do drama e suas categorias formais com a burguesia. A classe trabalhadora, se quiser se ver no teatro, será obrigada a forjar seus próprios meios de expressão, assim como fez a burguesia no século XVIII. É por esse feito que a experiência da dramaturgia naturalista, como já disse Brecht, necessariamente deve figurar como o primeiro capítulo do teatro dos trabalhadores. E *Os tecelões* de Hauptmann, exatamente pelos problemas que evidencia, entrará nessa história como a sua primeira obra-prima. (COSTA, 2011, p.14)

Ao analisar a obra dos dramaturgos acima, Szondi atribui à transformação temática a responsabilidade pelas mudanças ocorridas na forma do drama. As peças consideradas pertencentes à crise do drama negam “[...] em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva” (SZONDI, 2011, p.92).

A superação dessa contradição se dá na dramaturgia das décadas seguintes com a transformação dos elementos formais, antes encobertos pelo

conteúdo. A mudança é possível com a precipitação do conteúdo em forma, com isso explodindo a forma antiga e possibilitando o nascimento de uma nova forma para o drama.

Assim como na “crise do drama” a transição do estilo dramático puro para o contraditório derivou de modificações temáticas, a mudança seguinte – apesar dos temas permanecerem em grande medida os mesmos – deve ser apreendida como o processo em que o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma. Dessa maneira surgem os “experimentos formais”, que até então foram interpretados apenas em si mesmos, e por isso se preferiu vê-los como futilidade, como modo de escandalizar o burguês ou como expressão de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro de mudança estilística. (SZONDI, 2011, p. 97)

Podemos pensar, portanto, que os novos temas introduzidos no seio da forma dramática pelos dramaturgos da crise acarretaram mudanças formais, principalmente na categoria diálogo, o que por sua vez fortaleceu o monólogo não somente como recurso dramático, mas possibilitou, paulatinamente, sua constituição como forma ao longo do século XX até se consolidar formalmente no século XXI.

#### 1.4 EU NÃO ACEITO MAIS ESSA REALIDADE CRIADA PRA MIM: A CRESCENTE UTILIZAÇÃO DO MONÓLOGO COMO RECURSO E SUA AUTONOMIA NA DRAMATURGIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Como vimos anteriormente, Szondi (2011), em a *Teoria do drama moderno*, ao analisar a obra de dramaturgos do fim do século XIX, aponta a contradição crescente entre a forma do drama (não questionada diretamente pelos dramaturgos) e os novos conteúdos trabalhados nessas obras. Szondi (2011) aponta algumas das tentativas de solução para o drama a partir da análise da obra de alguns dramaturgos, mas o teórico faz questão de salientar a importância da emergência do elemento épico na forma dramática. Entre elas está o expressionismo, o teatro político de Piscator, o teatro épico de Brecht, o teatro de Bruckner, o jogo da impossibilidade do drama de Pirandello, o monólogo interior e a reminiscência. Sarrazac (2017) segue a mesma linha de pensamento de Szondi no que se refere à contradição entre a forma do drama e os novos conteúdos surgidos na modernidade. O assunto, portanto, como demolidor da forma.

Quando Lukács põe-se a denunciar a decadência do drama no final do século XIX, ele aponta um responsável: Arthur Schopenhauer. Segundo o teórico húngaro, o teatro decadente da época naturo-simbolista confina-se naquilo que a filosofia alemã designa como “a representação do aspecto terrível da vida [...], o sofrimento indizível, a aflição da humanidade, o triunfo do mal, o reinado completo de derrisão do acaso e a queda irremediável dos justos e dos inocentes”. Em outros termos, em vez de construir dramas baseados em um grande conflito, um grande choque dramático entre personagens típicas, na linhagem aristotélica-hegeliana, os dramaturgos decadentes – com Strindberg à testa, a quem Lukács trata de “metafísico burguês” – contentam-se em levantar em suas obras a constatação da ‘inanidade da vida’. (SARRAZAC, 2017, p. 41)

Sarrazac (2017) denomina as mudanças na estrutura do drama como mudança de medida: de *drama-na-vida* para *drama-da-vida*, ou seja, o interpessoal e o intersubjetivo darão lugar ao intrasubjetivo, uma reflexão do sujeito sobre seu estar no mundo. Nesse contexto, as personagens comuns entrarão em cena no lugar dos grandes heróis. O autor irá também denominar o drama como infradramático, mas ressalta que este não substitui o dramático e, sim, amplia seu espectro, deslocando o cerne da relação interpessoal para o homem só, separado, sujeito típico da modernidade.

O infradramático não mora somente na falta de estatura das personagens, dos acontecimentos e outros microconflitos; ele liga-se em parte à subjetivação e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrasubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando. (SARRAZAC, 2017, p. 54)

De fato, há um alargamento do drama, com a entrada do épico e do lírico, mas também do diálogo filosófico, do documento, do testemunho. O drama passa a ser tema do próprio drama e reflete sua transformação e sua “[...] incapacidade de dar conta do mundo no qual vivemos” (SARRAZAC, 2017, p.XX).

As mudanças iniciadas em 1880, portanto, subverteram paulatinamente as chamadas categorias estruturantes do drama e as unidades dramáticas. A forma dramática irá se reinventar ao longo do século XX e neste início de século XXI e deixará de ser engessada como desejavam os propositores da “peça bem-feita” no século XVII. A forma canônica do drama não deixa de existir, mas se reinventa de modos múltiplos.

Mas, se o drama moderno na Europa começa a se formar no final do século XIX, com a inserção de novos temas na dramaturgia, no Brasil a renovação acontece somente na década de 1940. A partir dessa década há um grande florescimento do teatro brasileiro e a migração de jovens encenadores europeus, para o país, sintonizados com as vanguardas artísticas, propiciou o surgimento de novas companhias teatrais como Os Comediantes e O Teatro do Estudante, ligadas com as mudanças ocorridas na Europa. A criação do Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo (TBC) em 1948 possibilitou o público brasileiro entrar em contato com a dramaturgia produzida na Europa e Estados Unidos, com a montagem de peças de Arthur Miller, Luigi Pirandello, Carlo Goldoni, August Strindberg, Ben Jonson e Jean Anouilh. Entretanto, o grande marco da renovação da dramaturgia nacional é o texto *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues (STUCHI, 2012).

Entretanto, se até o século XIX prevaleceu em maior ou menor grau um respeito às regras aristotélicas, o teatro moderno e contemporâneo não é homogêneo em sua forma, tampouco no modo como as categorias do drama são trabalhadas. É óbvio que o modelo aristotélico nem sempre foi seguido à risca, como podemos observar em Shakespeare, por exemplo.

Pensar o drama moderno e contemporâneo, suas origens, formas e temas é remeter ao final do século XIX e às grandes rupturas instauradas pelos dramaturgos do período em seus textos.

Minha hipótese é de que as bases do que chamo “drama moderno” – entendamos: “drama da modernidade” – foram estabelecidas naqueles anos 1880, momento de ruptura na história do drama. E isso, como sugere Kierkegaard, em acordo e desacordo com Aristóteles, numa vasta empresa de desconstrução do modelo aristotélico-hegeliano. [...] Para ser mais concreto, penso haver, no plano dramático, infinitamente menos distância entre uma peça de Sarah Kane ou de Jon Fosse e uma peça de Strindberg do que entre o último drama romântico ou o último drama burguês, e não importa que peça de Strindberg ou de Tchekhov. [...] Ser contemporâneo, antes de tudo, é situar-se mais próximo de sua própria origem. E a origem da criação dramática contemporânea nós a encontramos justamente na ruptura, na mudança de paradigma que se produziram com autores como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Brecht... (SARRAZAC, 2017, p. XXII)

Assim como defende Sarrazac (2017, p. XVII), acredito que o drama contemporâneo é uma contiguidade do drama moderno, pois entre os anos de 1880 até o momento presente as dramaturgias moderna e contemporânea “[...] jamais

deixaram de acolher a desordem”. Nesse sentido, a relação entre forma e conteúdo ainda permanece um guia para pensar nas transformações da dramaturgia, uma vez que a desordem do mundo, o (re)nascimento de uma nova sociedade, a ruptura do antigo com o novo, trazem novos conteúdos para o drama que por sua vez tem sua forma alterada desde o fim do século XIX até o momento presente, “[...] como se a forma dramática, vítima de uma espécie de colapso, não parasse de desabar sobre si mesma” (SARRAZAC, 2017, p. XVIII). Portanto, a dramaturgia contemporânea podem ser encarada como uma contiguidade da dramaturgia moderna.

A desordem com a qual se encontram confrontados Beckett e tantos outros autores é a massificação consubstancial à sociedade industrial e que se agrava no mundo pós-industrial; é a perda do sentido num universo pós-moderno; é o estado geral do planeta no momento da globalização. É a devastação generalizada. É o eco sem fim de Auschwitz e de Hiroshima. Mas, se olharmos mais atrás, é forçoso constatar que os autores do início do século XX, os que foram contemporâneos da Primeira Guerra Mundial, como expressionistas, surrealistas, dadaístas, Artaud..., não tiveram que gerir menos que seus sucessores essa inadequação fundamental, esse divórcio original entre forma e conteúdo que engendra o princípio de desordem. E se poderia retroagir a Schopenhauer, a Nietzsche e à morte de Deus, que conduziram certas obras da virada do século XX, por exemplo *O Caminho de Damasco* (1898-1904), de Strindberg, à beira da implosão. (SARRAZAC, 2017, p. XVIII)

O lembrar, o rememorar das personagens e o passado têm mais importância que o momento presente, o retorno a um drama anterior, ou seja, “[...] os motivos progressivos cedem terreno considerável aos motivos regressivos” (SARRAZAC, 2017, p. 22) no processo de (de)composição dramática. Trata-se, em muitos casos, de uma dramaturgia de microconflitos, de conflitos intrasubjetivos, intrapsíquicos. O sujeito passa, cada vez mais, a olhar para si, para seu interior e percebe-se isolado, separado.

Mas, apesar das semelhanças que aproximam as dramaturgias modernas e contemporâneas, cada teórico apresenta um marco distinto. Para Ryngaert (2013, p. 39), é nos anos de 1950 que a dramaturgia muda completamente: pós-Brecht. Na obra *Ler o teatro contemporâneo*, o autor faz seu estudo a partir de cinco textos: *As cadeiras*, de Eugène Ionesco; *O ateliê*, de Jean-Claude Grumberg; *A boa vida*, de Michel Deutsch; *Dissidente, é evidente*, de Michel Vinaver; *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès. A escolha se

baseia pela diferença entre os textos e por terem sido encenados diversas vezes. Para ele, é um teatro da “ruptura, da renovação e da interrogação.”

Lehmann (2007) associa as mudanças na forma dramática com as mudanças impostas pelas novas mídias. O mundo mudou muito rapidamente no século XX. Se no século XIX o mundo ganha velocidade com a expansão dos trens e ferrovias, no século XX a humanidade ultrapassa ainda mais as barreiras que separam países e civilizações. A comunicação tornou-se rápida e instantânea com o telefone, a televisão e mais recentemente com a internet. A cultura, os bens de consumo e o “setor” cultural ganham novas roupagens e linguagens. A TV e o cinema passam a ser os principais meios de comunicação.

Uma vez que o ‘setor’ cultural fica cada vez mais submetido à lei da comerciabilidade e rentabilidade, cabe notar uma desvantagem adicional do teatro, representada pelo fato de que ele não cria um produto tão palpável e conseqüentemente tão fácil de circular e comercializar quanto um vídeo, um filme, um disco ou mesmo um livro. (LEHMANN, 2007, p. 18)

Para Sarrazac (2017), as tendências do teatro moderno podem ser colocadas em duas categorias principais: o íntimo e o político. De um lado, Brecht com personagens que não refletem o íntimo; o gesto a-psicológico; *gestus* social. De outro lado, Strindberg com a criação de um teatro íntimo, com a ação dramática fragmentada, com personagens que não se relacionam de fato entre si.

O teatro político no Brasil ganha força nas décadas de 1950 e 1960 devido ao contexto histórico, político, econômico. A literatura dramática passa a ter um forte cunho de crítica social, buscando entender aspectos típicos da nossa sociedade e o momento histórico. Os principais dramaturgos do período são Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes e Jorge Andrade. Pelo menos três aspectos podem ser destacados na dramaturgia brasileira: nacionalismo, populismo e o esquerdismo (PRADO, 1988, p. 64-65).

Mas, se a partir da década de 1940, a grande maioria dos dramaturgos trabalha com questões políticas, no mesmo período, Nelson Rodrigues (1912-1980) promove uma renovação dramatúrgica<sup>46</sup> ao desvendar os sentimentos mais profundos do ser humano e expor a vida íntima de suas personagens.

---

<sup>46</sup> Apesar da grande importância de *Vestido de noiva* é preciso relativizar a ideia de que a peça teria surgido em terreno completamente estéril, pois há que se mencionar a importância de Renato Vianna e Joracy Camargo na década de 1930, reconhecidos pela crítica como inovadores, e ressaltar as

Pode-se destacar nas peças de Nelson Rodrigues o modo pelo qual ele transforma a subjetividade em objeto de investigação, indo ao encontro de uma das tendências temáticas do drama moderno. Assim como Strindberg, no prefácio de *Senhorita Júlia*, discorre sobre o uso adequado de recursos cênicos na projeção da revelação da subjetividade do Homem (PEREIRA, 1999, p.59), Nelson Rodrigues explora maneiras diversas de trazer à cena os sentimentos mais profundos de seus personagens. Pode-se pensar que o dramaturgo brasileiro está em sintonia com o pensamento de autores como Strindberg, Ibsen e Tchêkhov na busca do desvendamento interior dos seres humanos. (STUCHI, 2012, p. 63-64)

Para Ryngaert (2013), o drama moderno é diverso, mas o teórico defende, também, que este se mantém em dois pólos principais: teatro político, encontrando em Brecht seu maior representante, e o teatro metafísico ou do absurdo, cujo maior expoente é Ionesco.

Para Sarrazac (2017), o drama moderno é o reino da desordem ou, como diz Müller: “um drama é o que chama um drama”. Não há apenas uma fórmula ou modelo a ser seguido, ele é híbrido, heterogêneo e múltiplo.

Entre o fim do século XIX e o início deste XXI, tudo se passa como se a forma dramática, vítima de uma espécie de colapso, não parasse de desabar sobre si mesma. A cada novo *opus*, o drama deve se reinventar para se reerguer. Ora, esse reerguimento não se pode reproduzir senão em ruptura com os princípios de unidade e de organicidade que fundamentam o modelo aristotélico-hegeliano do drama e seu avatar, a ‘peça bem-feita’ do século XIX. A partir de agora, é com a desordem que se deve contar; é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena. (SARRAZAC, 2017, p. XVIII)

Um marco importante para Ryngaert é o ano de 1968, pois o teatro pré-1968 é essencialmente político, cheio de ideologias e analisa o mundo sob uma perspectiva histórica. Com todas as decepções pós-68, com a sociedade francesa abalada, renasce um novo interesse no indivíduo, nas histórias comuns. O chamado “teatro do cotidiano” ganha relevo na dramaturgia e são exploradas as crônicas da vida privada, da crise em família, da crise do sujeito. A prática teatral foi também profundamente modificada na França, muitos espetáculos foram concebidos como

manifestos e seus criadores invocavam o pensamento de Antonin Artaud (1896-1948).

Uma vertente do teatro nos anos 1960 deixou de lado a representação e investiu em formas cerimoniais ou rituais com o intuito de exacerbar o presente, o momento. Esse tipo de intervenção não obedece a nenhum texto e também não deixa nenhum texto para a posteridade, constituindo uma arte efêmera. Nos anos 1980, são poucos os textos teatrais que se referem à política diretamente, voltando a explorar os territórios mais íntimos.

Diferentemente do enfoque dado pelos outros teóricos já apresentados, o cerne da pesquisa de Hans-Thies Lehmann (2007) é discutir as práticas cênicas que foram desenvolvidas a partir de 1970 e como estas refletiram a própria situação do teatro, indo ao encontro das outras artes na pós-modernidade que tendem à autorreflexão e à autotematização. O autor, apesar de abordar a inter-relação entre teatro e texto, dará enfoque ao discurso do teatro, pensando o texto apenas como um dos elementos da configuração cênica. Ao desenvolver esse trabalho, pretende estabelecer uma “lógica estética” do novo teatro.

Apesar de algumas diferenças entre as abordagens dos teóricos, eles concordam que não há mais um modelo de drama o qual nos permite descrevê-lo de forma genérica, ele é múltiplo, há uma ausência de categorias para descrever o novo teatro, como argumenta Lehmann (2007). Para Ryngaert (2013), as principais características da escrita dramática contemporânea são a escrita descontínua ou de fragmentos e o efeito de montagem. Sarrazac defende que o drama moderno não se permite ser dramático e passa a ser um drama infradramático, pois “[...] a forma dramática moderna e contemporânea [...] está profundamente estilhaçada, fragmentada [...] se ainda existe um corpo do drama, este é um corpo desmembrado” (SARRAZAC, 2017, p. 245).

Outro aspecto a ser apontado em relação à dramaturgia moderna e contemporânea é pensar na real separação entre teatro e literatura dramática, preconizada por Artaud e perpetuada após ele. Para Sarrazac (2017, p. 244), a partir de *Olhar do surdo*, de Bob Wilson, essa será uma das principais vertentes de todo um teatro não dramático “[...] fruto de hibridizações normalmente felizes entre o mimo, a dança, a música e textos não dramáticos [...]”, evidenciando seu caráter rapsódico e de bricolagem.

Se para Szondi (2011) a forma épica é o novo modelo do drama, para Sarrazac (2017, p. 251) é o “[...] jogo de transbordamento incessante de uma instância – dramática, épica, lírica – para outra.” O entrelaçamento entre o épico, o lírico e o dramático, preconizado por Strindberg em *Sonata dos espectros*, se torna cada vez mais estreito na dramaturgia moderna e contemporânea, como em *Falta* (1999) de Sarah Kane, assim como é uma das características do monólogo polifônico.

Rompendo com a dialética hegeliana do dramático como ultrapassagem do épico e do lírico, o drama moderno e contemporâneo pratica a tensão dos três grandes modos poéticos. [...] O teatro amplia consideravelmente o seu registro. Abre-se a um mundo multiforme, no qual a investigação do contexto social e político – o pano de fundo dos dramas clássicos passa ao primeiro plano – pode costear a representação dos enfrentamentos inter-humanos assim como o mergulho no íntimo, no psiquismo dos seres. O drama decide liberar-se dos seus limites e dos seus constrangimentos. (SARRAZAC, 2017, p. 255)

A contribuição de Lehmann é justamente pensar em outros modos de se fazer teatro, não somente por inovações formais, mas por novas proposições perante a vida: a presença e os processos. O teatro, com o advento dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias, não é mais a principal forma de entretenimento da burguesia e “[...] perde seu *status* em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento.” (LEHMANN, 2007, p.17).

Ao drama canônico sobrevém uma forma rapsódica, como denomina Sarrazac (2017), uma nova forma na qual a presença do autor-narrador é marcante, assim como a alternância de cenas dialogadas e de récitas. Para Sarrazac, a falha na teoria de Szondi reside no apontamento do sujeito épico como o cerne, a resolução, para a crise enfrentada no seio da forma dramática no final do século XIX. O teórico francês defende que o sujeito épico possa ser igualmente dramático ou lírico, ou seja, um sujeito rapsódico, que por sua vez permite uma liberdade infinita na obra dramática, gerando uma forma mais livre. A pulsão rapsódica, ao impor uma forma mais aberta, mina o modelo que vai de Aristóteles a Hegel e transfere para o espectador a responsabilidade de operar na descontinuidade e de reunir os fragmentos da obra. Portanto, para Sarrazac, é a volta da figura do rapsodo, banido do drama absoluto, que irá caracterizar a dramaturgia moderna e contemporânea.

Sarrazac critica a teoria de Szondi no sentido da discordância em relação à eleição da “forma épica do teatro” como superação da crise da forma dramática, pois para ele não há uma superação, mas um tensionamento do dramático, do épico e do lírico. A forma dramática, invadida por novos conteúdos e novos temas, começa a rachar e se modificar. Portanto, para Sarrazac, o teatro épico não é a única forma dramática possível na modernidade. Para o teórico, o apelo ao intrasubjetivo, ao íntimo, são massivamente presentes no teatro do século XX, e isso não significa a regressão ao individualismo, ao apolitismo, ou melhor dizendo, ao teatro “burguês”, mas sim uma nova forma de se escrever dramaturgia e pensar o teatro (SARRAZAC, 2012, p. 30).

Cleise Mendes (2015, p. 9), no artigo “A ação do lírico na dramaturgia contemporânea”, defende a crescente utilização de procedimentos próprios do gênero lírico na produção dramática do fim do século XIX até o século XXI. Para a autora, o lírico na dramaturgia moderna e contemporânea não está presente apenas na linguagem, mas possui um papel estruturante na composição dramática, “[...] no desenho das situações, no singular modo de ação das personagens imersas num processo de subjetivação”.

A denominação drama lírico não se refere apenas ao tom da composição dramática, como propõe Staiger (1997, p. 14), mas a uma dramaturgia na qual “[...] o lírico fornece traços estruturantes que logram reconfigurar, por vezes de modo radical, as convenções dramáticas.” (MENDES, 2015, p. 12). Portanto, a presença do lírico na dramaturgia contemporânea está não somente na subjetivação dos temas ou na linguagem, mas em procedimentos de composição estrutural próprios do gênero lírico. O lírico está fortemente presente na obra de dramaturgos contemporâneos bastante diversos entre si, como Peter Handke, Valère Novarina, Eugène Ionesco, Bernard-Marie Koltès, Marguerite Duras, Jon Fosse, Sarah Kane entre outros.

Já na visão de Lehmann (2007), apesar de todas as inovações das vanguardas históricas e como essas atingiram o teatro, o essencial do “teatro dramático” foi conservado. Mas, apesar das bases do modelo dramático inspiradas em Aristóteles e Hegel terem se modificado – ação, conflito, diálogo –, para Lehmann as mudanças não foram significativas, pois a mimese de uma ação permaneceu.

As novas formas teatrais surgidas serviam à representação, agora modernizada, de universos textuais, procurando justamente salvar o texto e sua verdade da desfiguração gerada por práticas teatrais que haviam se tornado convencionais, de modo que puseram em questão o modelo tradicional da representação e da comunicação teatrais de maneira limitada. É certo que os recursos de encenação de Meyerhold conferiam extrema estranheza às peças, mas elas eram representadas como um todo coeso. É certo que os revolucionários do teatro romperam com quase tudo o que viera antes, mas insistiram na mimese de uma ação no teatro, mesmo ao empregarem recursos de encenação abstratos e causadores de estranheza. (LEHMANN, 2007, p. 27)

Como vimos acima, cada teórico apresenta um marco, uma característica do drama moderno e contemporâneo, mas nenhum deles deixa clara a delimitação entre eles. Diferentemente do que ocorre com o drama absoluto, tal como exposto por Szondi (2011), é difícil definir o drama moderno e o drama contemporâneo com exatidão, por isso a ideia de contiguidade defendida por Sarrazac (2017) parece ser uma boa leitura do fenômeno. A partir da crise do drama, a forma dramática passa por profundas mudanças que se acentuam até o século XXI, mas guarda semelhanças com a dramaturgia do fim do século XIX.

Portanto, o drama moderno e contemporâneo é uma forma aberta, não há uma definição que abarque suas múltiplas estruturas, o que torna tarefa impossível fixar os contornos e descrever peças tão diversas entre si. O que podemos defender, assim como o faz Sarrazac (2017), é que esse novo “drama”, assim como a nova forma dramática que descende dele, o monólogo polifônico, integra elementos dramáticos, líricos, épicos sob o efeito da “pulsão rapsódica”.

Com o intuito de demonstrar uma das utilizações do monólogo, enquanto recurso, no século XX, irei dialogar com o dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005), a fim de contrapor o uso do monólogo em outras dramaturgias modernas e exemplificar a sua variedade. Esse percurso é feito com a intenção de salientar como o monólogo ganha força paulatinamente no século XX.

Em *A morte do caixeiro-viajante*, não existe a necessidade de uma ação intersubjetiva para relatar o passado, pois este “[...] é substituído pelo estado psíquico de um indivíduo sob o domínio das reminiscências” (SZONDI, 2011, p. 172), aparecendo em *flashback* ao longo da peça como uma “*mémoire involuntaire*”:

[...] O passado já não é mais expresso com violência no confronto dramático, e as *dramatis personae* já não são posicionadas, por

amor ao princípio formal, como senhora de sua vida passada, sendo na realidade vítimas impotentes dela. Antes, o passado chega à representação tal como se manifesta na vida: por sua própria vontade, na *“mémoire involuntaire”* (Proust). Com isso ele permanece ao mesmo tempo uma vivência subjetiva e não cria na análise comum pontes ilusórias entre os homens, os quais ele deixou desvinculados ao longo de uma vida. Assim, na temática presente, uma ação intersubjetiva que forçasse a expressão sobre o que passou é substituída pelo estado psíquico de um indivíduo sob o domínio das reminiscências. (SZONDI, 2011, p. 172)

Portanto, nessa peça, o passado realiza-se no âmbito formal, pois ele é inserido na forma dramática por meio desse mecanismo de revelação interior, possibilitando a materialização do passado. Miller rompe, então, com a forma dramática idealizada pelo classicismo francês, porque o que deveria ser apenas diegético (o passado) torna-se mimético.

O passado é também revelado pelos diálogos travados entre as personagens, cada um pode trazer à tona sua própria visão sobre o que passou. Juntamente com o diálogo, é utilizado o recurso do *flashback*, mas esse aparece não como uma recordação e sim como um fato do passado. Para Szondi (2011, p. 153), quando juntamente com o diálogo, “[...] que para o drama constitui a única possibilidade de exposição [...]”, entra em cena a reminiscência, chega-se a um paradoxo do ponto de vista dramático, pois torna “[...] cenicamente presente o passado de vários homens, mas para a consciência de apenas um único.”

Para contrapor a ação no presente e no passado há um jogo de respeito ou não às marcações do cenário. Miller deixa claras suas intenções nas rubricas.

*[...] Sempre que a ação é no presente os atores obedecem às linhas imaginárias das paredes, entrando na casa apenas pela porta à esquerda. Mas nas cenas do passado essas convenções são quebradas e os personagens entram ou saem de um quarto “através” da parede para o proscênio. (MILLER, 2009, p. 171)*

No primeiro ato, Willy está recordando o passado quando seus filhos eram mais novos. Em um primeiro momento ele está sozinho, há um monólogo que nos permite ter acesso às lembranças da personagem, mas ele fala como se seu filho Biff estivesse presente, ou seja, ele encena o passado mesmo estando só. Porém, na continuação da cena, o passado se materializa com o aparecimento de seus filhos Biff e Happy e a partir de então há o desenvolvimento de uma cena

dramática com o estabelecimento de diálogo. Portanto, é possível conhecer o passado por um discurso, mas também realmente presenciar o que foi vivido, porém, vale ressaltar que a cena é construída a partir das memórias de Willy, ou seja, temos acesso não à verdade objetiva, mas às lembranças que foram construídas pela personagem.

*A luz deles se apaga. Bem antes de eles terminarem de falar, o vulto de Willy é vagamente visível embaixo, na cozinha escura. Ele abre a geladeira, procura dentro e tira uma garrafa de leite. Os prédios de apartamento estão desaparecendo e toda a casa e os arredores se cobrem de folhas.*

*A música se insinua quando as folhas aparecem.*

Willy – Só tenha cuidado com essas moças, Biff, só isso. Não faça promessas. Nenhuma promessa de jeito nenhum. Porque uma moça, você sabe, sempre acredita no que a gente diz, e você é muito novo, Biff, você é muito novo para falar a sério com uma moça.

*A luz sobe na cozinha, Willy, falando, fecha a geladeira e avança até a mesa da cozinha. Serve um copo de leite. Está totalmente mergulhado em si mesmo, com um ligeiro sorriso.*

Willy – Novo demais, Biff. Tem que pensar na escola primeiro. Depois, quando estiver formado, vai ter muita moça para um rapaz como você. *(sorriso aberto para uma cadeira da cozinha)* É mesmo? As meninas pagam para você? *(ri)* Rapaz, você deve mesmo estar fazendo um furor.

*Gradualmente, Willy passa a se dirigir fisicamente a um ponto fora da cena, falando através da parede da cozinha e sua voz sobe até o volume de uma conversa normal.*

[...]

*O Jovem Biff e o Jovem Happy aparecem da direção a que Willy estava se dirigindo [...]. (MILLER, 2009, p. 183-184)*

É possível, também, conhecer o passado pelo diálogo travado entre as personagens. Nesse caso, o diálogo não tem a função dramática, pois não expõe intenções nem tem como objetivo agir sobre as demais personagens. Em *A morte do caixeiro-viajante*, a fala da personagem, quando relembra o passado, serve para fornecer dados relevantes para a compreensão da intriga. Esse discurso da personagem tem um caráter épico, pois em alguns trechos não apenas lembra, mas narra fatos. Em uma conversa com o irmão, Biff faz um retrospecto de sua vida.

Hap, eu tive uns vinte ou trinta empregos diferentes desde que eu saí de casa antes da guerra e dá sempre na mesma coisa. Eu acabei de

entender isso. Em Nebraska quando eu trabalhei com gado, e nas Dakotas, no Arizona, agora no Texas. Eu voltei para casa agora, acho, porque entendi isso [...]. (MILLER, 2009, p. 179)

Como vimos anteriormente, há conflito dramático quando uma personagem persegue certo objeto e em seu caminho enfrenta um obstáculo, não necessariamente concretizado em uma única personagem. Porém, o conflito na peça se dá entre o indivíduo e a sociedade, pois a personagem do caixeiro-viajante, Willy Loman, trava um duelo com a nova sociedade norte-americana que está emergindo, entretanto, como ressalta Pavis (2008, p. 68),

[...] nem todos os conflitos se exteriorizam na forma mais visível do duelo retórico (esticomias), nem do debate retórico com argumentos e contra-argumentos. Às vezes, o monólogo é próprio para apresentar um raciocínio baseado na oposição e confronto de idéias.

A questão do tempo também é bastante relevante em *A morte do caixeiro-viajante*. A ação da peça se passa em torno de vinte e quatro horas contadas a partir do começo do primeiro ato quando Willy retorna para casa à noite, depois de uma viagem fracassada, até sua morte na noite do dia seguinte. Mas, apesar dessa linearidade no tempo presente, o recurso do *flashback* traz o passado à cena, possibilitando grandes saltos temporais. Miller, nessa peça, abandona a forma dramática clássica e traz para a forma do drama uma natureza épica, pois tanto a descontinuidade espacial como a descontinuidade temporal não permitem o encadeamento causal da ação, o que pressupõe o eu-épico na peça.

Willy sofre com as grandes transformações ocorridas nos Estados Unidos, país no qual a peça é ambientada. Ele acredita no ideal de sucesso pelo esforço pessoal, mas o sistema comercial do país passou por grandes mudanças, tornou-se impessoal, massificado. A antiga confiança entre comprador e vendedor esfacelou-se, Willy sente-se, no presente da ação, desamparado e desesperançado.

Willy vive preso ao passado, quando ele desfrutava de prestígio e o futuro parecia promissor. A ação da peça se desenrola entre presente e passado: o primeiro mostra a degradação do protagonista e sua família, o segundo corresponde às evocações do caixeiro-viajante e do tempo glorioso em que vivia. Com o recurso de *flashback* para evocar o passado, o autor realiza uma peça dentro da peça e com isso é possível “reconhecer com exatidão a sua natureza épica” (SZONDI, 2011, p. 174).

O próprio título do texto expressa as preocupações do protagonista e toda uma classe. *A morte do caixeiro-viajante* não é uma peça sobre um homem singular, mas espelha a história de um homem com que outros possam se identificar tornando possível perceber os aspectos sociais retratados nessa obra. Quando Willy Loman morre, enterra com ele toda uma tradição de vendas dos caixeiros-viajantes superada por um novo sistema comercial.

Os problemas de natureza social na peça refletem-se na individualidade das personagens, como já vinha ocorrendo desde a crise do drama. Diante da derrota da personagem pelo sistema capitalista, as relações familiares também são afetadas, assim como os indivíduos. O sofrimento de Willy, assim como das demais personagens, é causado por um sistema econômico e pode-se perceber como a subjetividade de cada personagem reage diante à realidade social. O tema da peça, mais social do que individual, pede por uma nova forma e com isso o uso do monólogo também se modifica.

Assim como Miller em *A morte do caixeiro-viajante*, Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva* (1943), expõe a subjetividade da personagem central. O enredo de *Vestido de noiva* é aparentemente simples: duas irmãs disputam o mesmo homem. Alaíde rouba o namorado de Lúcia e casa-se com ele, mas, de acordo com o que é possível compreender pela reconstituição fragmentada da mente de Alaíde, Pedro mantém um relacionamento com a cunhada e os dois chegam a desejar a morte da protagonista. Ela é atropelada por um automóvel no Largo da Glória e vai para o pronto-socorro, onde é operada e morre. A irmã, com remorso, começa a ter visões da morta, mas isso não a impede de casar-se com o viúvo. Porém, não é possível afirmar a veracidade dos fatos expostos, pois estes são filtrados pela subjetividade da protagonista, que está sendo operada após o atropelamento sofrido. Para tanto, a peça propõe a técnica de ações simultâneas, em tempos diferentes, eficaz cenicamente por amparar-se na divisão em três planos: realidade, memória e alucinação.

O plano da realidade tem apenas a função de situar os acontecimentos, “[...] fornecer as coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico linear da história.” (MAGALDI, 2004b, p.19). Os diálogos são, quase sempre, uma projeção da mente decomposta de Alaíde, por meio do recurso do *flashback*, ou seja, temos acesso somente à voz da personagem central. A distinção dos planos da memória e da alucinação não se dá de forma regular, pois no cerne

da ação dramática “[...] há um foco subjetivo, uma mente perturbada e em franca desagregação.” (FARIA, 1998, p.122).

A sondagem interior da personagem era algo com o qual o público brasileiro não estava habituado. João Roberto Faria traça uma relação entre *Vestido de noiva* e *O pai*<sup>47</sup>, de Strindberg, pela interpretação que Peter Szondi (2003, p. 53) faz desta peça e sua relação com o teatro moderno.

Esse modo de construção dramática, fortemente centrado na figura de um personagem que manipula livremente os dados da realidade, submentendo-os à força maior que vem das pressões emocionais que pesam sobre sua existência, é bastante comum nas peças teatrais expressionistas alemãs do começo do século, ou no que Peter Szondi denomina “dramaturgia subjetiva” de Strindberg. (FARIA, 1998, p.136)

Outro modo como o monólogo aparece na dramaturgia rodriguiana é no recurso conhecido como diálogo entre surdos, bastante utilizado por Tchekhov, pois seus personagens vivem sob o signo da renúncia ao presente e à comunicação, como é o caso das relações travadas em *A falecida* (1953), denotando o abismo entre os casais (STUCHI, 2012, p. 92-93). Enquanto Zulmira conta sobre sua ida a cartomante, o marido apenas boceja, remetendo à impossibilidade do diálogo dramático, pois não há diálogo entre o casal e, sim, a exposição das inquietações dela. Tuninho dorme, mas a protagonista, obcecada pela ideia de que a mulher loura é sua prima Glorinha, continua a dialogar com o marido, sem perceber que na verdade está monologando.

*(Tuninho, embalado pela voz da mulher, já adormeceu e ronca, sonoramente. Zulmira, porém, não toma conhecimento do sono profundo do marido.)*

Zulmira – Tu acredita que ela seja tão séria como diz? Hem?

*(Tuninho, dormindo, responde com seus roncos.)*

Zulmira – Pois sim! Não é mais séria do que ninguém. Tão cínica que diz apenas o seguinte – vê se pode – que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode ser o marido, pode ser o raio que o parta, mas é uma sem-vergonha.

*(Interpela o marido, que continua roncando)*

Zulmira – Que é que você diz a isso? Hem?

---

<sup>47</sup> Essa peça será analisada na cena 2.

Zulmira (*falando como se o marido, que continua dormindo, tivesse respondido.*) – Deixa de ser trouxa! Não vê logo que é falsidade? (RODRIGUES, 2004a, p. 36)

O diálogo, portanto, não produz “[...] transformações pela dialética comunicativa, isola os personagens, exprimindo essa paralisia da alma, já por si evidente em seres que não vivem em interação atual.” (ROSENFELD, 2010, p.92-93). Tanto em *A falecida* como em *As três irmãs*, as personagens não estabelecem relações intersubjetivas na acepção da dramática pura, mas vivem em favor da sua subjetividade.

O diálogo dramático da crise do drama em diante não tem mais como função a comunicação, pelo contrário, ele expressa a inaptidão do sujeito moderno em entrar em contato com o outro, revelando com isso a profunda solidão vigente na sociedade. O homem fala no vazio, o diálogo deixa de ser uma ponte e revela o abismo existente entre os seres que já não mais se comunicam. Mas, por outro lado, a perda da relação com o outro, entre as personagens, acaba por aproximá-las com o espectador, estabelecendo uma relação de frontalidade, de comunicação direta entre palco e plateia e por isso “[...] o diálogo moderno é realmente mais dialógico do que o diálogo no seio do drama-na-vida” (SARRAZAC, 2017, p. 199).

O diálogo irá se ofuscar diante do monólogo nas dramaturgias do fim do século XIX e da virada do século XX. O monólogo nesse caso serve para suspender o diálogo entre as personagens, revelando os conflitos intrapsíquicos, quebrando a ação dramática e o relacionamento interpessoal.

A dominante do diálogo se desloca do intercâmbio no presente para a coexistência de solilóquios destinados à retrospectiva, à lembrança, à revivência. A dramaturgia da relação interpessoal é recoberta por uma dramaturgia do íntimo, cujo lar é a vida intrasubjetiva das diferentes personagens. (SARRAZAC, 2017, p. 203-204)

O estatuto do diálogo na dramaturgia moderna e contemporânea muda, ou antes, é subvertida em outras categorias:

Diálogo de monólogos, diálogo dos mortos ou com os mortos, diálogo entremeado de diálogo filosófico são modalidades diversas do que chamo ‘diálogo das lonjuras’, em oposição ao diálogo

tradicional, que era um diálogo da proximidade do conflito. Esta última forma de diálogo tornou-se não pertinente numa sociedade moderna e contemporânea que produz a separação e seu complemento, a promiscuidade. A exigência dialógica conduz nossos autores a inverter as proporções do texto dramático: não mais os jogos das réplicas e das falas, com alguns raros momentos cruciais permitidos ao monólogo, mas, como exprime com excelência Novarina, ‘monólogos com ilhotas de diálogos’. (SARRAZAC, 2017, p. 220)

No século XX, o monólogo, enquanto recurso, será utilizado de maneiras diversas. O polílogo é outra modalidade de monólogo, no qual várias vozes de uma mesma personagem ou “os visitantes do eu” se expressam. O “monodrama polifônico”, outra modalidade muito presente desde a crise do drama, segundo Sarrazac, apesar de aparentar um diálogo entre personagens individualizadas, de fato são vozes interiores de uma mesma psique como em *O casamento* (1935), de Gombrowicz ou *Rumo a Damasco* (1898-1904), de Strindberg.

Do Caminho de Damasco<sup>48</sup> aos dramúcias de Beckett, passando por Gombrowicz, o monodrama polifônico, baseado na captação do mundo pela psique de uma só personagem, aparece e se radicaliza. O polílogo é sua modalidade senão a mais acabada, ao menos a mais atual. Mas o polílogo contemporâneo não se limita forçosamente a um teatro íntimo e da intrasubjetividade. Em *Vinaver* ou em *Danis*, por exemplo, ele se desdobra sobre uma vertente mais objetiva, mais épica. (SARRAZAC, 2017, p. 210)

O esfacelamento cada vez maior do diálogo e a autonomia do monólogo no seio da forma dramática, agora não mais “disfarçado”, faz com que o monólogo ganhe terreno no século XX. Samuel Beckett, na obra *Solo*, de 1982, coloca apenas uma personagem em cena e a denomina “recitador”. A personagem, por meio da memória, tenta reconstituir o passado, examinando-o, ruminando suas incertezas. Nessa obra, portanto, não há mais diálogo dramático, encontramos apenas uma personagem em cena que recita, narra o passado. O dramaturgo, nesse período, se dedica a escrever dramátículos, como ele denomina, mas que podemos pensar como monólogos, como *O improvisado de Ohio* (1982) e *Berceuse*

---

<sup>48</sup> Opto por me referir à dramaturgia de Strindberg como *Rumo a Damasco*, mas na obra *Poética do drama moderno*, de Jean-Pierre Sarrazac, o nome da peça é traduzido como *Caminho de Damasco*.

(1982). Nessas obras, temos apenas uma personagem, mas esta se desdobra, ela fala e se escuta, não há diálogo com um outro.

Podem-se considerar essas obras como os últimos avatares do solipsismo, quando o eu individual do qual se tem consciência é toda a realidade. Podem-se examiná-las também como 'relatos de vida' nos quais o sujeito falante se esforça para, ao vivo, analisar sua existência, com freqüência em período de crise, testemunhando assim sobre uma situação social ou individual particular suscetível de envolver o maior número possível de pessoas. (RYNGAERT, 2013, p. 90-91).

Os monólogos dentro do texto dramático irão também mudar a relação entre palco e plateia, a relação interpessoal entre as personagens é quebrada e eles passam a se dirigir diretamente para o espectador, ainda que de maneira não declarada. Para Sarrazac (2012, p. 73), "talvez a impulsão do monólogo no teatro moderno e contemporâneo, essa tendência do monólogo a suplementar o diálogo interpessoal, não tenha sido senão o sintoma de um fenômeno mais fundamental: reconstruir o diálogo sobre a base de um verdadeiro dialogismo".

Portanto, o monólogo passa a ganhar cada vez mais espaço na dramaturgia moderna e contemporânea, contudo na modernidade ele se apresenta distinto daquele concebido por Hegel. Diferentemente do uso em outras épocas, o monólogo a partir do final do século XIX, não terá mais a função de comentar a ação.

O monólogo moderno tem uma extensão muito mais larga do que o monólogo clássico: ele não se destina a exaltar o momento deliberativo e de decisão de uma personagem num conflito a ser levado a seu termo; ele explica globalmente a relação de uma personagem com o mundo e consigo mesma. No limite, todo monólogo moderno se apresenta como um relato de vida cujo protagonista [...] faria o espectador ouvir o seu 'eu sou' emergindo de abismos biográficos. (SARRAZAC, 2017, p. 212-213)

Ao mapear o monólogo no teatro ocidental, enquanto recurso, pode-se perceber que ele, até o século XIX, tinha uma função narrativa. Na crise do drama, o monólogo, travestido de diálogo, expõe o íntimo das personagens, se aproximando de uma função lírica. No fim do século XX e início do século XXI, o

monólogo tanto como recurso inserido no drama quanto forma, é híbrido e múltiplo e irá alternar o dramático, o épico e o lírico.

O monólogo, enquanto forma, é múltiplo, não há uma definição que dê conta de suas inúmeras variações, pois estas abarcam desde sua forma mais comum (um texto para apenas uma personagem e intérprete) até obras que entrecruzam falas de diversas personagens, apresentando pontos de vista múltiplos, assim como comédias nas quais há uma confrontação direta entre o ator e o público até o monólogo como ficção sobre as reminiscências de uma personagem que estabelece um diálogo consigo mesma. O monólogo pode ocorrer ao ser imposta uma situação à personagem e esta conta sua vida, mas também ocorre como testemunho social no qual uma personagem fala por um grupo. Há também o monólogo como relato de vida de uma personagem, a manifestação de uma fala essencial. Portanto, mesmo quando falamos do monólogo, uma forma dramática recém-nascida, estamos falando de uma forma bastante heterogênea, a qual me interessa uma dessas vertentes, que denomino monólogo polifônico.

## 2 MAS, ISSO NÃO É SOBRE VOCÊ, NÃO É MESMO? AS ESCRITAS DE SI NO TEATRO.

Eu penso que a vida de cada um descrita integralmente é mais verdadeira e mais esclarecedora do que a vida de uma família inteira. Como alguém pode saber o que se passa na mente de outra pessoa? Como alguém pode conhecer os complicados motivos por trás das ações de outra pessoa? Como alguém pode saber o que outra pessoa disse num momento íntimo? Ninguém pode. Alguém fabrica, inventa. Mas até agora a antropologia, o estudo científico sobre o homem, não foi muito cultivada pelos escritores, aqueles que com seu conhecimento fragmentado de psicologia tentaram descrever toda a obscuridade da alma. Só se pode conhecer realmente uma vida, a sua própria.

(STRINDBERG, 1967, p. 23)

Quem sou eu? Talvez essa seja uma pergunta fora de moda em pleno século XXI, visto que o debate acerca dessa questão parece ter chegado ao fim com a certeza de que não existe um eu, mas uma multiplicidade de eus habitando uma mesma pessoa. Mas essa era uma das minhas maiores aflições no momento de escrita do monólogo *mEU*, quando uma das minhas *personae* se questiona diante do espelho: “Do que eu gosto mesmo? Quem sou eu na verdade? Eu já nem sei mais” (STUCHI, 2015, p. 5). Em *mEU*, minhas *personae*, cada uma a seu modo, coloca em cena suas angústias, mas há uma busca comum a todas elas: a tentativa de se enxergar por trás das máscaras, de tentar descobrir se algo em si é verdadeiramente seu.

Hoje, entendo que eu estava em busca de uma resposta impossível, porque não somos um, mas muitos. Atualmente, para mim, a crença de que somos um é uma verdadeira ficção e não há como falar sobre um eu, mas apenas de partes constituintes deste eu. E, é pela possibilidade de falar de si que eu posso me construir como sujeito e compreender que a identidade é múltipla.

Nesse sentido, quando escrevi o monólogo em 2015 estava em busca de representar todas as outras Marinas que me habitavam, me permitir viver vários papéis, mas também era uma tentativa de detectar algo que fosse comum a todas as minhas *personae* para poder no final me transformar e ir em busca de um novo eu e “representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade” (ROBIN, 1997, p.16).

Mas essa é apenas uma meia verdade, se é que é possível afirmar que exista meia verdade. É que descobri que “é difícil falar sobre as coisas que verdadeiramente importam” (STUCHI, 2019, p. 6), então durante um bom tempo eu me escondi atrás de personagens, tanto na vida quanto no teatro. A questão é: será que já revelei toda a verdade ou ainda continuo me escondendo atrás de alguma personagem?

Neste momento, eu peço um pouco de calma e também uma chance para que me explique, ah peço desculpas também pela Marina acadêmica, mas ela teve que se ausentar, ao menos temporariamente, mas acredito que ela possa aparecer em algum momento desta cena porque ainda acredita que o papel desempenhado por ela é fundamental.

Aliás, aproveitando que ela não está aqui, quero contar uma história, mas peço que não a julgue e tampouco conte esta minha indiscrição.

Eu estava observando ela na cena 1 e pude ver o quanto ela se esforçou para desempenhar seu papel formal e distanciado, acho até que conseguiu, mas também foram anos de treino.

O modo como escolhemos nos contar diz muito sobre nós e sobre nossa história. Eu demorei muito tempo para entender o quanto a Marina acadêmica se escondia atrás de uma máscara de pesquisadora que se pretendia distanciada de seu objeto. Na especialização e no mestrado, ela estudou o dramaturgo Nelson Rodrigues. Primeiramente duas peças denominadas como desagradáveis: *Álbum de família* (1945) e *Senhora dos afogados* (1947). Ambas colocam em discussão o quanto um ambiente familiar pode ser abusivo, tóxico e distante do que comumente é retratado como uma família. Eu acho que havia sim uma identificação entre ela e seu objeto de pesquisa, mas a opção foi por refletir acerca das questões formais das obras, de forma distanciada, ou pelo menos era nisso que ela acreditava na época. Mas também sei que é um assunto sobre o qual ela não gosta muito de falar.

No mestrado, ela analisou duas peças de Nelson Rodrigues denominadas de tragédias cariocas: *A falecida* (1953) e *Boca de ouro* (1959). Novamente optou por uma análise mais formal da obra. A contradição se dá justamente que se por um lado ela pretendia manter a imagem da acadêmica imparcial, por outro lado ela se enxergava nas personagens femininas das obras: mulheres casadas e frustradas em seus casamentos. Porém, naquele momento, eu

acho que ela ainda não conseguia entender essa relação, tampouco estava preparada para escrever sobre isso.

Mas, pensando bem, não estou sendo muito justa com a Marina acadêmica, porque eu, ou o que fui um dia, também tentei me esquivar ao escrever a primeira versão do texto que se transformou no monólogo *mEU*. Mas isso eu também já contei no Prólogo e não pretendo mais voltar nesse assunto.

É nesse ponto que a minha história e as histórias da Marina acadêmica e dos dramaturgos que inserem elementos autobiográficos em suas obras, mas se escondem atrás de personagens, se cruzam.

Assim como essas Marinas, os dramaturgos ao longo dos tempos pretendiam se manter a uma determinada distância da sua obra e escrita, não assumindo o discurso de seus personagens como seu. O monólogo, então, era utilizado como recurso que possibilitava expor o pensamento de uma personagem para o público, sem que outra personagem tomasse conhecimento. Os usos do monólogo variaram de acordo com a época e a estética, mas há um ponto comum a ser destacado que é de fundamental importância: a não identificação entre o discurso do dramaturgo e o da personagem, ou seja, as personagens eram configuradas como seres autônomos, seres de ficção criadas pelo dramaturgo, mas sem relação com a vida daquele que as criou.

O impulso à autorrepresentação acontece no século XVI, mas é apenas no século XVIII que se torna uma prática sistemática em decorrência das transformações sócio-históricas e da formação do humanismo renascentista. A arte como representação do mundo, no século XVIII, tem sua função alterada, porém esse movimento irá se manifestar tardiamente no teatro. Essa mudança no estatuto da representação é derivada da nova compreensão da linguagem, “[...] que não é mais entendida como um dispositivo meramente representacional, mas como uma estrutura dinâmica produzida por leis internas [...]” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 24).

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), ao escrever sua autobiografia em *Confissões*, deseja mostrar uma verdade subjetiva, a história de sua alma, e não tem como objetivo a “[...] representação fiel dos fatos, na tentativa de sua exposição precisa e objetiva”, pois não é lá que reside a verdade para o filósofo. Para Duque-Estrada (2009, p. 19), é a emancipação do compromisso do real que diferencia a autobiografia a partir de Rousseau.

E é devido a esta emancipação do compromisso com o real, à liberdade de ser em si mesma, que a palavra de Rousseau já não habita o território da verdade entendida como adequação aos fatos, mas, como aponta Jean Starobinski, pertence ao domínio da autenticidade; aqui, onde tudo pode ser deformado e inventado, a palavra autêntica se liberta de todo e qualquer confinamento ao custo de manter-se num movimento incessante, pois que ela não reproduz uma realidade preexistente, mas só pode existir na condição de produzir a sua verdadeira verdade – tarefa impossível, que a faz sempre voltar-se sobre si mesma, condenada a um eterno recomeço.

Porém, esse pensamento do filósofo francês não está longe do que hoje entendemos como escritas de si, pois a relação entre linguagem e realidade se sobressai: a escrita não dá conta da realidade e cria uma outra realidade. Maurice Blanchot (2018), em *O livro por vir*, argumenta que a verdade em Rousseau se manifesta nos movimentos de sua alma, nas suas experiências e sensações, naquilo que ele sentiu ao vivenciar os fatos, numa busca de entender-se, de colocar-se diante de si.

Se o discurso do eu, como exposto acima, esteve presente pelo menos desde Rousseau, na dramaturgia o relato íntimo não era compatível com a forma do drama, uma vez que o drama absoluto (como define Szondi) não “aceita” a expressão da interioridade. Foi necessário muito tempo e grandes mudanças históricas e sociais para que o discurso em primeira pessoa pudesse adentrar na dramaturgia; digamos que foi o último gênero literário a se permitir falar eu. É a partir do fim do século XIX, e de forma mais acentuada no século XX, que a cena teatral é marcada por uma contaminação autobiográfica, mas não do modo que ela se configura atualmente.

Para Szondi (2011), em *Teoria do drama moderno*, é com Strindberg que tem início o que só posteriormente será chamado de “dramaturgia do eu” e que influenciará toda a literatura dramática subsequente, na qual a autobiografia tem papel de destaque. Assim como Szondi, Sarrazac (1989) defende a ideia da forma como conteúdo sedimentado. Para o teórico, a certidão de nascimento de um teatro íntimo que irá cada vez mais se difundir do final do século XIX aos primórdios do século XXI é o de Strindberg.

Existe uma certidão de nascimento do teatro íntimo, uma legitimação do “interior do interior” como objeto de representação que não necessita mais do pretexto de um drama desenrolando-se principalmente na esfera intersubjetiva; é a criação do “Teatro Íntimo”

por Strindberg em 1907. O teatro íntimo é representado numa tensão fecunda entre o eu e o mundo, entre o eu dramático e o eu épico. (TREILHOU-BAULADÉ, 2012, p. 96)

Em *Théâtres intimes*, Sarrazac (1989) investiga a obra de três dramaturgos – Ibsen, Strindberg, O’Neill –, problematizando o momento histórico da consolidação do modo capitalista de produção e a configuração da organização burguesa de vida com a relação da substituição da intersubjetividade pela intrasubjetividade. Um teatro em primeira pessoa, no qual o dramaturgo se permite falar “eu”, mas que ao mesmo tempo expõe a tensão entre o eu e o mundo, quer seja na voz de um sujeito identificável ou num teatro de vozes supra ou infrapessoais.

Longe de significar a fuga do personagem para fora do mundo, seu retraimento num casulo intimista, o teatro íntimo abrirá o campo para o desnudamento, na fala e nos silêncios que a esburacam, do mais recôndito, do não dito, do irrepresentável, quer se trate do eu psíquico, de seu discurso interior e de sua rememoração (de Strindberg a Bernahard), ou dos alicerces implícitos das relações íntimas, familiares ou conjugais (na esteira de Tchekhov ou O’Neill), todos territórios igualmente investidos pela psicanálise. A invenção dessa última coloca em questão a idéia de um acesso fácil, por introspecção, confissão ou confidência, ao nível mais profundo do sujeito. (TREILHOU-BAULADÉ, 2012, p. 97)

Patrice Pavis (2008, p. 375) aponta que as tentativas de se fazer um teatro autobiográfico são tão antigas quanto o próprio teatro, mas afirma que esse seria um “gênero impossível e muito pouco representado”, pois “o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários que diferem do autor e têm outras preocupações além de contar sua vida”. Porém, apesar de falar em um teatro íntimo ou do eu e apontar a relação entre a biografia do dramaturgo e sua obra, não estou falando aqui em autobiografia, principalmente na primeira definição dada por Philippe Lejeune (2014) acerca da autobiografia e do pacto autobiográfico. De acordo com o teórico francês, autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16) e deve haver uma “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2014, p. 18).

Os relatos de si no teatro não se configuram como uma sucessão de fatos da vida do artista, como na autobiografia, e, sim, estão mais ligados à questão

da experiência e ao modo como o indivíduo absorveu a experiência e como a partir disso elabora sentidos para suas vivências por meio da arte. Para apresentar os dramaturgos e obras em que a biografia do autor se revela de alguma maneira, opto por falar em uma dramaturgia do eu, principalmente nesse eu que se revela no monólogo enquanto recurso pertencente à forma do drama. O que me interessa apontar, nesse primeiro momento, é como a revelação da interioridade da personagem criada a partir de dados biográficos do dramaturgo se configura no monólogo, tanto como recurso quanto forma, para posteriormente poder contrapor com o falar de si no monólogo polifônico.

Para tanto, irei colocar em diálogo a obra de um dramaturgo da crise do drama, Strindberg e a peça *O pai* (1887); um dramaturgo moderno, Eugene O'Neill e a peça *Longa Jornada noite adentro* (1941); e uma dramaturgia contemporânea pela obra *Psicose 4.48* (1999) de Sarah Kane.

Na obra *O pai*, todas as mulheres com as quais o protagonista se relacionou tiveram função negativa em sua vida: foi abandonado pela mãe, contraiu uma doença em sua primeira experiência amorosa que o afetou por dez anos, sua mulher o atormenta ao instalar a dúvida sobre a legitimidade da sua paternidade e a ama que cuidou dele a vida toda será conivente com seu internamento. Numa luta entre os sexos, a esposa sai vitoriosa e consegue aprisionar o marido no manicômio. Esse poderia ser um resumo geral da obra, que aparentemente coloca em cena o conflito intersubjetivo entre o Capitão e sua esposa, Laura, na disputa pela educação da filha, Bertha. Mas, analisando as rubricas e as falas das personagens, pode-se perceber que o verdadeiro conflito é subjetivo, são os pensamentos, a imaginação e os delírios da personagem central que nos são apresentados.

Na cena em que a mulher diz ao Capitão que Bertha talvez não seja filha dele não há de fato o estabelecimento de um diálogo dramático, pois se a cena se passa entre as duas personagens dialogando, em seguida a Ama entra e anuncia que a mesa está posta, como se interrompesse o pensamento do Capitão e não o diálogo entre ele e sua esposa, que age naturalmente e não entende a perturbação do marido, ou seja, a cena dialogada se passa na mente do protagonista.

Laura – Você não sabe se é o pai de Bertha!

Capitão – Não sei?

Laura – Não, porque é impossível saber!

Capitão – Você está brincando?

Laura – Não, apenas pondo em prática os seus ensinamentos. Afinal, como você pode saber que eu não fui infiel?

Capitão – Laura, eu sei que você é capaz de muita coisa, mas não disso, nem de falar a respeito, ainda que fosse verdade.

Laura – Imagine que eu tenha agüentado tudo – sofrer, ser desprezada – tudo – só pra ficar a lado da minha filha e poder educá-la, e que agora eu estivesse sendo sincera ao dizer: Bertha é minha filha, mas não sua! Imagine...

Capitão – Pare agora!

Laura – Nesse caso, você perderia todo o poder sobre ela!

Capitão – Mas só quando você provasse que eu não sou o pai!

Laura – Não seria difícil! Quer ver?

Capitão – Pare agora!

Laura – Eu só precisaria dar o nome do pai verdadeiro, definir melhor o lugar e a ocasião, digamos – quando foi que Bertha nasceu? Três anos após o nosso casamento...

Capitão – Pare agora! Senão...

[...]

Ama – (*Entra.*) A mesa está posta. Os patrões gostariam de comer?

Laura – Claro! (O CAPITÃO *demora-se; senta-se em um sofá ao lado da mesa em frente ao divã.*)

Laura – Você não vai jantar?

Capitão – Não, obrigado, não vou comer nada!

Laura – Ora! Você está triste? (STRINDBERG, 2009, p. 52-53)

O diálogo dramático não acontece em *O pai*, uma vez que ele não move a ação, e sim serve como ferramenta para colocar em cena as perturbações que se passam na cabeça do Capitão. Nesse sentido, podemos pensar que o monólogo acontece, mesmo quando é compartilhado por outras personagens em forma de diálogo, pois na verdade os “diálogos” expressam a voz de apenas uma única subjetividade, a da mente atormentada do pai que desconfia que a filha não seja sua.

Como destaca Szondi (2011, p. 56), *O pai* vincula o estilo subjetivo ao naturalista. Contudo, há nisso uma contradição, pois o naturalismo importa-se em preservar a forma tradicional do drama. Porém, nessa peça os conflitos se passam dentro de apenas uma personagem, as ações ocorridas são projeções da mente do protagonista.

[...] a obra baseia-se não na unidade de ação, mas na do ego de sua personagem principal. A unidade de ação torna-se inessencial, se não até mesmo um obstáculo para a representação do desenvolvimento psíquico. A continuidade sem lacunas da ação não representa nenhuma necessidade, nem a unidade de tempo e a de lugar são correlatas da unidade do eu (SZONDI, 2011, p. 56).

A ação, não no sentido dramático, de *O pai* se realiza na subjetividade do protagonista e o tempo na peça é primordialmente psicológico, pautado nessas reflexões do eu. Todas as informações, assim como a realidade dos fatos, são filtradas pela subjetividade da personagem do pai, o Capitão, e os monólogos têm como função revelar as evocações que denotam o sujeito mergulhado em si mesmo.

Para Szondi (2011, p. 113), Strindberg adota a peça de um só ato em um momento de crise, porém, “[...] reconhece que a dramaturgia subjetiva, ao negar a representação direta do fato intersubjetivo, precisa renunciar também ao estilo da tensão, ele passa, após uma pausa de cinco anos, à fórmula épica do ‘drama de estação’”. Portanto, a crise do estilo dramático se dá pelo desaparecimento da tensão, que, para Staiger (1972), é a característica fundamental do gênero dramático. Esse tipo de peça baseia-se na situação, não na ação, colocando suas personagens em situações limites; é o drama do homem sem liberdade, pois não há escolhas a serem feitas. Strindberg é um dos dramaturgos que explora essa forma na tentativa de salvar a forma do drama, porém, em *O pai* a ação não é uma sequência de acontecimentos, mas apenas uma exposição da vida familiar filtrada pela visão do protagonista.

A peça, apesar de se manter sobre o diálogo, é considerada como um monodrama, pois é a perspectiva do Capitão que é colocada em cena. Szondi (2011, p. 55) defende que “a obra não consiste na representação direta, isto é, dramática dessa relação envenenada e de sua história, senão que é projetada unicamente do ponto de vista de sua personagem-título e se desenrola mediada por sua subjetividade”. A opção de se escrever uma peça na qual temos acesso somente à subjetividade de uma única personagem aponta para a relação que se pode estabelecer entre os elementos autobiográficos e a crescente utilização do monólogo enquanto recurso que expõe o íntimo da personagem.

Strindberg utiliza elementos de sua biografia na composição de outras peças. Em *Rumo a damasco* (1898), o Desconhecido é considerado um protagonista autobiográfico em uma obra que coloca o inconsciente em cena. Há uma fundamentação formal para a representação da vida psíquica da personagem O Desconhecido, uma vez que a peça não apresenta uma realidade objetiva, mas os sonhos dessa personagem central, sendo que as outras personagens da peça são emanações desse eu. Szondi denomina essa peça como inauguradora do “drama de

estação” na obra de Strindberg. Os pilares básicos do drama puro são colocados em questão, pois não há unidade de ação e a possibilidade do diálogo é questionada. “Desse modo, na medida em que o caminho subjetivo toma o lugar da ação objetiva, as categorias de tempo e de lugar também caducam” (SZONDI, 2011, p. 61).

O texto passa a ser na verdade monólogo (com discurso indireto livre, apenas convencionalmente distribuído entre personagens que só aparentemente dialogam) no qual se assiste à encenação de episódios (quadros) da vida psíquica encoberta (ou revestida) de acontecimentos da esfera das relações inter-humanas. Essa revelação é ilimitada: não respeita as convenções de tempo, espaço, verossimilhança, valores consagrados, nada – exatamente como no inconsciente a que se refere Freud em sua *Interpretação dos sonhos*, que tem praticamente a mesma idade dessa peça, e não por coincidência. (COSTA, 2011, p. 18)

Com Strindberg há uma subjetivação radical da dramaturgia e o palco torna-se o espaço interno de uma consciência, inaugurando a “dramaturgia do ego”, como ele mesmo denominava. O dramaturgo e sua obra irão influenciar todo o teatro moderno e o expressionismo (ROSENFELD, 2009, p. 239).

Nessa peça, o herói é o único que tem continuidade; os outros só se mostram quando ele está no palco, tudo é projetado a partir dele. A base é sempre o ego do Desconhecido. Chama-se esse drama de monológico: quando fala com os outros, o herói fala consigo mesmo; os outros são projeções de seus desejos e angústias[...] Toda a sua peça, assim, é um drama em que o ego fala com seu inconsciente, com sua libido, com seus pavores. Seus impulsos se cristalizam em personagens e o palco transforma-se numa inconsciência, incorporando o inconsciente, que faz parte dela, como num sonho, pois no sonho somos mais livres, de acordo com Freud. (ROSENFELD, 2009, p. 240)

Em algumas peças de Strindberg, as personagens assumem função de narrador, como na obra *Sonho* (1901), na qual a representação se dá para alguém de fora da peça e o observador passa a ser o verdadeiro eu da peça. É por esse motivo que *Sonho* “recebe a estrutura épica basilar da contraposição entre sujeito-objeto” (SZONDI, 2011, p.64). Essa peça quebra as noções tradicionais de tempo e espaço, colocando em cena a imaterialidade do pensamento, liberto de censura.

O pensamento e a forma de Strindberg acham-se tão intimamente entrosados e decorrem de uma tão marcada expressão individual

que é impossível separá-los em compartimentos estanques. Acompanham muito de perto, também, a sua biografia, de sorte que se pode segui-los num itinerário definido, não obstante a vida do dramaturgo fosse um recomeçar permanente, uma volta sem fim à fonte, uma tentativa alucinada de procurar as razões primeiras. Nenhuma obra corresponde melhor do que a de Strindberg ao conceito de Antonin Artaud, segundo o qual o teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos. Abscesso exposto sem nenhum véu ao público – essa é a extraordinária garra dos textos strindberguianos. (MAGALDI, 2012, p. 201-202)

Em *Sonho*, o Poeta é a projeção do dramaturgo, assim como a protagonista que também carrega elementos biográficos de Strindberg, logo, ambas as personagens podem ser consideradas *alter-egos* do autor. Os relatos autobiográficos, portanto, são presença constante na dramaturgia de Strindberg. Para Sarrazac (2017, p. 150), o dramaturgo sueco foi pioneiro e um grande experimentador dos relatos autobiográficos no teatro, praticando “[...] sobre si mesmo a vivisseção. A golpes de escalpo, operou sobre seu próprio ‘eu’ de jovem a fim de revelar sua incoerência e quase vacuidade”. Seus romances autobiográficos são considerados por Sarrazac o alicerce de sua obra dramática.

Em *A defesa de um louco (Plaidoyer d'un fou)*, por exemplo, [Strindberg] nos revela os desentendimentos e as lutas que marcaram o fim do seu casamento com sua primeira esposa, Siri von Essen. É escrito como um drama, com muitos diálogos e descrições que, assemelhando-se a rubricas, dão lugar a verdadeiras cenas mudas — “dramaticulos”, diria Beckett. Mas o essencial não está aí, mas na noção de defesa — no sentido de advogar em causa própria, de advogar *pro domo* — em que o narrador se posiciona como vítima e acusador. Este escrito autobiográfico de autodefesa é o “abre-te Sésamo!”, a porta de entrada para uma dramaturgia em primeira pessoa, dramaturgia subjetiva na qual Strindberg viria a ser pioneiro com obras como *Pai, Senhorita Júlia* e *Credores*. Ora, essa dramaturgia do “Eu” é muito presente na escrita contemporânea, principalmente em Sarah Kane. (SARRAZAC, 2011, n.p.)

Para Szondi (2011, p. 58), Strindberg percebeu que o drama é um espaço propício para a exploração do eu devido à sua força dialógica. Mas, apesar de explorar o eu pelo diálogo, este já não se configura mais como dialógico, apontando então para um diálogo monológico, no qual há a presença de uma única voz, mesmo quando falam as outras personagens, pois as escutamos via perspectiva do eu central do protagonista, de sua mente. O relato autobiográfico não aparece apenas como tema, mas a própria forma de um drama subjetivo que “[...]”

parece coincidir com a teoria do romance psicológico (com a história da evolução da própria alma)” (SZONDI, 2011, p. 53-4).

Na “dramaturgia do eu” desenvolvida pelo dramaturgo sueco fica clara a subjetividade da experiência, pois a partir de sua autobiografia retratava o mundo, as pessoas e as relações como ele as enxergava. Portanto, apesar de algumas personagens serem um alter-ego do dramaturgo ou uma personagem semi-autobiográfica, Strindberg se apresenta com máscaras ficcionais, desconfigurando, pois, uma obra autobiográfica.

Em outras palavras, dramaturgo e seus estudiosos posteriores sabiam que o conteúdo autobiográfico em seus romances e peças estavam sujeitos ao seu projeto literário, artístico e estético, e não foram usados por narcisismo ou algo que o valha. Por outro lado, percebe-se não apenas uma ficcionalização de si mesmo, mas uma proposital referência a si mesmo, pois é nítida a preocupação de Strindberg de se mostrar no personagem ficcional, que vai desde características lançadas aleatórias pela boca de um personagem até o emprego de uma máscara, até poucos anos atrás, com as características físicas de Strindberg no ator que interpretasse o Desconhecido na peça *Rumo a Damasco* (ROBINSON, 1986, p. 7). Enfim, um movimento ambíguo de se mostrar/ocultar. (LIMA, 2017, p. 163)

Para Lima (2017, p. 156), a dramaturgia do eu de Strindberg pode ser denominada autoficcional, uma vez que ela mescla dados da autobiografia do dramaturgo com criação artística, assim como mostrarei a seguir em Eugene O’Neill.

Esse traço da poética de Strindberg representa o mesmo movimento que ocorreu na literatura: a autoficção, sendo nomeada em 1977, “reconhece formalmente” uma prática literária que utiliza uma linguagem semiautobiográfica há tempos, mas que a partir de então representaria uma linhagem de textos que colocaria esse discurso de forma crítica na escrita. Além disso, a forte tendência subjetiva na exposição das relações de seus personagens mostra que a dramaturgia do eu nasce de uma necessidade de autoconhecimento e de, principalmente, do desejo de se criar uma realidade além da que conhecemos: uma realidade psíquica, oculta, pessoal. Onírica.

Na dramaturgia moderna, *Longa jornada noite adentro*, escrita em 1941, por Eugene O’Neill é um bom exemplo da mistura entre autobiografia e criação artística no teatro. A peça gira em torno do drama da família Tyrone, cujos elementos se baseiam na biografia da família do dramaturgo, mas, apesar de a peça conter experiências pessoais e sua temática girar em torno de revelações de

verdades íntimas das personagens, numa sondagem do interior com o intuito de acertar as contas com o passado, o dramaturgo apoia-se nos princípios do drama absoluto da época moderna e obedece às regras exigidas pelo gênero dramático puro, acarretando uma desestabilização dos elementos constituintes do drama.

A peça é sobre uma família discutindo e rememorando fatos marcantes do passado, mas só sabemos deles por meio de recursos não dramáticos, pois um diálogo que não viabiliza uma ação não é um diálogo dramático; nesse caso, pode até ser considerado um diálogo épico. O diálogo aparece apenas como pretexto, pois sua função é narrar os fatos do passado e expor o íntimo das personagens. Pela teoria dos gêneros, segundo Prado (1970, p.84-85), teatro é ação e a história é mostrada, não contada, aspecto esse do romance, que se configura como narração.

No caso dessa peça de O'Neill, assim como em Ibsen, há "[...] a representação do tempo passado e interiormente vivido em uma forma poética que não conhece a interioridade senão em sua objetivação, que não conhece o tempo senão em seu momento presente." (SZONDI, 2011, p. 94). O modo como o dramaturgo resolve essa questão é colocando a família de *Longa jornada noite adentro* em situações em que possam discutir seu próprio passado, rememorando-o e assim colocando-o como predominante no presente, assim como acontece em *John Gabriel Borkman*, de Ibsen.

Com a análise da peça, pode-se perceber que O'Neill lança mão de recursos narrativos para trazer à tona os sentimentos das personagens; o dramaturgo pretende mostrar o que se passa no íntimo por meio de mecanismos de revelação interior. Desse modo, as ações dramáticas praticamente inexistem em *Longa jornada noite adentro*, o que interessa é a revelação das personagens sobre si e os outros e também sobre acontecimentos passados que moldaram o presente.

Em relação ao espaço da narrativa no teatro, teóricos como Issacharoff contrapõem dois modos de mostrar os acontecimentos no teatro, o mimético e o diegético, que podemos distinguir basicamente entre o que é mostrado em cena e o que não é.

O espaço mimético é transmitido sem mediação; o espaço diegético, ao contrário, é mediatizado pelos signos verbais (o diálogo), comunicado pois verbalmente e não visualmente... Enquanto o espaço mimético é apreendido diretamente pelo público, o espaço

diegético é unicamente referido no discurso das personagens, limitando-se a uma existência verbal, não visual. (ISSACHAROFF, 1998, p. 72-3)

Em *Longa jornada noite adentro*, O'Neill coloca suas personagens em cena para discutir o passado e revelar seus pensamentos e frustrações. Mas, para isso, ele utiliza da forma dramática "fechada", mantendo seus elementos indispensáveis. Nessa peça, o diegético é mais importante que o mimético, a palavra tem a função de materializar o que não é mostrado, pois ela traz o passado para cena via diálogo. "*Longa Jornada* vive da mais rigorosa concentração, mas as personagens estão permanentemente a contar-se, a escavar o passado, a remoer as mesmas ideias e, portanto, a dispor do público apenas pela força emocional" (MAGALDI, 2012, p. 267).

Como vimos, desde Aristóteles, chama-se drama uma obra que "imita pessoas que fazem alguma coisa". Mas, como ressalta Ryngaert (1995, p.10), "[...] a noção de ação nem sempre é identificável [...]", pois no teatro acredita-se que se narra por meio da ação. Na peça analisada, praticamente inexistem ações, no sentido dramático, e o diálogo em muitos momentos narra o passado, ou seja, o épico invade o drama, como na cena em que Mary conta como conheceu o marido, revelando, assim a história da família de Eugene O'Neill, ou ao menos o modo como o dramaturgo opta por contá-la.

MARY (*sempre distante e sonhadora*) Isso suprime a dor. Faz com que se retroceda no tempo, até que ela não nos alcance mais. Somente o passado é real... o passado em que se foi feliz. (*Uma pausa. E como se suas palavras fossem uma evocação que tivesse o dom de reacender a felicidade, todos os seus gestos e sua expressão fisionômica logo se transformam. Parece mais jovem. Nela aflora algo da inocente aluna de colégio religioso, e timidamente sorri*) Se você acha o Sr. Tyrone bonito agora, Cathleen, devia tê-lo visto quando eu o conheci! Era considerado um dos homens mais belos do país. As meninas de colégio que o haviam visto trabalhar no teatro ou que o conheciam de fotografia tinham loucura por ele. Era um ídolo das garotas de então! No fim do espetáculo, as mulheres se postavam junto à porta do seu camarim só para vê-lo sair. Você pode imaginar minha emoção quando papai me escreveu contando que travara amizade com James Tyrone e que eu lhe seria apresentada quando eu fosse para casa passar as férias de Páscoa. Mostrei a carta a todas as colegas e — oh! como elas me invejaram! Antes de mais nada, papai me levou ao teatro para vê-lo representar. Era um drama sobre a Revolução Francesa e ele fazia o papel de um nobre. Não pude afastar os olhos dele o tempo todo. Chorei quando o jogaram na prisão... e depois tive raiva, com medo que meus olhos e

meu nariz ficassem vermelhos! Meu pai me dissera que logo após a peça iríamos até os bastidores, ao seu camarim. E assim fizemos. (O'NEILL, 1980, p. 90-91)

No ato IV de *Longa jornada noite adentro*, Tyrone e Edmund estão na sala à espera de Jamie. O primeiro propõe uma partida de baralho ao filho. Essa cena expressa a necessidade do dramaturgo em colocar suas personagens fazendo algo com o desenrolar da cena, mas o importante é o diálogo travado entre eles, um acerto de contas com o passado.

Interessante notar como o dramaturgo ressalta a falta de importância da ação, pois as personagens se esquecem do que estão fazendo, concentrando-se em trazer à cena os conflitos do passado, nesse caso o começo do vício de Mary, esposa de Tyrone e mãe de Edmund e Jamie. Após longa discussão, o pai acusa Edmund como culpado pelas dores de Mary, o que a levou ao vício de morfina. O jogo de baralho fica totalmente esquecido, não há ação física, nem ação dramática, apenas um jogo de acusações recíprocas.

Como “tentativa de salvamento” podemos apontar a conservação de duas das três unidades: tempo e espaço. Em relação ao espaço, o dramaturgo determina como cenário apenas a sala da casa de veraneio da família de James Tyrone, na qual seus membros se encontram e aos poucos revelam fragmentos de seu passado. Só com o fim da peça é possível discernir a história dessa família e compreender os ressentimentos de cada membro dela.

O tempo também é bem delimitado em *Longa jornada noite adentro*. No início da peça, as personagens acabaram de tomar seu café da manhã e deixam claro que são oito e meia da manhã. A cada ato é possível saber exatamente que horas são, pois as personagens sempre comentam isso em cena. É possível também perceber a passagem das horas pelas indicações de luz que o dramaturgo coloca nas rubricas.

O autor utiliza esse jogo de luz como recurso para indicar a passagem do dia, mas também para ilustrar o adentramento no íntimo de suas personagens. No último ato, já perto da meia-noite, há o encontro de toda a família, quando todas as cartas são postas sobre a mesa, fazendo uma alusão ao jogo de baralho que ocorre entre o pai e seus filhos.

O esfacelamento do diálogo na obra se dá também pelos monólogos de Mary, porém, diferentemente do uso desse recurso na tragédia grega, por

exemplo. O monólogo em *Longa jornada...* se dá na forma dos devaneios da personagem causados pelo uso da morfina, ela não está plenamente ciente do que fala. Quando se encontra sozinha, Mary é tomada pelos efeitos da droga e é dessa maneira que o dramaturgo mostra o que verdadeiramente a personagem sente. Após a saída da empregada,

[...] *Mary espera até que ouve fechar-se, por trás de si, a porta da copa. Logo se recosta na cadeira numa sonolência relaxada, olhando fixamente no vácuo. Seus braços estão caídos sobre os braços da poltrona — suas mãos, de longos dedos deformados, de nódulos sensíveis e intumescidos, largadas numa imobilidade total. Na sala, aos poucos escurece. Reina um silêncio de morte. Nisto, chega de fora o gemido melancólico da sirene, seguido por um verdadeiro coro de sinetas, abafado pela neblina, que ressoa dos barcos ancorados no porto. O rosto de Mary não trai o menor sinal que revele ter ela ouvido o ruído, mas suas mãos começam a mover-se em espasmos e seus dedos, por um momento, agitam-se no ar. Franze a testa e meneia a cabeça maquinalmente, como se pelo cérebro lhe tivesse passado uma mosca, incomodandoa. Perde logo o seu ar remoçado e juvenil, e se transforma numa mulher envelhecida, triste e amarga. MARY (com irônica amargura) Não passo de uma velha tola e sentimental. Que há de maravilhoso no encontro entre uma colegialzinha romântica e boba e um ídolo das matinês juvenis? Era muito mais feliz antes de saber que ele sequer existia, no convento onde rezava à Virgem Maria!... (Com angustiado anelo) Ah! Se eu pudesse reencontrar a minha fé perdida e recomeçar a rezar... (Faz uma pausa e começa a recitar a ave-maria, num tom monótono e inexpressivo) Ave Maria, cheia de graça. O Senhor é convosco. Bendita sois entre as mulheres... (Com sarcasmo) Crê, então, que a Virgem Santa se deixará enganar por uma morfinômana embusteira, só porque recita essas palavras?! Não pode iludi-La! (O'NEILL, 1980, p. 92)*

Conforme a noite se impõe na peça, o íntimo das personagens vem definitivamente à tona e elas deixam de relacionar-se entre si, o que na dramaturgia implica, como dito anteriormente, a quebra de uma relação intersubjetiva, acarretando o esfacelamento do diálogo dramático e a sobreposição de vozes solitárias. O solilóquio é o recurso utilizado pelo dramaturgo para expor o íntimo de uma personagem perante as outras, como na cena em que Mary, já totalmente sob o efeito da morfina, profere discursos desconexos perante a família, e somente em alguns momentos ela recobra a lucidez, mas ela não dialoga mais e não reage às intervenções do marido e dos filhos, apenas intervém na cena para expor seu sofrimento íntimo.

MARY (*olhando em volta, prossegue*)

... Alguma coisa de que sinto uma falta terrível! Lembro-me de que quando a tinha nunca me sentia só nem assustada. Não a posso ter perdido para sempre! Se pensasse isso, eu morreria! Porque então não haveria mais esperança! (*Move-se como uma sonâmbula pelas costas da poltrona de Jamie. A seguir caminha para diante em direção à esquerda, passando por trás de Edmund*). (O'NEILL, 1980, p. 147)

Apesar de seu caráter autobiográfico, *Longa jornada noite adentro* é muito mais do que um retrato da família do dramaturgo. Ainda que O'Neill tenha reproduzido na obra parte de sua vida, também é certo que determinados aspectos da realidade foram omitidos e outros simplesmente inventados, o dramaturgo apropriou-se do nome do irmão falecido, Edmund, enquanto que, no decorrer da peça, a mãe se refere ao filho morto como Eugene. Mas, apesar da peça ser construída com base em diálogos aparentemente intersubjetivos, é a voz e as lembranças do dramaturgo que se fazem presentes, a sua visão sobre si e sua família, numa tentativa de acerto de contas com o passado, assim como fazem as personagens em cena. Em 1941, ao concluir a peça, apenas Edmund-Eugene estava vivo, mas o dramaturgo decidiu que o texto só poderia ser publicado ou montado após vinte e cinco anos de sua morte.

Tanto na obra de Strindberg quanto na de O'Neill, as personagens e situações são criadas a partir de experiências pessoais, mas há uma preocupação com a troca de nomes das “pessoas reais”, assim como a ficcionalização dos acontecimentos, contados sob a perspectiva do dramaturgo. “Neste caso, a ficção é primazia na construção literária e dramática, sendo que a parte autobiográfica é, por vezes, só reconhecida por um leitor mais atento ou mais familiarizado com o universo do dramaturgo” (LIMA, 2017, p. 211).

A dramaturga inglesa Sarah Kane (1971-1999) possui apenas cinco peças: *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) e *4.48 Psicose* (1999). É considerada uma das maiores dramaturgas inglesas do fim do século XX, desenvolveu um teatro íntimo que explora a profundidade psicológica das personagens e sua obra é um modelo de experimentações na dramaturgia contemporânea. Sarah Kane sofria de uma profunda depressão e após duas internações em hospitais psiquiátricos e a escrita de *4.48 Psicose*, sua vida e carreira foram precocemente interrompidas pelo suicídio em 1999.

A última obra de Sarah Kane, *4.48 Psicose* (1999), sua peça mais experimental, dá forma a uma mente fragmentada e atormentada. A dramaturgia tem como tema central a depressão, o internamento e os tratamentos psiquiátricos. O texto transita entre o dramático, o lírico e o épico, expondo o funcionamento de uma identidade em processo de desagregação, vagando entre a lucidez e a psicose, através de vozes, como num fluxo de consciência entre a realidade, memória e alucinações.

Nesse texto híbrido, diferentes registros de escrita são postos lado a lado: diário íntimo, lembrança de diálogos entre a protagonista-narradora e a “doce voz psiquiátrica da razão”, fragmentos de relatório médico, pedido desesperado a um amor que se esconde – a um amor que é *carência* definitiva – poema, canto e, algumas vezes até mesmo imprecações testamentárias. (SARRAZAC, 2017, p.128)

O título da peça se refere ao horário do dia em que a vontade de se matar é mais intensa e podemos encarar a peça como o bilhete de suicídio deixado pela dramaturga.

Às 4.48  
Quando o desespero visita  
Eu deverei me enforcar  
Ao som da respiração do meu amante (KANE, 1999, p. 04)  
[...]  
Depois das 4.48 eu não devo falar mais  
Eu alcancei o fim desse conto sombrio e repugnante  
De um sentimento internado numa carcaça alienígena e  
Inchado pelo espírito maligno da maioria moral (KANE, 1999, p. 07)  
[...]  
Às 4.48  
Quando a sanidade visita  
Por uma hora e doze minutos eu fico com a mente no lugar.  
Quando isso tiver passado eu terei ido outra vez,  
Uma marionete fragmentada, um bufão grotesco.  
Agora estou aqui eu consigo me ver  
Mas quando estou encantada pelas miragens vis da felicidade,  
A magia repugnante dessa máquina de feitiçaria,  
Eu não consigo tocar na essência do meu eu. (KANE, 1999, p. 18)  
[...]  
Às 4.48  
Eu deverei dormir. (KANE, 1999, p. 20)

Em *4.48 Psicose* pode-se observar uma forma mais livre do drama, liberto das amarras de suas categorias, na qual não há indicação de tempo, espaço, fábula ou até mesmo personagem. A obra pode ser considerada como um texto não

dramático, possuindo uma estrutura fragmentada, não linear e não causal; tempo e espaço não delimitados; valorização da linguagem com recursos como repetição de palavras, uso de rima, dentre outros.

O texto se caracteriza como uma escritura aberta, polissêmica e inacabada, no qual a fala aparece como ato performativo, recorrendo a diversos recursos verbais e imagéticos. Assim como em *Crave*, sua penúltima peça, em *4.48 Psicose*, Sarah Kane constrói um texto que explora recursos linguísticos, recorrendo a recursos verbais e imagéticos na construção textual.

A palavra é o centro desta obra, que não busca criar uma narrativa com começo, meio e fim, mas percorrer labirintos linguísticos e se deixar levar por diálogos que na verdade são experimentações com a língua. Dentre os mecanismos de escrita utilizados por Kane está a repetição de palavras, utilização de outros idiomas, a citação de passagens de obras de outros autores e o eventual uso da rima. (OLIVEIRA, 2014, p. 3)

Na peça podemos observar não uma ausência da forma, mas uma forma híbrida, a qual se estrutura a partir de algumas estratégias da lírica. Cleise Mendes (2015, p. 9-10) elenca alguns procedimentos como próprios do gênero lírico e que nos servem de suporte para pensar a dramaturgia de Sarah Kane:

O predomínio da função poética sobre a representatividade na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros.

O lírico não está apenas na linguagem, pois aparece também como estruturante de algumas instâncias da composição dramaturgical. Imerso num profundo processo de subjetivação, o eu da dramaturgia é marcado discursivamente:

Eu estou triste  
 Eu sinto que o futuro é sem esperança e que as coisas não podem  
 melhorar  
 Eu estou cheia e insatisfeita com tudo  
 Eu sou um completo fracasso como pessoa  
 Eu sou culpada, estou sendo punida  
 Eu gostaria de me matar  
 Eu costumo conseguir chorar mas agora estou além das lágrimas  
 Eu perdi o interesse em outras pessoas (KANE, 1999, p. 3)

Podemos pensar que Sarah Kane em *4.48 Psicose* não escreve sobre o desespero ou por meio dele, mas *no* desespero. Uma dramaturgia convulsiva, elíptica, que substitui a ação dramática por movimentos da alma, as ações são internas, como aponta Danan (2012, p. 37) ao refletir sobre a crise da ação no teatro contemporâneo. A fábula em *4.48 Psicose* é praticamente ausente, não é um pré-requisito na elaboração da peça, pois a base principal “[...] não é mais nem uma fábula constituída *a priori* nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem” (SARRAZAC, 2012, p. 80).

As vozes no texto são infrapessoais, não necessariamente sujeitos identificáveis num mundo determinado, que aparecem “[...] mais como horizonte mítico da fala do que como universo de referência.” (TREILHOU-BALAUDÉ, 2012, p. 97). Um discurso não personalizado, não há uma personagem que fala, assim como não é possível identificar de quem é a voz que fala.

Abstração até o limite de

Desagradável  
Inaceitável  
Desinspirador  
Impenetrável

Irrelevante  
Irreverente  
Irreligioso  
Impenitente

Desagradar  
Deslocar  
Desencarnar  
Desconstruir (KANE, 1999, p. 13)

A liberdade da forma e da linguagem utilizada pela autora para compor o texto o aproxima da denominação de poema dramático, essa explicada por Jolly e Silva (2012, p. 140-141)

Uma primeira forma de poema dramático conhece uma desestruturação da forma tradicional, em razão do desaparecimento da decupagem cênica (ato ou cena únicos, peça-monólogo), ou mesmo do diálogo, da fábula, ou ainda de personagens

identificáveis. Ele progride segundo uma lógica de repetição ou leitmotiv, e pode comportar rubricas abundantes.

[...]

Em outros casos, o poema dramático multiplica os monólogos (ou as formas de fala solitária), os silêncios, as pausas-rubricas (descrições ou pantomimas), ou as intervenções plásticas ou musicais, e concerne então aos domínios verbal e não-verbal.

Se “[...] minha cabeça é o tema desses fragmentos desorientados” (KANE, 1999, p. 5), o relato autobiográfico nessa obra se configura como um texto híbrido, fragmentado, um modo de falar de si na dramaturgia contemporânea, que se apresenta como uma forma heterogênea, com inúmeras possibilidades de temas e linguagens diversas, “[...] um drama emancipado de sua noção de gênero, de sua condição de universo fechado e abstrato, vislumbrando-o como uma das mais livres formas da escrita na modernidade (e para além dela)” (MORAES, 2012, p. 10).

A obra de Sarah Kane aponta para a impossibilidade de apreensão de um eu coeso, inteiro, apreensível. O falar de si no contemporâneo se dá pelo entendimento de que eu, você, todos nós somos uma colcha de retalhos, um quebra-cabeça, pedaços que se encaixam, fragmentos que constituem um todo impossível de ser vislumbrado. Como aponta Bruno Lima (2015, p. 11), a partir de suas leituras de Diana Klinger (2007), a “[...] indecidibilidade em torno da biografia autoral é uma crítica à noção de sujeito. Este não é mais linear, único e total, passando a ser híbrido, fragmentado e indefinível.”

Ao acompanhar as transformações da subjetividade e o desenvolvimento de uma dramaturgia do eu, que parte dos relatos autobiográficos, é possível relacionar a transformação do monólogo de elemento da forma dramática em uma forma que irá sustentar as escritas de si na dramaturgia contemporânea. Porém, a diferença fundamental entre as dramaturgias apresentadas não se dá apenas na transformação do monólogo de recurso do drama em uma forma independente. O monólogo, enquanto recurso, ainda se encontra preso sob o convencionalismo do diálogo dramático e distribuído entre personagens, mas temos acesso somente à voz do dramaturgo e de sua visão de mundo. O monólogo polifônico se configura como uma forma na dramaturgia contemporânea para falar de si, mas que não expressa somente a voz do autor, e sim abre espaço para outras vozes falarem, ultrapassando a questão da individualidade e o encerramento em si mesmo do dramaturgo.

## 2.1 MAS ISSO NÃO TEM A VER CONOSCO, ESSA É MINHA HISTÓRIA: A EMANCIPAÇÃO DO ATOR E OS RELATOS DE SI NO TEATRO

Em *Como cheguei até aqui* retomo algumas questões presentes em *mEU*, como a minha separação conjugal – na primeira peça uma possibilidade e na segunda uma realidade – e minha busca pela Marina de “verdade”, sem máscaras. Mas, com o desenvolvimento do espetáculo percebi que essas já não eram histórias que me interessavam tanto, eu já me encontrava com outras questões na cabeça. Então, após relatar algumas lembranças relativas ao período anterior, eu digo ao público: “Mas isso são apenas histórias, eu precisava ter algo para contar para vocês hoje, aqui.” (STUCHI, 2019, p. 6). Porém, antes dessa apresentação, faço uma cena verbalizando uma possível memória:

*Um foco de luz amarelada numa mulher (Marina) sentada no balcão, observando o show. Ela levanta, pega a mala.*

Marina: *(falando olhando pro horizonte, como se lembrasse)*: Mas eu gostei tanto, mas tanto quando me contaram, que te encontraram bebendo e chorando na mesa de um bar e que quando os amigos do peito por mim perguntaram, um soluço cortou sua voz, não te deixou falar. Mas eu gostei tanto, mas tanto quando me contaram, que tive mesmo que fazer esforço pra ninguém notar.

*Dirige-se pra uma mesa, senta-se e como se conversasse com algum homem*

Marina: E o remorso talvez seja a causa do seu desespero, você deve estar bem consciente do que praticou, me fazer passar essa vergonha como um companheiro e a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou.

*Levanta, dirige-se ao palco com sua mala.*

*Para, olha para o horizonte.*

Marina: Mas enquanto houver força em meu peito eu não quero mais nada, só vingança, vingança, vingança aos santos clamar. Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada, sem ter nunca um cantinho de seu pra poder descansar.

*Acaba a música Vingança, mudança de luz. (brusca mudança. Como um aparte no show do cabaré)* (STUCHI, 2019, p. 4-5).

Essas palavras pertencem à música *Vingança*, de Lupicínio Rodrigues. Essas não são minhas palavras, não são minhas memórias, mas poderiam ser, porque esses são meus sentimentos ao escrever a cena. Não é o que

aconteceu de fato, na realidade, mas é o que eu gostaria que tivesse acontecido em determinado momento da minha vida. Hoje não mais, me contento em fazer a cena para um público no teatro.

Mas, no processo de escrita e ensaio dessa cena eu almejava contrapor dois modos diferentes de se fazer e pensar o teatro. Então, decidi me escrever enquanto personagem e buscar um tipo de atuação próximo ao qual eu tinha familiaridade, devido a minha formação como atriz baseada nos métodos de atuação propostos por Constantin Stanislavski e Viola Spolin.

Ao final da cena, após um breve diálogo com as outras atrizes, que me questionam como uma mulher como eu foi parar num lugar como aquele, numa dupla referência ao cabaré e ao teatro de relatos pessoais, eu, enquanto atriz, quebro a quarta parede e digo: “Boa noite! Eu quero começar me apresentando. Eu me chamo Marina [...] Vocês querem saber como uma mulher como eu veio parar num lugar como esse?” (STUCHI, 2019, p. 6). Então, eu conto algumas coisas sem muita importância para o público, afirmo que estou enrolando um pouco para revelar o motivo de estar ali, naquele momento, para enfim afirmar que vou contar o “meu drama”. Proponho, dessa vez, uma atuação baseada nas minhas memórias pessoais, mas alguns trechos de minha fala são baseadas em poemas de Rupi Kaur.

Nós estávamos discutindo mais do que deveríamos. Sobre coisas com que nenhum dos dois se importa: Você deixou a garrafa vazia na geladeira de novo? Eu não acredito que você esqueceu de pagar a conta de luz? Nossa como você respira alto!!!!

Mas, sabe, eu acho que tudo isso era pra evitar as perguntas maiores, como: por que a gente não fala mais eu te amo tanto quanto antes? As feridas são como um espinho espetado na ponta do dedo. Sabemos exatamente onde dói.

Mas chega um momento em que as cartas estão todas sobre a mesa. Como aquela vez que você falou dormindo um nome que não era o meu. Ou semana passada quando disse que ia chegar tarde do trabalho e quando eu liguei disseram que você havia ido embora há horas. Nos últimos tempos quando seu telefone toca, toca não, agora ele só vibra, e você guarda ele como um objeto precioso.

A distância entre nós se tornou um abismo e eu me esqueci que você ainda estava lá. (STUCHI, 2019, p. 6)

Esse foi um momento da minha vida sobre o qual eu decidi escrever no começo do processo de *Como cheguei até aqui*, mas em algum momento, durante algum ensaio, eu percebi que esse relato já não fazia mais tanto sentido

para mim, eu não queria mais falar sobre nós, mas sim contar a minha história e entender as motivações que me faziam estar ali, partilhando minhas vivências com outras pessoas. Mas, para eu estar ali, diante de um público e poder me apresentar como Marina, pessoa e atriz, foi um longo caminho, não só meu.

O uso declarado de relatos pessoais no teatro é um fenômeno recente. Na cena contemporânea brasileira, assistimos a um crescente interesse pelo relato autobiográfico como parte inerente da criação dramaturgica, principalmente em obras nas quais o ator é também o autor de seu texto dramático e cênico. Para entender essa relação entre a utilização de relatos autobiográficos no teatro e o monólogo polifônico é necessário retroceder no tempo e entender a relação entre as mudanças na dramaturgia, sobre as quais a Marina acadêmica refletiu na cena anterior, e as transformações na encenação e na arte do ator.

As mudanças, temáticas e formais, ocorridas na forma dramática a partir da crise do drama somaram-se a transformações na encenação, na interpretação dos atores e na recepção do público. Até o fim do século XIX, o ilusionismo era regra nas encenações, mas vale ressaltar que o ilusionismo nem sempre foi a meta, como no teatro medieval e na *commedia dell'arte*, por exemplo. Nesse contexto, surge a figura do diretor, que ganha novas funções além de marcar a entrada e saída dos atores, passando a ser, agora, o responsável também pela direção dos atores, numa concepção global do texto e do espaço cênico. Essas mudanças significativas na encenação têm início a partir da década de 1870, quando diretores de teatro experimentais começam a despontar (ROUBINE, 1998, p. 14).

A encenação, como arte autônoma, firma-se numa época bastante recente, sendo o ano de 1887 e a fundação do Théâtre-Libre por André Antoine (1858-1943) os marcos adotados como pontos inaugurais dessa nova arte. Outras datas são igualmente relevantes: 1866 com a criação da Companhia dos Meininger e as *tournées* empreendidas por toda a Europa a partir de 1874 ou 1880 com a utilização da luz elétrica pela maioria das salas europeias e essa passa a ser “[...] o principal instrumento de estruturação e animação do espaço cênico” (ROUBINE, 1998, p.21). As transformações técnicas e a busca por novas soluções para a cena contribuíram para o desenvolvimento dessa nova arte da encenação, que ganhará autonomia no teatro contemporâneo.

O ator, nesse mesmo contexto, passou a buscar as verdadeiras emoções da personagem através de uma pesquisa interna e de suas próprias emoções, abandonando os clichês e uma representação histriônica. O expoente no pensamento sobre a arte do ator foi Constantin Stanislávski (1863-1938). Ele escreveu quatro livros sobre seu “método” para o trabalho do ator. Em *Minha vida na arte* (1924), ele relata suas experiências no mundo do teatro; em *A preparação do ator* (1936) aparece a figura do mestre Tórtsov que versa sobre os princípios básicos da atuação, que deve partir da verdade interior do ator e da importância de trabalhar no limiar do subconsciente; *A construção do personagem* (1938) expõe de forma detalhada as técnicas de corpo, voz e movimento que o ator deve dominar; em *A criação de um papel* (1961), Stanislávski cria o método das ações físicas, refletindo sobre a relação do corpo com a fala.

O trabalho do ator sobre si mesmo é uma das bases da proposta de Stanislávski para a atuação. O ator passa a ser também criador ao emprestar sua memória e imaginação na criação de personagens, ele passa a ser o meio de revelação do ser ficcional. Portanto, há o desenvolvimento de uma nova visão sobre o trabalho do ator que tinha como proposta o acesso aos conteúdos pessoais do artista, para que este pudesse emprestar suas vivências na composição das personagens, resultando com isso uma personagem de ficção mais real, mais complexa e cheia de nuances. Porém, o depoimento pessoal do ator “[...] desaparece enquanto expressão autônoma na cena, servindo apenas como substrato, e permanecendo escondido” (LEITE, 2017, p. 31).

Outro pensador que irá influenciar a cena contemporânea e a arte do ator é Antonin Artaud (1896-1948) e sua defesa do teatro como arte específica, autônoma e que deve buscar o que a representação pode ter de única. “Tal concepção encontraria seu término no *happening* ou na *performance* dos anos 1970. No fundo, Artaud, [...] não estava tão distante da ideia de uma performance, naquilo que ela tem de não repetível, de ativo e presente.” (PAVIS, 2013, p. 47). Para Artaud, o teatro é o terreno da experiência vital e o ator pode, por meio dele, recriar a si mesmo.

Os contornos entre ator e personagem são diluídos e o ato de “revelação”, ou o desnudamento do ator diante da plateia passa a ser valorizado no pensamento de Jerzy Grotowski (1933-1999). O depoimento pessoal e a exibição do íntimo do ator passam a ser a chave do processo da criação teatral, a busca de um

corpo e mente míticos. “A cena não é então a expressão desse depoimento, mas o depoimento é o caminho para se atingir a expressão de uma espécie de inconsciente coletivo no qual a história de cada um passa a ser a história de todos” (LEITE, 2017, p. 31).

O depoimento pessoal, agora, exige a autoridade e responsabilidade sobre toda criação, já que os textos e demais anunciadores são orquestrados pelo performer.<sup>49</sup> Internamente, cabe, ainda, a esse artista, buscar os agenciamentos que o auxiliem na pesquisa pelo estado psicofísico que conduz ao *desnudamento*, à retirada de máscaras e à vivência pura das ações, por meio de cuja exposição o performer atinge o espectador e, juntos, mergulham na memória remota que um dia foi comum a toda nossa raça (e que contém os laços simbólicos e afetivos que nos unem enquanto tal). (LEONARDELLI, 2008, p. 150).

Segundo Fischer-Lichte (2013, p. 16), um dos primeiros criadores responsáveis pela inversão entre realidade e ficção no teatro foi Jerzy Grotowski:

Não foi somente a arte da performance mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais, Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real do ator, a transformação deste último em um “ator sagrado” que convoca os espectadores a seguirem seu exemplo.

Para Grotowski, o teatro é encontro, um confronto entre espectador e espetáculo, o ator “[...] torna-se seu próprio personagem. Ele executa diante do espectador [...] *um ato de desvendamento* [...]” (ROUBINE, 1998, p. 70). Porém, esse não deve ser um processo narcisista, mas um encontro com o outro, numa recusa do teatro como mera imitação da realidade, um deslocamento da noção de representação para o estabelecimento de uma relação entre o ator e o espectador. A partir do pensamento de Grotowski, há uma grande redefinição na arte da atuação, ao propor o desvendamento do ator diante do espectador.

---

<sup>49</sup> Mantida a grafia do texto original.

[O ator] deixa de ser o ilusionista ou o imitador do palco tradicional. Não se apaga mais por trás de um personagem, e renunciou aos “truques” que permitem, ou facilitam, uma transformação mecânica: apliques, maquiagem, etc. O ator passa a ser o seu próprio personagem, e a representação não é mais a simulação, quer realista ou estilizada, de uma ação, mas um ato que o ator cumpre, e cuja essência ele tira do mais profundo de si mesmo. Ato de desvendamento [...] que exige do indivíduo a aceitação de uma renúncia a todas as máscaras, mesmo às mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico. (ROUBINE, 1998, p. 192).

Mas é somente com a *performance art*, gênero surgido por volta dos anos 1960, que os depoimentos ganham autonomia. O artista ou o *performer* não representa ou desempenha um papel, mas realiza ações, sendo muitas vezes o próprio objeto de sua apresentação, construindo uma obra autorreferencial. “Nesse sentido, a arte da *performance* é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (GLUSBERG, 2013, p. 46). O depoimento pessoal, então, ganha *status* de criação, de recriação do vivido, a afirmação do eu do artista e a expressão de si.

O mapeamento da *performance art* indica seu início na *body art*, ou seja, no trabalho de artistas que centram suas pesquisas no corpo. Entretanto, esse movimento artístico acaba por se diluir em um gênero mais amplo, a *performance*, movimento artístico que surge no início dos anos setenta e que, a priori, implica a presença física do artista que se apresenta como espetáculo, “[...] no sentido de algo para ser visto.” (GLUSBERG, 2013, p.43). O *performer* parte de si e de sua concepção de mundo para compor a obra, ele impõe a sua marca pessoal e centraliza em si todo o processo de criação, atuando como dramaturgo, encenador e aquele que executa a *performance*. Como destaca Renato Cohen (2002, p. 100), o *performer* é um artista que verticaliza todo o processo de criação artística.

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sócio), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música.

Na cena, a *performance art* é uma reação a um teatro de texto ou às encenações engessadas em velhas fórmulas pouco inovadoras e “[...] só vem a ser concretizada nos anos 1960 com o *happening* e o teatro experimental de grupos

como o Living Theatre e o La Mamma por exemplo” (COHEN, 2002, p. 39-40). Mas, apesar da aproximação entre a *performance* e a encenação, nas últimas décadas do século XX, se faz necessário distingui-las. Para Pavis (2017, p. 234-235), apesar de se poder falar em teatro performativo, como defende Josette Féral, se faz necessário diferenciar teatro de *performance*.

Essas duas noções referem-se a duas práticas distintas: a encenação, resultante da tradição ocidental do teatro, remete à ideia de representação cênica sob a direção de um encenador; a performance é um pôr em ação que assume todas as formas imagináveis, nos espetáculos como na vida social.

Mas, se nos anos de 1960 e 1970 a arte performativa renunciava à representação teatral e defendia a questão da presença cênica dos *performers*, no século XXI “[...] o teatro tornou-se cético e, às vezes, cínico; ele não crê mais nessas demonstrações espontâneas de presença autêntica; seu jogo representa com toda boa vontade efeitos contrastados de autenticidade e artificialidade, quer seja na representação do eu, na aparência/aparição do ator, nos efeitos cenográficos” (PAVIS, 2017, p. 42).

O íntimo em cena ao longo do século XX ganha cada vez mais destaque e podemos pensar no surgimento da *performance*, na década de 1960, como um dos pontos culminantes do discurso do eu na cena. Na cena teatral contemporânea, a intimidade ou a escrita do eu se configura de maneira diversa da do Teatro Íntimo de Strindberg.

Essa escritura do eu se exprime muitas vezes em um monólogo, em um diálogo ou num relato autobiográfico. Ela não se limita mais, como no Teatro do Íntimo fundado outrora (1907) por August Strindberg, no “Teatro Íntimo”, considerado como o lugar de encontro entre o eu do autor e o mundo. Ela interroga, antes, o eu tenso a ponto de romper-se entre a vontade de tudo revelar e as deformações inevitáveis da escritura (autoficção). (PAVIS, 2017, p. 178).

Os relatos de si no teatro, principalmente sob a influência da *performance art*, se configuram como um tensionamento entre a vontade de contar e o processo de (re)criação de si, num panorama no qual “[...] cada vez mais o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer sua visão de

mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e essa visão” (LEITE, 2017, p. 30).

A aproximação com as ideias da *performance* promove uma fissura na representação teatral, acentuando o rompimento com um espaço-tempo ficcional e aproximando o teatro da noção de evento. A arte do ator aproxima-se à do *performer*, valorizando a voz autoral e a presentificação em cena mais do que a representação de um ser ficcional.

Mas a penetração de práticas advindas da *performance* e da dança no fazer teatral irão transformar substancialmente a maneira como o ator desenvolve o seu trabalho, levando o corpo e a “presença cênica” ao *status* de parâmetros para a criação deste estar em cena. Transforma-se o modo de se realizar ações em cena, ultrapassando o conceito de ação física tal como formulado por Stanislavski e desenvolvido por Grotowski, aproximando-se da noção de evento que a *performance* valoriza. (SILVA, 2013, p. 59).

Nesse contexto, o ator torna-se cada vez mais autônomo e se envolve no processo de criação como um todo, passando a atuar também como dramaturgo e diretor da cena criada por ele, normalmente com base em suas vivências e memórias. O uso de relatos autobiográficos no teatro tem relação íntima com o que Michael Kirby (1987) chama de *autoperformance*, um trabalho criado e interpretado pelo ator a partir de um material pessoal, assumindo, normalmente, a forma de um monólogo ou espetáculo solo. Para Bernstein (2001, p. 12), a relação entre o falar de si e a *performance* se dá na medida em que ambas se configuram como processos abertos, “[...] compreendendo uma miríade de formas possíveis. Talvez por esta razão, a *performance* solo tenha se tornado um meio tão privilegiado para investigações autobiográficas, abrindo novas possibilidades de representação do sujeito”.

Para Pavis (2017, p. 43), a autobiografia não é própria ao teatro, seja em que forma for – peça dialogada, monólogo ou *performance* –, pois ela “[...] é mediatizada por uma série de enunciadores: o jogo, a cena, o arranjo das diversas fontes de palavras e de situações”, por isso, o mais adequado é falar em autoficção, “[...] pois há sempre uma diferença entre o eu que viveu qualquer coisa (sua experiência de vida) e o eu que conta essa experiência passada. Ora, esse eu narrador inventa inevitavelmente qualquer coisa ao rememorar-la” (PAVIS, 2017, p. 43).

A primeira pergunta que fiz ao iniciar o processo de *Como cheguei até aqui*, e que se configura como o nome do espetáculo já não é mais minha inquietação principal, pois o que me interessa nesse momento é entender que já que cheguei até aqui o que eu faço com isso agora, com a pessoa que me tornei. Essa é a escolha em que acredito nos relatos de si: o modo particular como construo minha própria narrativa, pois qual é o limiar que separa autobiografia e ficção?

A escolha de como contar-se nos relatos de si e “[...] a particularidade da imaginação autobiográfica reside em sua capacidade de desdobramento narcísico que permite ao sujeito inventar pra si um duplo, ideal ou não, e tornar possível uma forma de autoficcionalização” (VILAIN, 2005, p. 119).

Leonor Arfuch (2010), partindo do pensamento de Mikhail Bakhtin (1982), argumenta que não há possibilidade de identidade entre autor e personagem, nem na autobiografia, pois não é possível a correspondência entre experiência vivencial e a elaboração artística, já que o falar de si é uma construção. Nos relatos de si, mais do que a veracidade dos fatos narrados há a possibilidade do enunciador confrontar “[...] o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (ARFUCH, 2010, p. 55), expressão emprestada de Paul Ricoeur (1991) que aparece como título de seu livro: *Soi-même comme un autre*.

Penso que a proposta de Philippe Lejeune (2014, p. 30) acerca da autobiografia que não se constitui como “[...] um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso [...]”, a qual pressupõe um pacto autobiográfico<sup>50</sup>, não se aplica aos relatos de si no teatro, pois ao invés de um pacto, entre autor e leitor ou entre ator e espectador, no qual se pretende contar toda a verdade, encontramos justamente o seu contrário, um jogo explícito entre realidade e ficção, uma desestabilização das certezas, pois não é a verdade em si que buscamos, uma vez que ela desapareceu entre contradições e incertezas no mundo contemporâneo.

Para Duque-Estrada (2009, p.17), “a maneira mais apropriada de abordar o tema da autobiografia talvez seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando sua impossibilidade de cumprir a sua mais

---

<sup>50</sup> Termo cunhado por Philippe Lejeune (2014), em *O pacto autobiográfico*, para defender que a autobiografia não é um jogo de adivinhação e deve selar um pacto entre autor e leitor. O pacto autobiográfico, *grosso modo*, é a afirmação da identidade de nome entre autor, narrador e personagem.

profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa”. Nos relatos de si não é a vida do autor que nos interessa, mas a própria ideia da construção de possibilidades via discurso, aproximando os relatos de si no teatro do conceito de autoficção.

Não é mais a vida do autor, enfim, que nos interessa na autoficção. Os dados referenciais impressos no texto, antes de procurar estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor, de uma *persona*. Se o autor constrói um mito, ele não está nem dizendo a verdade nem faltando com ela. A realidade que se apresenta na autoficção difere da narrada na autobiografia porque ela não é uma realidade prévia ao discurso, mas, ao contrário, ela se constrói concomitantemente ao discurso. Nesse sentido, pode-se pensar o autor da autoficção como performático, ou seja, o autor estaria construindo a si e ao seu texto ao mesmo tempo. (LIMA, 2015, p. 56).

No teatro, a autoficção aparece em obras, denominadas como *autoperformances*, pois a autobiografia no teatro implica, além da escrita de si, uma “[...] exibição de si mesmo.” (PAVIS, 2017, p. 43). Na *autoperformance*, o ator “[...] desempenha seu próprio papel, se apresenta ele próprio em lugar de representar uma personagem, com a possibilidade de desempenhar as outras personagens, como faria um contador de histórias” (PAVIS, 2017, p. 44).

Assim, toda autobiografia e toda *autoperformance* não são outra coisa senão uma autoficção. Nos dois casos, a identidade do eu é posta em causa: ela não é nem estável, nem indiscutível, nem claramente legível, ela está em perpétua construção. Trata-se, portanto, de proceder à desconstrução do sujeito, de colocar em dúvida sua plenitude (Lacan), de questionar sua origem (Derrida), de decretar a morte do autor (Barthes). (PAVIS, 2017, p. 45).

Mas, por que falar de si? Para Janaina Leite (2017, p. 9), narramos nossa vida como atos de fala, para *performar* nossa imagem e nosso passado, nos contamos para não esquecer e não deixar que esqueçam ou “[...] porque algo nos tocou, porque fomos afetados, porque pessoas, encontros e acontecimentos produziram em nós a marca desse afeto.”

O ator, ao falar de si mesmo inverte o jogo de mascaramento que a construção de uma personagem dramática tradicionalmente implica e ao relatar sua história pessoal busca descobrir dentro de si mesmo algo em comum com seu interlocutor, promovendo um trânsito do particular para o universal e assim

compartilhar uma experiência capaz de aproximá-lo do espectador, que se vê diante de uma pessoa, mais do que de uma personagem fictícia. A empatia se estabelece entre espectador e ator por este compartilhar uma história pessoal, seja ela fictícia ou não.

A dramaturgia contemporânea baseada em relatos autobiográficos promove assim a identificação direta da plateia movida pela curiosidade e pelo desejo de desvendar o enigma da verdade da presença do ator, não se interessando apenas pelo que é dito, ou ainda como é dito, mas pelo desdobramento da palavra-testemunho que deflagra a crise da imagem do sujeito. (MONTEIRO, 2010, p. 2).

O depoimento pessoal no teatro estabelece uma nova relação entre o ator e público, baseada no desejo de compartilhar uma experiência. Com isso, cria-se a oportunidade de uma nova forma de criação, na qual o artista, ao expor sua história pessoal, tem a oportunidade de reviver algum aspecto de sua vida e criar uma nova narrativa para si e ao entrar em contato com o outro estabelece uma comunicação mais horizontalizada “[...] propiciando ao público a oportunidade de não ser um mero ‘consumidor’ ou ‘figurante’, mas tornando-o também um gerador de conteúdo simbólico” (SILVA, 2013, p. 107).

Atualmente há uma diversidade de obras que de alguma forma utilizam os depoimentos pessoais nas artes cênicas, parte de uma vertente frequentemente denominada de “teatros do real”<sup>51</sup>, teatro “documental”<sup>52</sup> ou “documentário”, o hipernaturalismo<sup>53</sup>, o ativismo<sup>54</sup>. Como um desdobramento dessa tendência, temos o biodrama, projeto desenvolvido em Buenos Aires por Vivi Tellas. Há também o desenvolvimento da autoficção cênica, termo cunhado por Lima (2017)

---

<sup>51</sup> Termo criado por Maryvonne Saison nos anos de 1990 para denominar as tentativas de colocar o real em cena não somente como tema, mas também como experiência.

<sup>52</sup> Marcelo Soler (2010), em *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*, localiza nos anos de 1920 o surgimento do teatro documental ou teatro documentário, a partir das encenações de Erwin Piscator. Estéticas diversas cabem nessa nomenclatura, mas em comum as obras trazem para a cena materiais (auto)biográficos e não ficcionais, uma dramaturgia e cena que se constrói na articulação entre referente e documento, propondo um pacto de verdade ao público.

<sup>53</sup> Radicalização dos procedimentos estéticos do naturalismo/realismo no teatro. Hans-Thies Lehmann (2007, p. 195), em *O teatro pós-dramático*, define o hipernaturalismo a partir da prática cênica que almeja atingir o limite de proximidade entre representado e representante, criando uma linha tênue entre um e outro.

<sup>54</sup> Modo de se fazer e pensar o teatro relacionando arte e militância, seja ela política, social, ecológica. Há uma profunda relação no ativismo entre o potencial do corpo como espaço político e artístico, numa integração entre arte e ativismo.

em sua tese de doutorado, ou de autoescrituras performativas, como denomina Janaina Leite (2017).

O espetáculo solo é uma modalidade cênica que se difundiu desde o final do século XX e de forma mais acentuada aparece como uma manifestação artística de nosso século, configurando-se como uma das vertentes do teatro contemporâneo. Cito os espetáculos solo de cunho autobiográfico de Steven Berkof; o teatro solo performático de Iben Hasmussen, Roberta Carrere e Júlia Varley, integrantes do grupo Odin Theatre; nomes como o de Karen Finley, nos Estados Unidos e Robert Lepage no Canadá. Outro nome de destaque é o do ator-performer norte-americano Spalding Gray e suas *performances* autobiográficas “[...] particularmente associada[s] com o teatro *gay* e feminista, onde os artistas negavam a representação tradicional falando sobre suas próprias vidas dentro de seus próprios corpos” (ABUMJARA, 2013, p. 79).

No Brasil, é a partir dos anos de 1980 que a biografia do artista passa a ser matéria para a criação de *performances* no teatro, como é o caso de Denise Stoklos. O *performer*, nesse contexto, é criador e atuante da obra. Porém, Janaína Leite (2017, p. XV) ressalta que experiências com obras declaradamente autobiográficas em outros campos da arte já ocorriam no Brasil, mas até 2008, “[...] eram poucas as referências de obras explicitamente autobiográficas nas artes cênicas”.

Os processos de criação no teatro contemporâneo que partem dos relatos autobiográficos dos atores/autores são múltiplos, implicando uma nova forma dramática, híbrida e fragmentada, assim como uma nova encenação e novas formas do ator se colocar em cena. A recorrência do monólogo polifônico na cena contemporânea brasileira demonstra sua força e importância. Mas, se por um lado, essa nova forma tem sido utilizada com frequência no teatro contemporâneo, por outro lado, ela permanece à margem das reflexões teóricas nos principais livros de historiografia e teoria do teatro publicados no Brasil.

## 2.2 MEU, TUDO AQUI É MEU: AS ESCRITAS DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO

Essa é a minha história.

“Boa noite, meu nome é Marina. Quer dizer, me chamaram Marina assim que eu nasci. Mas, essas pessoas que selaram meu destino com um nome, eu já nem sei por quais caminhos elas andam.” (STUCHI, 2019, p. 6). Sim, meu nome é Marina, pelo menos é o que atestam meus documentos pessoais, assim como não fui eu quem escolhe meu nome ao nascer, mas quando digo que eu não sei por onde andam aqueles que me deram esse nome, talvez esse fato não se configure como uma verdade ou uma mentira, é apenas um fragmento da minha vida do qual eu não quero falar naquele momento, porque “[...] isso é uma outra história, que vai ficar para um outro momento, que eu talvez conte para vocês quando a gente tiver um pouquinho mais de intimidade” (STUCHI, 2019, p. 6). E, assim, eu mudo de assunto, porque eu não quero falar sobre isso e como sou a criadora da minha própria narrativa, ao menos no teatro, me dou ao direito do que quero ou não que o público saiba.

Mas, se eu me proponho a contar minha história será justo relatar apenas aquilo que me convém? “É que nunca é fácil contar as coisas que realmente importam” (STUCHI, 2019, p. 6).

Eu vou contar agora a minha história.

Porque tem um dia que tudo muda na vida da gente. Sabe quando você acorda, se olha no espelho, você tá com 35 anos, bem ou mal, talvez a metade da sua vida e percebe que você não sabe quem é você, ou pior, de repente você entende que se tornou o tipo de mulher que nunca quis ser. Eu não era aquela. Um belo dia eu resolvi mudar. (STUCHI, 2019, p. 6)

Eu ainda não sei se realmente essa é a história que eu deveria contar, mas é a que eu consigo, é a forma que eu encontrei para começar a falar sobre a Marina que está aqui, nesse momento. A escolha de contar apenas alguns aspectos de minha vida e ocultar outros significa que estou mentindo? A verdade é somente aquela que pode ser comprovada pelos fatos? Acredito que não, a verdade é subjetiva, é a minha verdade e esta questão há algum tempo já é discutida na dramaturgia e no teatro. Em *O pai*, de Strindberg, nós leitores e espectadores temos acesso apenas a subjetividade da personagem central; em *A morte do caixeiro-*

*viajante*, as memórias do protagonista são materializadas em cena, mas memórias não são fatos, não são verdades, são fragmentos de acontecimentos (ou não) filtrados pela subjetividade. Até mesmo quando pensamos em fatos concretos, como em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, peça na qual personagens que presenciam o mesmo acidente o relatam de modo diverso. A dramaturgia de Pirandello, principalmente a trilogia metateatral<sup>55</sup>, joga o tempo todo com as certezas, trazendo para o centro da dramaturgia a discussão entre realidade e ficção.

Mas, então, como falar de si? Como ser verdadeiro, mesmo não revelando toda a verdade? Maurice Blanchot (2018, p. 63) ao lançar a pergunta e ao mesmo tempo apontar um possível caminho, me ajudou, talvez, a encontrar um modo de me contar: “Como falar de si, como falar de si de modo verdadeiro, como, ao falar, ater-se ao imediato, fazer da literatura o lugar da experiência original? O malogro é inevitável, mas os meandros do malogro são reveladores, pois essas contradições são a realidade do esforço literário”.

Essa construção de si ou a autoconstituição da subjetividade, como propõe Margareth Rago (2013), se dá diferentemente nos discursos autobiográficos, especialmente entre as autobiografias confessionais tradicionais, que buscam uma verdade essencial, e nas escritas de si, pois esta possibilita o sujeito construir a si próprio, a criar-se a si mesmo, a “[...] assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo [...] tornar-se autor do próprio *script* [...]” (RAGO, 2013, p. 52).

Portanto, ao contrário dos discursos confessionais – que, aliás, abundam especialmente na internet e em redes sociais, em *facebooks*, *blogs* ou *twitters* -, na escrita de si, não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetificado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo. Assim, o eu de que se trata não é uma entidade isolada, mas um campo aberto de forças; entre o eu e seu contexto não há propriamente diferença, mas continuidade, já que ‘o indivíduo se autoconforma a partir da relação com os outros, em uma experiência voltada para fora’ como observa Orellana (2008, p.480). Nessa perspectiva, as tecnologias de si que objetivam o sujeito são problematizadas como formas de sujeição, ao vincular o indivíduo estreitamente à sua identidade, enquanto nas técnicas de si aqui trabalhadas há um movimento ativo de

<sup>55</sup> *Seis personagens à procura de autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-30).

autoconstituição da subjetividade, a partir de práticas da liberdade.  
(RAGO, p. 52)

Leonor Arfuch (2010), em *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, ao invés de buscar denominações estanques para as escritas de si, propõe considerar um espaço biográfico, expressão emprestada de Lejeune (2014), porém com uma perspectiva diferente, com o intuito de abarcar uma pluralidade de formas, mas utilizada com outro sentido, o de uma espacialização, como fenômeno de uma época.

As escritas de si podem ser entendidas pela noção de sujeito que se constitui através do discurso: sujeitos que (re)contam, (re)elaboram suas vivências, (re)criam suas experiências via arte, na qual passam a limpo a própria história. A autora traz ainda uma outra reflexão de fundamental importância: até que ponto pode se falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem? Uma das respostas encontradas por Arfuch e que nos auxilia na análise do *corpus* é pensar na relação entre forma e conteúdo na composição de obras que partem dos relatos pessoais dos artistas. O que escolhemos contar de nós, qual fragmento de nossa história e como optamos por fazê-lo se revela bastante significativo.

[...] na autobiografia não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes -, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. (ARFUCH, 2010, p. 73)

Apresento, então, os textos/espetáculos com os quais irei dialogar: *Ficção* (2012), da Cia. Hiato; *BR-Trans* (2013), de Silvero Pereira; *Conversas com meu pai* (2014), texto de Alexandre Dal Farra, a partir de material de Janaina Leite; *Helena vadia* (2016), de Pamella Villanova; *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016),<sup>56</sup> dramaturgia de Jo Clifford, encenada por Renata Carvalho no Brasil; *Grazi Ellas* (2017) texto de Aguinaldo Souza e Rafael Avansini, a partir de material

---

<sup>56</sup> Ano de estreia do espetáculo com Renata Carvalho no Brasil.

de Mel Campus; *O Arquipélago* (2019), de Pablito Kucarz; e *Mulher, como você se chama?* (2019), de Janaina Matter.

O que esses artistas têm pra dizer sobre si? Quais os temas abordados no monólogo polifônico que partem dos relatos pessoais dos atores/autores? Quem fala nessa dramaturgia também é uma pergunta importante, sobre a qual irei refletir um pouco mais adiante.

No Prólogo, relatei sobre o processo de escrita e montagem do monólogo *mEU*, e como só pude perceber depois a afinidade temática e formal do meu trabalho artístico com as dramaturgias com as quais dialogo também como pesquisadora. Questões como a busca de uma identidade, o sentimento de não pertencimento, o incômodo imposto por padrões sociais com os quais não nos identificamos, a sensação de representar papéis o tempo toda na vida real e o desejo de autenticidade como atriz são questões que perpassam minha escrita dramática e minha vida, assim como o trabalho dos atores/atrizes que ocupam essas páginas e abrem espaços para novas subjetividades se colocarem em cena. Começamos, então, o diálogo.

*Ficção* é um projeto da Cia. Hiato composto de seis monólogos criados e apresentados pelos atores do grupo. A pesquisa para a composição das dramaturgias parte de temas e procedimentos anteriores do grupo – *Cachorro morto* (2008), *Escuro* (2009) e *O jardim* (2010) –, mas aprofundam a pesquisa acerca da narrativização da vida.

A fricção com o real é o norteador do processo, assim como a biografia e as memórias pessoais dos atores envolvidos. A partir de referências e propostas que o diretor levava para o grupo, os atores improvisavam durante os ensaios, fornecendo material para a composição da dramaturgia. O título dado a cada monólogo é o nome pessoal do ator/atriz que apresenta sua história, real ou não, e suas inquietações sobre o universo do teatro. Os monólogos foram elaborados como um ato de criação, uma possibilidade (re)elaboração do vivido.

A ficção, que dá nome ao conjunto dos seis monólogos, refere-se à ficção na vida real, pois a pergunta impressa no programa do espetáculo “É possível fugir da ficção na vida?” vai ao encontro do modo como o grupo encara a concepção do termo ao elaborar a dramaturgia a partir do recorte e da reorganização do vivido pela memória. A aproximação entre teatro e vida, ser humano e personagem, permeia as inquietações de todas as dramaturgias que compõem *Ficção*.

A questão da presença é fundamental para pensar os espetáculos que compõem *Ficção*, pois mesmo quando o(a) ator/atriz assume o discurso como seu e representa a si mesmo há uma alternância “entre o corpo real, fenomenal (“ator”) e o corpo semiótico, fictício (“personagem”), abalando assim a dicotomia entre os dois pólos, realidade e ficção [...]” (DELFINI, 2019, p. 13).

Os quadros de Frida Khalo dão nome às cenas no texto do monólogo *Luciana Paes* e a atriz, após se apresentar ao público, conta da sua relação com a escolha do nome das cenas com a pintora mexicana, ou seja, o nome das cenas é de relevância não apenas no texto, mas no espetáculo também. Nessa breve apresentação, algumas questões já são colocadas para reflexão: Luciana diz seu nome e afirma que é atriz, mas que não é a atriz do espetáculo que está acontecendo naquele momento; diz que o nome do solo é *Yo es Otro*, quando na verdade é *Luciana Paes*; a atriz comenta sobre o projeto *Ficção* no qual o monólogo está inserido; a questão do momento presente e da veracidade ao dizer o nome do teatro onde o espetáculo acontece.

Meu nome é Luciana, eu sou atriz, mas eu não sou atriz desse espetáculo. O solo a que vocês vão assistir se chama *Yo es Outro*, assim, com esse erro de sintaxe, mesmo. E vai ser realizado pela atriz Paula Picarelli. Esse espetáculo é inspirado nos quadros da Frida Khalo. Faz parte de um projeto maior chamado *Ficção*, que compreende outros cinco espetáculos que estão sendo realizados aqui no – diz o nome do teatro. (BARROS, 2019, p. 31)

A atriz explica como foi o processo de composição do texto/espetáculo e ressalta o caráter processual e autobiográfico ao dizer que as cenas estão em constante mudança e as histórias ali contadas são parte de sua vida pessoal, além de desnudar o processo de escrita e montagem. Realidade e ficção são relativizadas, não há mais certezas como no drama que era assumidamente ficção. A dramaturgia/teatro que parte dos relatos de si no contemporâneo, na qual o artista pretende contar sua vida, ou fatos marcantes dela, denota a impossibilidade de se falar a verdade, porque esta é atravessada pela subjetividade, não é objetiva, assim como aponta para o caráter processual e aberto da obra.

O monólogo mistura relatos pessoais da atriz, frases e referências à obra de Frida Khalo e reflexões sobre a arte da atuação. Ela faz afirmações que desconstrói pelo próprio discurso, mas afirma a potência do teatro como o local onde

ela pode ser ela mesma e uma outra ao mesmo tempo. As histórias de Frida e Luciana se cruzam, não podemos saber onde começa uma e termina a outra.

Quando eu sofri o acidente, era uma moça inteligente, mas sem experiência. Então, eu não consegui compreender a gravidade dos ferimentos que tinha sofrido. Eu tinha acabado de comprar um livro lindo sobre a Frida, da Taschen, todo colorido. Eu fiquei procurando o livro no meio dos escombros, porque eu achei que eu poderia usar o livro para o solo. Eu pensei que esse acidente não ia ter muitas consequências. (BARROS, 2019, p. 17)

A incerteza de contar como os fatos realmente aconteceram se dá por meio de uma narrativa fragmentada, um ir e voltar na história que está sendo contada, de forma análoga como fazemos quando contamos uma história para alguém, de uma maneira não linear. A atriz/autora trabalha com a repetição, ela conta a mesma história, com as mesmas palavras, mas atuando de formas diferentes.

No texto/espetáculo *Maria Amélia Farah*, também parte do projeto *Ficção*, a dramaturgia escrita pela atriz parte de seus relatos pessoais e artísticos. A atriz conta sobre a estreia do espetáculo, quando o filho dela, ainda pequeno, entrava junto em cena e como ela acha estranho agora fazer essa cena sozinha, denotando como o espetáculo está em constante modificação, ou seja, o seu caráter de *work in process*.

A questão entre realidade e ficção também perpassa a dramaturgia e a encenação de *Maria Amélia Farah*. Como seu relato pessoal é relativo à sua gravidez, ela problematiza a questão de usar uma barriga falsa para representar, pois “[...] gostava de fazer a peça grávida de verdade porque era... uma coisa de verdade [...]” (FARAH, 2019, p. 55).

Há um constante jogo entre o que se diz e o que se faz em cena, Maria mostra a foto do filho com a primeira roupa que vestiu e afirma que a guardou porque pensou que poderia colocar numa peça um dia, mas em seguida diz que acha que não vai usar. Esse jogo com o público abre espaço para a atriz confessar que gostaria de mentir e dizer que este momento do nascimento do filho foi algo muito especial, mas na verdade, hoje, ela só consegue pensar como teve coragem de ter um filho.

O teatro funciona como uma espécie de confessional<sup>57</sup>, possibilitando à atriz, que é de família muçulmana, que vê a mulher apenas como procriadora, dizer o que realmente sentiu e pensou em relação ao nascimento do filho. Com isso, Maria problematiza o papel social de ser mãe, que é imposto à mulher.

Os relatos feitos pela atriz até então funcionam como um prelúdio para chegar ao tema central da sua dramaturgia: a relação dúbia com a mãe, pois ao mesmo tempo em que ela sentia necessidade de agradar à mãe, uma vez que seu irmão havia morrido ainda pequeno, ela sentia insatisfação pessoal por realizar os desejos da mãe e não os seus. Maria conta como tentou “matar” a mãe, nos momentos em que decidia exercer sua individualidade e ia contra os preceitos da cultura mulçumana. A peça pode ser um pedido de desculpas da atriz após a morte real da mãe.

Eu passei a vida tentando agradar a minha mãe. Mas a cada tentativa de agradar, involuntariamente e às vezes voluntariamente eu comecei a matar minha mãe.

Uma erisipela na perna, quando joguei o véu no chão; gastrite nervosa (que acabou virando uma úlcera), quando me recusei a dançar; manchas vermelhas por todo o corpo, quando eu virei *hippie*; uma catarata mal cuidada (isso não posso contar. Desculpa, mãe); artrose no ombro, quando fui seguir um sonho; a artrose desceu para os joelhos quando parei de dançar. (FARAH, 2019, p. 61)

A atriz afirma que queria poder ter vivido a vida de forma diferente, ter a chance de escolher outra personagem na vida real e foi no teatro que pôde criar outra vida, colocando em dúvida a “verdade” do relato contado ao público, demarcando o quanto a relação entre vida e arte estão misturadas.

Diferentemente dos outros textos/espetáculos, em *Thiago Amaral*, há mais de uma pessoa em cena, o ator contracena em alguns momentos com o pai, como no prólogo em que ele explica o que o motivou a escrever essa

---

<sup>57</sup> O termo confessional neste caso não faz alusão ao confessional na igreja católica, local onde o padre fica para ouvir a confissão do penitente, pois há diferenças óbvias entre um e outro: a confissão neste caso se dá diante de um público e este não tem como função absolver ou punir o confidente. Quando uso o termo confessional/confissão me refiro ao ato de falar e poder relatar experiências, que no caso passam por uma elaboração estética e buscam o estabelecimento da comunicação com o público. Jean-Pierre Ryngaert (2013, p. 89) defende que o monólogo favorece o testemunho direto e a cena se torna uma espécie de confessional na qual o ator pode dar seu testemunho.

dramaturgia. Thiago afirma que gostaria de trazer a verdade, “pura e selvagem”, para a cena e coloca em discussão os conceitos de verdade e ficção.

Porque nós estamos acostumados a acreditar que tudo o que acontece aqui, desse lado, é ficção. Apesar de eu estar aqui, de verdade. Apesar de me chamar Thiago Amoral<sup>58</sup>, de verdade. Apesar de eu estar aqui, pelado, na frente de vocês, de verdade. E apesar do lado daí também ser ficção. “A única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é sempre de verdade.” (AMARAL, 2019, p. 79)

As noções de real, verdade e verdadeiro são postas em discussão, pois, para o ator, ficção é diferente de mentira. Ele deseja ser de verdade e não verdadeiro e encara sua obra como uma realidade ficcional. Thiago escolhe ser um coelho e espera que o público acredite nisso, no Thiago como um coelho, para realmente poder existir: “eu preciso acreditar que vocês acreditam para que nós possamos existir aqui...” (AMARAL, 2019, p. 80).

O pai veste Thiago de coelho, após ele dizer “A peça do coelho começa aqui” (AMARAL, 2019, p. 81) e há uma locução explicando o que é ser um coelho. Ele se utiliza da figura do coelho para falar de si, de sua sexualidade. Conta um episódio de sua infância, uma apresentação de fim de ano no colégio, que foi vestido de coelho e fez uma dança, causando constrangimento no pai, sem que ele pudesse, naquele momento, entender o motivo: “Fiquei me perguntando: mas o Coelho não era um animal especial? O Coelho não era um animal diferenciado?” (AMARAL, 2019, p. 87). Seu relato se dá a partir de suas memórias de infância, mas talvez exista uma contradição em relação ao que de fato aconteceu e o que está sendo contado em cena.

A outra imagem que eu tenho é a gente voltando para casa. Nós estávamos na Brasília. Meus pais estavam na frente e eu estava atrás, sozinho [...] Estava um clima tenso no carro. Estava chovendo...

[...]

Eu já estava embarcando na ficção, nós nem voltamos de Brasília – meu pai tinha uma caminhonete – e nem chovia. Era só pra ficar mais dramático. (AMARAL, 2019, p. 87)

Há uma mistura entre vida pessoal e processos artísticos nessa dramaturgia, o ator fala sobre um trabalho anterior realizado na Cia. Hiato, reproduzindo trechos da peça *Cachorro morto*, e relaciona com os relatos de

---

<sup>58</sup> Modo como o ator se autodenomina.

acontecimentos e os preconceitos sofridos desde a infância. Outro tema abordado é como a arte o ajudou a entender a própria vida.

Após a separação dos pais, seu pai corta relações com ele, devido a sua sexualidade e eles passam anos sem se falar. Quando surge a proposta para a escrita e montagem desse texto/espetáculo, Thiago utiliza a arte para refletir sobre a sua vida, e conta que decidiu escrever um solo sobre ele e o pai. O ator/autor relata que após anos sem falar com o pai, o procura para contar sobre o projeto e pede para que ele escreva uma peça curta para os dois, sendo que a única regra era que eles teriam que estar vestidos de coelho. Mas, apesar de Thiago explicitar o processo de escrita, não é possível saber se realmente o pai participou da elaboração do texto.

O diálogo com o público é estabelecido no primeiro momento do espetáculo *Aline Filócomo*, a atriz diz boa noite, pergunta que horas são e diz que já vai explicar como será o final da peça porque nunca foi boa em começos. A troca entre atriz e público permanece durante todo o solo. A atriz, então, discute o que é o teatro, mas um teatro que pressupõe fábula, personagens, diferente do que ela faz em cena.

Na tentativa de construir uma dramaturgia aos olhos do público, a atriz vai modificando seu texto e perguntando ao público se faz sentido o que ela está contando naquele momento, na busca da criação de um fim para o espetáculo. Num primeiro momento, a atriz propõe terminar com frases feitas, para em seguida dizer que achou um pouco sem emoção, pede para que o público imagine a música novamente e então relata a importância da música para ela porque lembra quando ela era criança e na apresentação de final de ano do balé foi essa a música tocada.

Além da “construção” do espetáculo diante do público e do desnudamento do fazer teatral, o jogo proposto na peça é o de inserir o público no jogo, porque a atriz depende das respostas dadas a cada apresentação. A atriz diz seu nome para o público somente após ter feito dois finais possíveis para o solo e ao se apresentar, ela se questiona se há diferença entre a vida real e o teatro.

Na vida real... Estranho falar isso. O que diferencia isto aqui daí? O que faz com que aí seja mais real que aqui?... Enfim, meu nome é Aline Moreira Filócomo dos dois lados, sou atriz da Cia. Hiato. Eu estou muito feliz por estar aqui com vocês, obrigada, obrigada! E este é o meu solo e eu vou poder falar de mim e da minha vida durante uma hora... Que horas são?... E vocês estão aqui e vão

escutar... E, sim, eu nunca fui muito boa em começar. É assim. Sempre que eu começo alguma coisa, eu sei que eu vou parar. (FILÓCOMO, 2019, p. 108-109)

A discussão da peça gira em torno da própria dificuldade da atriz ao escrever o solo e contar uma história sua relacionada com a família, mas ela diz fazer isso somente porque os outros atores também fizeram. Há um jogo permanente entre o que se conta, fragmentos da vida pessoal e artística, e a afirmação sobre estar perdida no tema proposto, assim como a dúvida sobre como fazer para começar ou terminar o espetáculo. Há uma desestabilização das certezas, pois apesar das afirmações da atriz, o texto está escrito, o espetáculo ensaiado, assim como as possíveis interferências do público são previstas e de certa forma manipuladas por Aline.

A discussão sobre a ideia do inacabado, do processo enquanto forma de criação é tema central na dramaturgia de Aline: “[...] Essa cena está assim, meio rascunhada. Ela está assim, meio rascunhada desde os ensaios. E eu acho que ela vai continuar assim, meio rascunhada, mesmo.” (FILÓCOMO, 2019, p. 118). A crise como atriz e o desejo do real são também problematizados por Aline: “[...] É só isso que eu queria, que algo real acontecesse de verdade aqui e agora. Algo que não estivesse no texto, que fosse impossível prever” (FILÓCOMO, 2019, p. 121).

Em *Paula Picarelli*, outra dramaturgia/espetáculo pertencente ao projeto *Ficção*, a atriz se aquece diante do público com movimentos de *kung fu* e começa o solo dizendo que treinou com um mestre em Nova York, conta sobre o treinamento das crianças na China, as piadas comuns entre praticantes de *kung fu*, fala sobre a atuação de Uma Thurman em *Kill Bill* e de Zang Ziyi em *O tigre e o dragão* e finaliza falando sobre o estilo de *kung fu* que pratica e o modo correto de acertar um oponente com um facão para finalmente dizer “Bom, vamos começar” (PORTO, 2019, p. 128).

Logo em seguida, a atriz diz que não faz mais esse solo, que parou em 2012 (ano de estreia), e volta a fazer seus movimentos de *kung fu* e depois conta sobre o espetáculo e que decidiu que não iria mais fazer, apenas ler e contar para o público como era esse trabalho. Ao relatar sobre o processo de escrita e montagem do solo, ela afirma que decidiu parar porque o solo começava antes de começar, que ela tinha que se preparar e chorar no camarim, porque ela gostaria de entrar com cara de choro. Porém, há uma contradição entre o que a atriz diz e o

modo como ela inicia sua apresentação, como aponta a primeira rubrica da peça, desestabilizando a noção de verdade.

Uma garrafa de vodka e a réplica de uma cadeira da Lina Bo Bardi estão no chão. Terminado o solo anterior, Paula entra no palco, com cara de quem chorava na coxa, e diz:  
Cinco minutos de intervalo.  
A atriz fala informalmente enquanto faz movimentos de *kung fu*, como se estivesse se aquecendo. (PORTO, 2019, p. 127)

Outro tema abordado por Paula Picarelli são os testes pelos quais ela teve que passar como atriz e a angústia causada nesses momentos, mas a falta de identidade é ressaltada pela atriz, pois ela se sente uma personagem na vida real, “[...] essa é uma profissão em que a gente imita as pessoas. Eu pelo menos sempre fiz isso. Eu não sou eu mesma durante muito tempo, como apresentadora também, é como um personagem, só que diferente” (PORTO, 2019, p. 130-131).

As questões sobre o ofício de atriz são misturadas ao relato contado por Paula sobre a morte da mãe, que é uma informação que ela passa, mas que não retoma de forma profunda na peça. Há um desejo por parte da atriz de desnudar a Paula da “vida real” e mudar a visão que tem de si, pois se vê como uma outra. Em *mEU*, abordo a mesma questão que Paula, o incômodo por achar que durante muito tempo em minha vida eu interpretava personagens e não tinha dimensão de quem era a Marina.

O pessoal e o artístico se misturam na vida da atriz, ela reflete sobre o ofício do ator e como se é julgado o tempo todo, diferentemente de outras profissões, como foi cobrada desde criança e como sua vida foi uma tentativa de agradar os pais. É colocado em discussão o quanto representamos o tempo todo para agradar os outros e deixamos de viver uma vida real. Paula fala sobre a mãe (o íntimo) e a relação com o trabalho de atriz (público) e como ambos estão interligados na sua vida. A peça é uma tentativa de (re)elaboração da própria identidade, Paula se sente fracassada na vida e na profissão, gostaria de terminar o solo com um texto de superação, mas o final fica em aberto:

Não dá para acabar a peça assim, como se eu ainda me sentisse uma fracassada, é insuportável.  
Aqui eu queria que tivesse um texto de superação, que desse uma volta positiva, todos nós, três segundos suspensos no ar.  
Mas não tem. (PORTO, 2019, p. 145)

No último texto que compõe o projeto *Ficção*, *Fernanda Stefanski*, a atriz fala que não tem um solo e denomina sua cena como um ensaio, algo inacabado e em processo. Na dramaturgia/espetáculo, Fernanda relata trechos da sua vida, debate questões relativas à profissão de atriz e conta histórias de vida de outras pessoas, que de certa forma se entrelaçam com a sua. O processo criativo de escrita deste monólogo também é abordado, assim como a pesquisa feita e o resultado que a atriz esperava ao representar uma mendiga. Ela conta que almejava o reconhecimento como uma grande atriz, capaz de “encarnar” uma personagem tão diversa dela, mas que tudo perdeu o sentido um mês antes da estreia, com a morte da melhor amiga.

Mas isso me faria feliz em abril, seis meses antes da estreia. Cinco meses depois, um mês antes da estreia, a Mirela morreu. Trinta e três anos, do nada o coração dela parou de bater, e toda vez que eu estou aqui, eu fico pensando que, se as coisas pudessem voltar atrás, tudo o que eu mais queria era poder fazer essa mendiga. (BERNARDES, 2019, p. 154)

A dificuldade de falar de si e da família é um dos temas trazidos à tona por Fernanda. O relato do suicídio do tio é construído entrecruzando o desnudamento do processo criativo para a composição do texto/espetáculo. A atriz se apresenta para o público e coloca uma gravação da mãe falando sobre o suicídio do irmão, para em seguida refletir acerca da feitura da dramaturgia, narrando e explicando como pensou em costurar a história da família inspirada nas técnicas do cineasta Alfred Hitchcock, assim ela conseguiria “[...] fazer com que todo mundo achasse que a Nelite<sup>59</sup> era a culpada [...]” (BERNARDES, 2019, p. 159).

Para Fernanda, a proposta colocada pelo projeto *Ficção*, o imbricamento entre realidade e ficção, pressupõe a necessidade de fazer com que o público acredite que a história contada realmente aconteceu. Para tanto, na visão da atriz, é necessário documentar, mostrar entrevistas, fotos, o inquérito feito sobre o suicídio do tio. Mas, no meio do processo, ela chega à conclusão que quanto mais “desenterrava” a história do tio, mais ela se soterrava, afinal, onde estava a Fernanda? As histórias se ligam quando a atriz/autora revela que quase foi morta pelo grande amor da vida dela.

---

<sup>59</sup> A atriz faz referência à mulher do tio.

O desenvolvimento do texto/espetáculo se transforma na busca de revelar a Fernanda, ou ao menos algum aspecto de sua vida. A maneira encontrada por ela, para falar de sua experiência frente a uma tentativa de feminicídio, se dá ao revelar às histórias da família entrelaçadas com suas vivências pessoais e suas inquietações como artista misturadas com histórias e personagens de Shakespeare.

Em *Conversas com meu pai* (2014), texto de Alexandre Dal Farra a partir de material autobiográfico de Janaina Leite, há a instauração da dúvida por parte da atriz sobre o que será contado em cena, pois apesar da necessidade de dividir seu segredo, sua história pessoal e, a princípio, acreditar no processo de escrita e montagem da peça como um tipo de cura, ela diz ao público “[...] que o segredo talvez nem existisse. Então, eu não sei direito se isso que eu tinha para contar para vocês realmente aconteceu” (DAL FARRA, 2017, p. 138). A busca da atriz é pela expressão desse conteúdo não enquanto fato, mas enquanto criação contínua, valorizando a imaginação e a memória. Assim, a constituição da memória na peça se dá em um espaço de luta e de tensão entre o real acontecido, as lembranças e a imaginação.

Então, eu não sei direito se isso que eu tinha para contar para vocês realmente aconteceu, e aí, fica tudo um pouco mais complicado, porque... Eu não ia querer sair por aí contando um negócio que nem aconteceu direito. Se eu imaginei, então aconteceu, eu penso às vezes, mas só que é muito diferente, é totalmente diferente se isso foi imaginado, e aconteceu enquanto imaginação, ou se isso aconteceu realmente, na vida. (DAL FARRA, 2017, p. 138)

As dramaturgias baseadas em relatos autobiográficos as quais versam sobre traumas de infância e se utilizam de memórias, colocam em discussão o limite tênue entre lembrar e criar, remetendo as ideias de Freud acerca de ficções verdadeiras, para quem as lembranças são elaborações do vivido. “Quando submetemos ao exame analítico as lembranças conservadas por um homem, constata-se facilmente que não existe garantia alguma quanto à exatidão delas. Algumas estão incontestavelmente deformadas, incompletas” (FREUD, s.d. p. 54-55).

O processo de *Conversas com meu pai* teve início em 2008 e sua estreia foi em 2014. A atriz/autora aborda a relação conturbada entre pai e filha e a dificuldade de comunicação entre eles após a traqueostomia de seu pai e sua perda

gradativa da audição. A interação entre eles, a partir disso, se dá através de pequenos bilhetes que a atriz guardou. O mote da criação artística vem do desejo de compreender sua história e ressignificar a vida.

A dramaturgia é dividida em três partes, sua estrutura é não linear e fragmentada. Na primeira parte, como dito anteriormente, a atriz fala para o público que deseja dividir um segredo, num tom confessional, íntimo. A segunda parte é uma racionalização do processo, a atriz questiona os pressupostos autobiográficos e documentais do trabalho, argumenta que as gravações em áudio e os vídeos não servem como documentos portadores da verdade. A terceira parte pretende relatar o que de fato aconteceu, mas através de uma camada simbólica, uma forma de dizer o indizível e falar do que permanece inacessível.

A dramaturgia de *Conversas com meu pai* propõe uma relação que se inicia confessional e ao longo da peça vai ganhando camadas simbólicas. Transita entre materiais diversos: memórias, reflexões metalingüísticas, depoimentos em áudio, documentos em vídeo, sonhos, mitos como o de Édipo e a passagem bíblica que conta a história de Ló e suas filhas. (LEITE, 2017, p. 117)

A ideia de representação autobiográfica, nesse caso, é a tentativa de figurar a experiência vivida, mas ciente da margem de “[...] criação, invenção, deturpação contida nesse gesto”, mas ela se justifica tanto do ponto de vista estético quanto ético, pois “[...] a representação manteve sempre a tensão com o referencial real que a motivou” (LEITE, 2014, p. 155). Porém, Janaina Leite afirma que a peça não está pronta, que a obra está em constante processo de feitura, que ela não conseguiu chegar numa forma final, pois a relação entre arte e vida acaba por transformar as duas.

[...] eu REALMENTE não cheguei na forma final, foi totalmente impossível, sempre que a forma chegava a vida tinha mudado totalmente PORQUE A PRÓPRIA FORMA A QUE EU TINHA CHEGADO TINHA ME POSSIBILITADO MUDAR REALMENTE A VIDA, ENTÃO, ELA JÁ NÃO SERVIA MAIS NAQUELA VIDA QUE ELA MESMA TINHA AJUDADO A MUDAR, PORQUE TODAS ESSAS FORMULAÇÕES AQUI QUE VOCÊS ESTÃO VENDENDO, TUDO ISSO, AQUELE MOMENTO ALI, ESSE AQUI EM QUE EU FICO FALANDO UM MONTE DE COISAS, CADA UMA DESSAS FORMULAÇÕES AJUDOU REALMENTE A TRANSFORMAR A VIDA. (DAL FARRA, 2017, p. 144)

Em *BR-Trans* (2013) – pesquisa, dramaturgia e atuação de Silvero Pereira –, a transfobia e a violência de gênero são os temas principais da obra. A dramaturgia/cena parte de depoimentos pessoais do próprio autor/ator e de travestis entrevistadas por ele. Silvero assume sua identidade social e relata passagens de sua vida, como as agressões e perseguições sofridas na infância durante o período escolar e representa no palco histórias de pessoas excluídas pela sociedade e vítimas de violência. “A escola deveria ser um lugar onde você aprende a ser livre, a vencer obstáculos, a viver em paz. Mas sabem o que existe na escola? [escrevendo com giz] ÓDIO, SOLIDÃO, MEDO, EXCLUSÃO” (PEREIRA, 2016, p. 36).

O autor/ator conta<sup>60</sup> como um deficiente físico integrante da plateia, durante uma apresentação em Porto Alegre, pediu a palavra durante a cena para dizer que entendia do que ele estava falando no palco. “E foi nesse dia que percebi que a discussão desta peça não é somente sobre travestis. É sobre todos nós!” (PEREIRA, 2016, p. 53). O íntimo/autobiográfico em cena, portanto, tem o potencial de se constituir como discurso político/engajado, instaurando novas formas de discussão e reflexão.

O processo de pesquisa para a composição da dramaturgia de *BR-Trans* foi extremamente importante, pois o ator/autor não parte apenas dos seus relatos pessoais, mas também de suas indagações enquanto artista. No ano de 2002, Silvero Pereira começou um processo de laboratório de ator junto a travestis e transformistas e tinha como base para a dramaturgia o conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu. A pesquisa resultou na montagem do espetáculo solo *Uma flor de dama* e na fundação do Coletivo Artístico As Travestidas. *BR-Trans* nasce, portanto, de uma pesquisa teórica e prática do universo trans, assim como de experimentos do ator em sala de ensaio, uma dramaturgia escrita apenas numa segunda etapa do processo após as entrevistas, laboratórios e ensaios.

Silvero Pereira (2016, p. 12-13) relata como construiu o que ele chama de dramaturgia da encenação:

O primeiro esboço de texto, construído na pesquisa de campo, funcionava como “pré-texto” e apresentava três etapas da encenação: criação de cenas; preparação corporal e canto; e

---

<sup>60</sup> A peça foi publicada pela Editora Cobogó e traz comentários do autor ao final do texto. As anotações de Silvero e as notas de encenação da diretora Jezebel de Carli são material riquíssimo para o entendimento da composição dramaturgica e do diálogo entre o texto e a cena.

laboratório e rascunhos para novas cenas a partir dos experimentos em sala de ensaio.

[...]

Deste modo, a dramaturgia textual serviu como um fio condutor, como um roteiro para descobertas em cena.

*BR-Trans*, enquanto dramaturgia, é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores.

O prefácio da obra é escrito por Jean Wyllys (2016) e nos chama a atenção para o duplo sentido do prefixo trans, assim como nos faz refletir a respeito das condições de vida dessas pessoas que estão em trânsito, já abandonaram a antiga identidade, mas ainda buscam reconhecimento pela escolha que fizeram.

O prefixo trans, que permite a metáfora, se refere à condição de quem partiu, mas ainda não chegou; de quem se deslocou deliberadamente de um lugar em direção a outro mas ainda está no caminho, no trânsito; de quem deixou uma casa, um êthos ou identidade para trás, mas ainda está sem abrigo, e em construção de uma nova casa ou identidade ou de um novo êthos (WYLLYS, 2016, p. 7).

O texto de *BR-Trans* é um mosaico de vivências do autor, referências musicais e culturais, fragmentos de textos de outros autores e imagens reais de travestis assassinadas. A diretora da peça, Jezebel De Carli (2016, p. 58), define *Br-Trans* como: “um manifesto, uma narrativa documental, um teatro depoimento, uma performance transformista”. Pereira, ao utilizar trechos de textos canônicos, como *Hamlet*, o faz com o intuito de subverter o discurso recorrente sobre gênero e promover um discurso de igualdade.

Ao iniciar a dramaturgia de *BR-Trans*, meu desejo era subverter os clássicos da dramaturgia mundial, trazer referências de Shakespeare, Brecht, Beckett, entre outros. Meu intuito era provocar um questionamento de igualdade: não importa se falamos de mulheres, homens, rainhas ou travestis, o importante é falar de seres humanos.” (PEREIRA, 2016, p. 49).

O monólogo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, da dramaturga escocesa transgênero Jo Clifford<sup>61</sup>, apresenta Jesus Cristo na pele de uma mulher trans. A peça reconta histórias bíblicas e leva a uma reflexão sobre a

---

<sup>61</sup> A peça foi traduzida e adaptada por Natalia Mallo, que é também diretora do espetáculo.

opressão e a intolerância sofridas por transgêneros, mas também por outras minorias, além de reiterar valores cristãos como amor, perdão e aceitação.

Renata Carvalho, a atriz brasileira da peça, é uma das fundadoras do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart)<sup>62</sup> que trabalha em prol da representatividade trans por meio de Coletivo T, formado integralmente por artistas trans. A atriz já havia feito um monólogo anteriormente, em 2012, *Dentro de mim mora outra*, no qual conta sua travestilidade e vida.

Em entrevista para Urbano Lemos Jr e Vicente Gosciola (2018, p. 102), na Revista *Aspas*, Renata Carvalho conta como surgiu a oportunidade de fazer a peça.

Fiquei sabendo deste espetáculo através de um anúncio no Facebook:

Projeto Transbiografia. Procuo na época duas atrizes trans e me inscrevo. Recebo um *e-mail* pedindo que eu faça um vídeo com um trecho do texto. Depois me encontro com Natalia Mallo, diretora e tradutora do espetáculo, e ali fico sabendo que fui selecionada e faria um monólogo, isso é meados de setembro de 2015; estreamos em agosto de 2016 no Filo, o Festival Internacional de Teatro de Londrina.

Num primeiro momento, a atriz, na peça se apresenta como Jesus de Nazaré, faz uma analogia entre a vida de Jesus e a vida das travestis, depois funde sua história pessoal (tanto a de Jo Clifford quanto a de Renata) com a história de Jesus. A função política da peça é despertar a consciência, iluminar a ignorância, o preconceito, abrir diálogo com o público, para que este também possa se esclarecer. Uma das falas iniciais coloca a importância do encontro entre a atriz e o público, entre pessoas e lugares que raramente se encontram, entre uma travesti e o público de teatro:

E é por isso que estou aqui:  
para trazer a luz,  
iluminar um lugar escuro.

E é por isso que vocês estão aqui também,  
para iluminar lugares escuros. (CLIFFORD, 2016, p. 5)

---

<sup>62</sup> O movimento criou O manifesto Representatividade Trans em setembro de 2017 e está disponível em: <<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530>>. Acesso em: 14 set. 2019.

A peça se assemelha a uma fábula, a atriz conta sua história com distanciamento em uma narrativa na 3ª pessoa, mas fala em 1ª pessoa quando se apresenta como Jesus. Além de relatos pessoais, outros temas também são abordados, como a situação da mulher e das travestis, questões sobre violência e falta de empatia, assim como claras referências aos relatos bíblicos. Em muitos momentos a atriz questiona a plateia, lançando perguntas a ela, com o intuito de despertar a consciência sobre esses temas. A peça começa como um ritual “Esta é a hora. Este é o lugar. É aqui onde nos encontramos” (CLIFFORD, 2016, p. 1) e termina com uma espécie de ladainha para todos àqueles excluídos e marginalizados pela sociedade.

Abençoadas sejam as tímidas e retraídas,  
nós perderemos a vergonha.

Abençoadas sejam as solitárias e incompreendidas,  
nós teremos tudo que desejarmos.

Abençoadas sejam as pessoas pobres,  
nós seremos ricas!

Abençoados sejam os altos executivos,  
nós já perdemos tudo!

Abençoado seja o menino no armário com o vestido de noiva de  
seda,  
nós sairemos do armário!

Abençoadas sejam as prostitutas,  
nós seremos honradas.

Abençoadas sejam as frígidas e os impotentes,  
nós faremos sexo para todo sempre!

Amém!

E abençoados sejam os pais que não se importam,  
pois ninguém se importou com eles.  
Devemos ser amados.

Abençoadas sejam as mães que batem nos filhos,  
pois não conseguem acalmar suas lágrimas.  
Devemos ser consoladas.

Abençoados sejam os abusadores e bandidos,  
nós perderemos todo o temor.

Abençoadas sejam as tristes e temerosas almas que estão no  
governo,

chegará o dia em que faremos o bem no mundo.

Abençoados sejam os que bombardeiam, prendem e matam de fome aqueles que consideram seus inimigos.

E abençoados sejam os inimigos também, que lutam se defendendo como podem.

Um dia saberemos que somos a mesma pessoa.

Amém.

E abençoadas sejamos nós.

Todas nós.

Aqui, nesta bela cidade de São Paulo.

Abençoadas em nossos momentos de alegria e felicidade

E em todos os momentos em que fomos congeladas pelo terror.

Lembremos que não estamos sós.

Não nos deixeis,

não nos deixeis jamais esquecer,

que ele é ela,

ela é ele,

nós somos eles

e elas somos nós.

Assim foi,

assim é

e assim será

para sempre.

Para todo

todo

o sempre.

Amém. (CLIFFORD, 2016, p. 19-20)

Em *Grazi Ellas* (2017), a atriz/coautora do texto, Mel Campus, se apresenta ao público dizendo seu nome e número de RG, propondo ao público um pacto de veracidade. Além de relatos autobiográficos, a atriz/performer representa o assassinato de Graziella, travesti morta em um hotel em Londrina. A violência de gênero é o tema central nessa obra, ultrapassando o relato íntimo e configurando-se como discurso social. O texto da peça foi construído com base na partitura cênica (ação corporal e vocal) das improvisações em ensaios da atriz Melissa Campus sob a supervisão de Luan Almeida Sales.

O processo de criação baseia-se em exercícios de dramaturgia da lembrança, metalinguagem cênica e teatralização de depoimentos pessoais; busca apoio num treinamento técnico que inclui a dança

dos orixás e estudos de movimento expressivo. (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 1)

No Prólogo, a atriz entra em cena, faz uma saudação a Exu e Nanã, carregando em seus braços vasos pesados, uma cena na qual as ações físicas, o teatro enquanto ritual, assim como os elementos de cena expressam o íntimo da atriz que “[...] *olha todo o espaço, pensando e sentindo as mazelas humanas que serão ali reveladas!*” (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 1).

A peça começa e termina com um ritual, o símbolo da Roda que gira, a vida em movimento. A peça é um ato de resistência, o fechamento de um ciclo na vida da atriz.

(**A Atriz** finaliza seu círculo tocando as mãos de sua plateia, emanando divindade e simbolizando a transcendência e a resistência do corpo trans; relembra, então, as tragédias da vida causadas pela transfobia, senta-se na sua cadeira-trono vermelha, pega no chão **Uma boneca preta** – sua **Grazzi** - e seu vestido de Miss sem valor algum diante de sua pele nua).

[...]

(**A Atriz se despede de sua plateia**): - Feliz encontro. Feliz partida, para um feliz encontro novamente. O nosso círculo está aberto, e não será jamais fechado! Muito obrigada pela presença de todas e todos. Boa noite. (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 11)

Os relatos de si são profundamente relacionados a questões sociais em *BR-Trans*, *Grazzi Ellas* e *O Evangelho segundo Jesus*, *Rainha do céu*, pois apesar dxs artistas partirem de suas experiências pessoais e artísticas, a denúncia social é feita de forma declarada na obra.

A peça *Helena vadia*: uma performopalestra sobre gênero e sexualidade a partir do mito da cadela é resultado da pesquisa de mestrado de Pamella Villanova, na qual ela entrecruza suas inquietações pessoais, acadêmicas e artísticas com o mito grego de Helena, principalmente a partir da tragédia *As Troianas*, de Eurípides. A atriz/autora faz uso do intertexto (textos acadêmicos, dramaturgias, músicas) para a composição da peça, atuando como rapsoda, numa escrita bastante análoga a de *BR-Trans*.

Porém, diferentemente das outras peças, a atriz/autora não expõe relatos pessoais de forma declarada no texto/cena e se apresenta como atriz e pesquisadora.

Como atriz, pesquisadora...(arruma a gravata), me joguei nesse balaio porque enxergo a relação entre as artes e o imaginário (pausa). Quem veio primeiro, o ovo ou a galinha?

Aristóteles disse para alguém que o poeta deve inventar mitos. Artaud escreveu que a verdadeira tarefa do teatro é criar mitos. Para Jung, os mitos são arquétipos, os estruturantes da psique. Que responsabilidade! Criar imagens ou não. Resta-nos tornar-nos cada vez mais responsáveis e conscientes passo a passo. (VILLANOVA, 2016, p. 16)

As questões temáticas discutidas pela pesquisadora/atriz giram em torno de reflexões sobre gênero, o estupro e violência contra a mulher, as normas de conduta impostas à mulher e a mulher como propriedade. O questionamento na peça sobre o que é “ser mulher” estabelece diálogo com o pensamento de Judith Butler ao indagar se o construir do feminino é biológico ou cultural.

É absurdo dividir a humanidade em homens e mulheres. Ela é composta simplesmente de feminilidade e masculinidade. Todo superhomem, todo herói, não importa o quão épico, genial ou poderoso, é a expressão prodigiosa de uma raça e uma época simplesmente, porque é composto de elementos femininos e masculinos, de feminilidade e masculinidade: o que significa um ser completo. Todo ser exclusivamente viril é inspirada em “Masculino e Feminino”, música do álbum homônimo de Pepeu Gomes, de 1983. (VILLANOVA, 2016, p. 2)

A atriz/autora advoga que a identidade não é fixa, mas é construída e está sempre em devir e que não existe um sujeito mulher, mas uma gama variada de tipos de mulheres. Essa discussão é importante, pois durante muito tempo o discurso das mulheres na dramaturgia foi silenciado, levando em consideração as raras publicações de peças de autoria feminina até metade do século XX. Atualmente tem sido feito um resgate dessa dramaturgia de autoria feminina no Brasil com o intuito de que possamos refletir acerca da representação da mulher no teatro e trabalhos como o de Villanova vêm contribuir para que a mulher tenha voz própria numa área tradicionalmente dominada por homens.

Assim como em *Helena vadia*, a presença do eu se dá de forma bastante diluída em *Mulher, como você se chama?* de Janaina Matter. A atriz/autora coloca a discussão acerca da situação da mulher na sociedade acima de seus relatos pessoais. A associação feita entre mulheres e bruxas, no sentido pejorativo, é subvertida na dramaturgia elaborada por Janaina Matter, na qual o ser bruxa está ligado à ancestralidade e aos conhecimentos das mulheres que foram soterrados e

queimados junto com seus corpos. O texto/espetáculo é concebido como um ritual, e isto se configura, na dramaturgia, na divisão das cenas, nomeadas pelos elementos da natureza.

Não existe uma personagem individualizada, é antes um questionamento do silenciamento sofrido por todas as mulheres ao longo da história, mas, ao mesmo tempo, é uma homenagem a todas às mulheres e ao feminino. A atriz/autora do texto/espetáculo não assume seu nome em momento algum, ela se utiliza de histórias de outras mulheres, como a da esposa de Ló, para falar sobre a História da Mulher, ou questionar a falta das mulheres nas histórias oficiais.

Diferente do texto/espetáculo *Helena vadia*, no qual há um questionamento sobre o que é ser mulher, em *Mulher, como você se chama?* a atriz evoca em cena mulheres de diferentes culturas e vivências para afirmar um saber ancestral feminino e denunciar o apagamento sistemático na história oficial do nome de mulheres, uma dramaturgia que ao mesmo tempo exalta a figura da mulher e lhe confere singularidade.

Olho pra trás e vejo um mundo que não me foi contado.

Suméria, primeira língua que se tem registro, século XXIII a.C, tem como principal fonte uma mulher.

Uma mulher escreveu uma obra com mais de 7 tratados em 1587 sobre medicina psicossomática.

O primeiro livro que tratou de cálculo diferencial e integral foi escrito por uma mulher em 1718.

O primeiro romance foi escrito por uma mulher.

Muitos roteiros de um aclamado diretor de cinema foram escritos por uma mulher.

São de uma mulher as palavras que mais me tocam fundo em poesia. (MATTER, 2019, p. 18)

Como você se chama? é a pergunta que a atriz faz ao público num determinado momento do espetáculo. Janaina Matter, após contar a história da esposa de Ló, expressa a necessidade de dar um nome para a ela, assim como nós mulheres precisamos de um nome, de uma identidade. O nome tem o poder de nos individualizar: assim como a esposa de Ló, não somos apenas a esposa, mãe, filha, irmã de alguém. Somos seres individuais, pertencentes sim a uma coletividade, mas com singularidades.

A história da atriz/autora se mistura à história de tantas outras mulheres citadas ao longo da dramaturgia/espetáculo. Mulheres importantes, que

revolucionaram suas áreas, mas normalmente relegadas ao esquecimento. A representatividade das mulheres é importante e é essa a luta de Janaina Matter, a afirmação de sua voz e construção de sua identidade como mulher.

Esse é um movimento  
De falar de onde eu vim  
Pra tentar entender  
Se o silêncio é abismo  
Ou ponte

Esse é um movimento  
De falar de uma história  
Que chega até aqui  
E segue

Esse é um movimento de fala  
De mim  
Das mulheres que vieram antes  
De mesmo sangue  
Ainda que suas histórias sejam incógnitas  
Silêncios

A história de toda mulher  
Que parece que se apaga  
Se apaga a história e a mulher

Aqui não (MATTER, 2019, p. 25)

Em algum lugar, um pedaço de terra se distanciou do continente devido à erosão provocada por correntes marítimas. O poder da natureza é incontrolável e capaz de separar pedaços de terra que durante muito tempo estiveram juntos. Porém, a natureza é sábia e a distância é apenas aparente entre a ilha e o continente, pois eles continuam unidos no fundo do mar. Essa é a história que o autor/ator Pablito Kucarz deseja contar em *O Arquipélago*, peça dedicada a sua mãe, dona Marlene. A primeira rubrica do texto aponta “Eu entro em cena, e falo”:

Eu não quero falar sobre mim  
Eu não devo. Falar sobre mim  
Não posso. Não posso fazer isso, entende?  
Falar sobre mim  
Não seria justo com vocês  
Vocês não vieram até aqui pra ouvir falar sobre mim.  
Vieram?  
Vocês não me conhecem, então como vocês poderiam ter vindo ao teatro, pra ouvir falar da história de um homem que. (KUCARZ, 2019, p. 11)

Talvez, realmente, o ator/autor não queira falar sobre ele, queira falar sobre a mãe, mas como falar sobre ela senão a partir dele? De suas vivências e cicatrizes, tema que abordará de forma fragmentada no texto/espetáculo. Ele afirma para o público que não acha justo falar sobre ele, porque acredita que as pessoas não teriam ido ao teatro para falar da história de um homem que. Ao não completar a frase, o ator/autor estabelece a dúvida entre o dizer e o não dizer, mas em seguida diz:

Não, homem não.  
 Eu não aceito o que se entende como homem.  
 Não quero.  
 Sou diferente disso.  
 Sou mais que isso.  
 Homem não.  
 Homem com H maiúsculo.  
 Não, meu NÃO é maiúsculo. (KUCARZ, 2019, p. 11)

Em *Helena vadia*, a atriz/autora coloca em discussão conceitos como feminino e masculino e problematiza a questão de gênero ao se perguntar o que é ser mulher? O que é ser homem? Em *O Arquipélago*, o ator/autor se nega a se reconhecer como homem, pelo menos na definição generalista difundida na sociedade.

A temática acerca de sua sexualidade, assim como os preconceitos sofridos, as agressões de outros garotos na infância e a incompreensão na própria família, por parte do irmão. Pablito nos conta por meio de metáforas, assim como em *Thiago Amaral*, como a vida deixa cicatrizes, algumas acidentais, outras provocadas pela falta de empatia entre os seres humanos.

Essa é a história de uma ilha que tem uma marca na perna direita.  
 Essa é a história de uma mariposa que foi atingida em pleno vôo por um carro branco.  
 Essa é a história de um remendo que tem um buraco na cabeça.  
 Essa é a história de uma concha que sabe desviar de pedras.  
 (KUCARZ, 2019, p. 12)

A questão sobre a delimitação de gênero é um assunto bastante em voga nos dias atuais, mas como bem sabemos, nem sempre é possível viver a teoria na prática. A dramaturgia é construída por meio de metáforas para tratar temas como o preconceito e divisão binária entre os sexos.

Uma gaivota. E eu não sei se é uma gaivota menino ou uma gaivota menina.

Ela sempre achou os seres humanos iguais uns aos outros. Os daqui deste lugar, e os de lá do outro lado. O que muda, ela pensava, é o jeito como eles comem e como eles dizem “eu te amo”, ou não dizem. Fora isso, iguais. (KUCARZ, 2019, p. 14)

Pablito, então, olha para sua própria história, esmiúça suas vivências, para tentar entender o mundo. Mas, essa história não era para ser sobre ele, mas as marcas deixadas pela vida apontam para uma inevitabilidade do falar de si.

Desculpem, não era pra eu estar falando sobre mim.  
Eu não quero falar sobre mim.  
Não importa a marca na perna.  
Não importa o olho tristonho, o buraco na cabeça.  
Não importa a cicatriz no pescoço, o susto das pedras. (KUCARZ, 2019, p. 14)

O jogo entre realidade e ficção se dá pelo que o ator conta, ele ficcionaliza sua história, referindo-se a ele por analogias, e o que ele mostra, expondo as cicatrizes do seu corpo. Ele diz: “Essa é a história de uma ilha que tem uma marca na perna direita”, para em seguida mostrar

Isto é uma perna.  
Uma perna direita. Fica do lado direito de um corpo.  
E isso é uma marca. Você vê? Não é uma marca de nascença, não.  
É uma cicatriz. Uma cicatriz causada por uma meia, uma inofensiva meia apertada demais. (KUCARZ, 2019, p. 13)

O ator/autor mostra ao público as cicatrizes do seu corpo, encena como as conseguiu, para voltar a afirmar

Desculpem, não era pra eu estar falando sobre mim.  
Eu não quero falar sobre mim.  
Não importa a marca na perna.  
Não importa o olho tristonho, o buraco na cabeça.  
Não importa a cicatriz no pescoço, o susto das pedras. (KUCARZ, 2019, p. 14)

Em seguida, ele afirma que “O que talvez importe. Talvez” é a história de sua mãe, uma menina de apenas 12 anos enviada para trabalhar como

babá na capital, sem receber por seu trabalho, pois o dinheiro era todo enviado para sua família. Talvez, para Pablito seja essa a história que importa, a de uma menina, de apenas 12 anos vendida pela própria família. E, essa menina se transforma em mulher, tem quatro filhos, vive uma vida difícil, de restrição financeira. A voz e as memórias da mãe se materializam por meio de uma gravação de áudio, ela pergunta ao filho:

[...] você lembra como era nossa situação né... era uma meia para os quatro filhos, né... tinha que aproveitar até o último e daí eu acho que a meia já era, não sei se era do eros, e daí da andréia e daí da ...se foi da silvia também... daí veio você. (KUCARZ, 2019, p. 16)

Pablito expõe dados de sua biografia ao relatar fatos concretos: “Eu nasci aqui, em 1981. Ano em que a música mais tocada nos rádios falava de uma garota que tinha os olhos da atriz Bette Davis”, mas quando se refere à mãe e à família o faz por meio de metáforas “Eu nasci neste arquipélago. E eu sou o caçula de quatro ilhas” (KUCARZ, 2019, p. 21).

Até este momento, o ator/autor revelou suas cicatrizes físicas, a história de sua mãe e como ela se torna um arquipélago rodeado por quatro ilhas. Pablito volta a afirmar que não é sua história que importa.

Mas o que importa aqui não sou eu. Não... são as ilhas. As ilhas e esse imenso abismo que existe entre elas. Esse vão, essa vala, essa ruptura toda tomada por água salgada. Essa membrana invisível que as une, mas que perdeu sua integridade. Que tenta quelóide após quelóide reconstruir uma história que não tem mais sentido. Não tem toque, não tem cheiro. Essas ilhas originadas da mesma pangeia, originadas do mesmo espasmo de olhos verdes. Que percorreram o mesmo caminho a força, empurrando estômago e costelas. Fazendo aqueles olhos verdes gritar. Que rasgaram a carne daquela terra fértil que – ilha após ilha – foram desmoronando, ganhando outros contornos. (KUCARZ, 2019, p. 21)

O que talvez Pablito queira contar é a distância entre ele e seus irmãos, a não aceitação de sua sexualidade que para ele, talvez, tenha sido a causa do afastamento entre as ilhas e o arquipélago. O autor/ator deseja compreender as “cicatrizes invisíveis que nos distanciam daqueles que têm o mesmo sangue. Que não se curam com remédios ou pomadas” (KUCARZ, 2019, p. 24).

De maneira geral, todas as dramaturgias apresentadas contêm fragmentos de histórias pessoais dos atores/autores, variando o grau de exposição

da vida pessoal do artista; há uma busca da construção de uma identidade por parte do artista; são feitas críticas aos padrões sociais; a noção de verdade absoluta é relativizada, é vista como algo subjetivo; é feita uma discussão dos limites entre realidade e ficção; é colocado em discussão a representação de papéis na vida real.

Por mais que uma história possa se submeter a uma prova de verificação, acredito não ser este o fator mais relevante quando criamos uma obra cênica a partir de relatos pessoais. O modo como nos sentimos em relação aos fatos e como estes afetam minha subjetividade são a mola propulsora da criação artística nos relatos de si, no qual podemos ser verdadeiros sem dizer toda a verdade. Nesse sentido, prefiro a definição *a posteriori* de Lejeune (2014, p. 63-64) em *O pacto autobiográfico (Bis)*, ao ampliar seu conceito de autobiografia para além da noção de pacto autobiográfico na qual “[...] o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também [...] uma realização particular desse discurso, na qual a resposta à pergunta ‘quem sou eu?’ consiste em uma narrativa que diz como me tornei assim.”

Essa nova forma de se fazer e pensar a dramaturgia e o teatro é vista como um meio para poder entender a própria vida, pois nos permite (re)escrever nossa história, (re)viver fragmentos de nossa vida e (re)elaborar conteúdos íntimos, cicatrizar nossas feridas, nos redimir conosco, com o outro e com nossa própria história. Mas, apesar de partir de um “eu”, essas dramaturgias falam sobre todos nós.

### 2.3 COMO EU CHEGUEI ATÉ AQUI: A DESCOBERTA QUE O ÍNTIMO É POLÍTICO SIM!

Como eu cheguei até aqui?

Essa foi uma das questões colocadas para as atrizes que compartilham o processo de montagem do espetáculo que leva o nome da pergunta feita acima. Podemos responder a essa indagação de inúmeras maneiras, inclusive da forma mais trivial possível: eu vim de carro ou hoje está um dia agradável, então vim caminhando. Pode parecer uma pergunta boba se não a pensarmos com profundidade. E se eu reformulasse e questionasse como alguém se torna o que é, assim como fez Nietzsche em *Ecce Homo* (2006). Como nos tornamos quem somos?

Os relatos de si podem aparentar, num primeiro momento, uma nova maneira de exaltar o ego daquele que se descortina frente ao olhar do outro, diante de uma plateia. Afinal, a quem interessa conhecer fragmentos de uma vida

comum<sup>63</sup>, que talvez nunca tenha realizado algo de extraordinário? Porém, hoje eu entendo o quão importante é esse olhar para si e se entender como sujeito que carrega em si as marcas de uma individualidade permeada pela coletividade.

Esse questionamento, a quem interessa saber sobre minha vida, foi meu fiel companheiro durante a escrita do monólogo *mEU*, pois eu achava que nada tinha a contar de relevante, estava apenas falando sobre as frustrações de uma mulher branca, escolarizada, pequeno burguesa, insatisfeita com a vida. O medo de parecer ridícula “remoendo meus pequenos problemas” foi uma constante durante todo o processo. O sentimento de insegurança também insistia em me alertar sobre a exposição não só da minha vida, mas da vida de outros que compartilhavam suas vidas comigo.

Ao final da primeira apresentação, algumas mulheres vieram me procurar e ouvi comentários como: “parecia eu ali”, “você contou a história de minha vida”, “parece que você fez um laboratório lá em casa”<sup>64</sup>. Foi somente nesse momento que pude entender que nem tudo ali era meu, como eu pensava. As preocupações, frustrações, desejos e anseios que eu sentia naquele momento eram compartilhados por outras mulheres que eu nem conhecia, nada sabia de suas vidas.

O quanto eu (nós) enquanto mulheres tentei me adequar às demandas da sociedade, “encenando a vida perfeita”, fazendo “o papel da esposa feliz”, “pra que todos pudessem me aplaudir no final”. Mas, o rompimento com os papéis sociais pré-estabelecidos nos leva, ao menos me levou, a perda de uma identidade que eu nem sabia se era minha, “quem é a pessoa por trás da personagem?”<sup>65</sup> (STUCHI, 2015, p. 5).

Essas questões podem ser, à primeira vista, comuns a todos os sujeitos “pós-modernos”, porém gostaria de lançar uma questão: quais eram os modelos de mulheres que eu conhecia até então, por quais meios, sob a ótica de quem? Qual é a importância do feminismo para nós mulheres e como ele pode estar

---

<sup>63</sup> Talvez seja uma questão contraditória, vista a enorme exposição de nossas vidas nas redes sociais hoje.

<sup>64</sup> Esses foram comentários que eu realmente escutei, mas são apenas alguns dos quais eu me lembro.

<sup>65</sup> Essa questão me inquietou durante muito tempo. Se eu acreditava que tinha deixado de representar uma determinada personagem e me vi representando outras, com as quais também não me identificava, quem era a Marina afinal?

relacionado ao falar de si e em que medida essa questão está ligada a um contexto maior, no qual ainda estamos muito longe de ocuparmos igualmente os espaços de poder detentores das decisões sobre nossas vidas? Para Marcia Tiburi (2018, p. 93-94) as mulheres precisam tomar parte nas decisões políticas, ocupando, de fato, os espaços de poder:

Como é possível que, mesmo que representem mais da metade da população mundial, as mulheres estejam tão longe da política como instância de decisão sobre a sociedade? De fato, são os homens que ocupam os espaços de poder que detêm o privilégio sobre decisões. As mulheres precisam tomar parte nelas para além do simples voto em homens que dominam o sistema eleitoral há séculos. As mulheres só farão isso se puderem construir a própria história, inclusive na política. Para isso, as mulheres precisam falar de si mesmas em todas as esferas – na arte, no conhecimento na religião, por exemplo. Assim é que o feminismo pode restituir a uma em seu lugar legítimo de fala. Por isso é que todas as feministas, de um modo ou de outro, quando escrevem, falam de si mesmas, aprenderam que o feminismo lhes devolve a biografia roubada. Nesse sentido, o feminismo tem como base ético-política a construção de si, que deve dar às mulheres outro lugar, no campo das decisões.

Essas perguntas apontam para a importância do monólogo polifônico na cena contemporânea, principalmente pelos temas abordados e pelas vozes que os falam. Antes de seguir adiante na problematização levantada, devo confessar que todas essas inquietações foram apenas sementes plantadas após o processo do *mEU*, o caminho foi longo até chegar até aqui.

Porém, ao iniciar o processo de *Como cheguei até aqui*, novamente a mesma constatação ao dialogar com outras mulheres. Apesar de sermos mulheres de faixa etária, meio social e termos vidas completamente diferentes, algumas questões nos atravessam. Durante o processo, a cada ensaio, eu como diretora levava indagações diferentes para serem trabalhadas: do que você tem medo apenas pelo fato de ser mulher? Em quais momentos já se sentiu oprimida? Quais situações enfrentadas no trabalho, na rua, na família, você acredita que não aconteceria se fosse homem?

Sobre o que e quem fala no monólogo polifônico que parte dos relatos pessoais dos atores/atrizes na dramaturgia contemporânea brasileira? O movimento emancipatório do ator possibilitou um falar de si no teatro, deu voz a subjetividades antes negligenciadas pelo cânone da dramaturgia e também

possibilitou a essas vozes, antes silenciadas ou sujeitas a representação a partir do olhar do outro, o contar-se, ganhando, então, uma representação de acordo com seu próprio olhar e a representatividade de poder falar por si. Sabemos que o ato de fala é um ato de poder e de emancipação, pois o falar de si possibilita o sujeito a ser o narrador da própria história, promovendo um entendimento de quem se é, ao resgatar aspectos de sua vida e refletir sobre eles. Para Paul John Eakin (2019, p. 10), a importância do falar de si está relacionada com a construção da identidade, pois “[...] nossas histórias de vida não são meramente sobre o que somos, mas, de um modo inescapável e profundo, elas são o que somos, pelo menos enquanto atores posicionados dentro do sistema de identidade narrativa que estrutura nossos arranjos sociais atuais”.

No Prólogo, ao contar sobre o processo de criação do monólogo *mEU*, falei sobre a importância de leituras feministas tanto na minha vida particular quanto na escolha pela mudança do meu objeto de pesquisa. Mas, por que falar sobre feminismo numa tese que versa sobre dramaturgia? Parto do princípio que uma das questões levantadas, o porquê falar de si no teatro contemporâneo, vai ao encontro da necessidade de teorias outras que não somente as que versam exclusivamente sobre dramaturgia e teatro, pois estamos falando de um novo modo de se fazer e pensar as artes da cena, a qual abre espaço para subjetividades até então não manifestas. O feminismo, nesse sentido,

[...] nos leva à luta por direitos de todas, todes e todos. Todas porque quem leva essa luta adiantes são as mulheres. Todes porque o feminismo liberou as pessoas de se identificarem somente como mulheres ou homens e abriu espaço para outras expressões de gênero – e de sexualidade – e isso veio interferir no todo da vida. Todos porque luta por certa ideia de humanidade (que não é um humanismo, pois o humanismo também pode ser um operador ideológico que privilegia o homem em detrimento das mulheres, dos outros gêneros, e até mesmo, das outras espécies) e, por isso mesmo, considera que aquelas pessoas definidas como homens também devem ser incluídas em um processo realmente democrático, coisa que o mundo machista – que conferiu aos homens privilégios, mas os abandonou a uma profunda miséria espiritual – nunca pretendeu realmente levar à realização. (TIBURI, 2018, p. 11-12)

Na cena 1, ao retomar textos dramáticos para verificar a incidência do monólogo, assim como observar as transformações do drama a partir do final do

século XIX, algo me chamou a atenção: não havia um texto sequer de autoria feminina. Essa constatação me provocou uma inquietação e me fez retomar a obra de Szondi (2011) em busca do nome de alguma dramaturga pertencente à crise do drama ou ao drama moderno. Constatei, estupefata, não haver menção a nenhuma mulher, mas o mal-estar foi maior por não haver questionamento por parte do teórico sobre o fato. Fui em busca de novas respostas, retomei a obra de Sarrazac (2017) e novamente não foi possível encontrar menção a dramaturgas do fim do século XIX e começo do século XX. Fiz o mesmo percurso em outras obras, de outros teóricos e também no banco de dados de dissertações e teses da Capes.

Após esse levantamento, a impressão que temos é que a mulher, na Europa, só começou a escrever para o teatro a partir da segunda metade do século XX. Porém, como apontam teóricas feministas, as mulheres foram apagadas da história oficial da literatura, além de outros pontos importantes para serem pensados, como a falta de acesso à educação a qual as mulheres eram submetidas e a construção da identidade do que é ser mulher foi feita pelo olhar do outro, dos homens.

A questão da identidade tem tudo a ver com isso. No contexto do patriarcado a identidade é um parâmetro heteroconstruído; no feminismo a identidade é um elemento da construção de si que se passa necessariamente pelo autorreconhecimento de cada um acerca de si mesmo. As mulheres trans, nesse sentido, têm o direito de se dizerem mulheres, do mesmo modo que qualquer pessoa que se identifique com esse signo.

O feminismo nos ajuda a melhorar o modo como vemos o outro. O direito de ser quem se é, de expressar livremente a forma de estar e de aparecer e, sobretudo, de se autocompreender é ao que o feminismo nos leva (TIBURI, 2018, p. 22-23).

A reflexão sobre o silenciamento das mulheres no mundo ocidental e a forma como foram representadas na dramaturgia se mostra importante, pois acredito que a falta de voz é um dos elementos que contribuem para a reprodução do patriarcado<sup>66</sup> e a legitimação do discurso que o outro faz daqueles que não tem poder para representarem a si.

---

<sup>66</sup> “O patriarcado pode ser definido, grosso modo, como a organização social em que os homens heterossexuais têm mais poder que pessoas pertencentes a qualquer outro gênero. Assim, são as sociedades em que mulheres não são autorizadas a estudar, dirigir e votar. Ou, como no Brasil de hoje, em que nós não temos direito sobre o governo absoluto dos nossos corpos e somos vítimas de violências físicas, psicológicas e sexuais por parte de homens que acham que são nossos donos” (QUEIROZ, 2016, p. 23).

Para ilustrar esse debate, começo com o exemplo da *Odisseia* de Homero, um dos textos canônicos da literatura ocidental, na qual temos registrado um homem mandando uma mulher “calar a boca”. Esse famoso “cala a boca” ou “mulher não tem direito a ter opinião” já tem quase três mil anos, sendo este apenas um dos inúmeros exemplos dados no livro *Mulheres e poder*: um manifesto, de Mary Beard (2018, p.15-16), para demonstrar o modo como foi construída a imagem da mulher no ocidente.

Tendemos, hoje, a pensar na *Odisseia* apenas como a épica história de Ulisses e as aventuras e enrascadas vividas por ele ao voltar para casa depois da Guerra de Troia – enquanto, por décadas, sua esposa Penélope o esperava, leal, repelindo os pretendentes que faziam pressão para se casar com ela. Mas a *Odisseia* é também a história de Telêmaco, filho de Ulisses e Penélope. É a história do seu crescimento e de como, ao longo do texto, ele amadurece, passando de menino a homem. Esse processo surge no primeiro livro do poema, quando Penélope desce de seus aposentos particulares e vai ao grande salão do palácio, onde um bardo se apresenta perante a multidão de seus pretendentes; ele canta as dificuldades encontradas pelos heróis gregos ao voltar para casa. A música não a agrada, e ela, diante de todos, pede-lhe que escolha outro tema, mais feliz. Nesse momento, intervém o jovem Telêmaco:

- Mãe – diz ele, volte para seus aposentos e retome seu próprio trabalho, o tear e a roca... Discursos são coisas de homens, de todos os homens, e meu, mais de que qualquer outro, pois meu é o poder nessa casa.

Portanto, esse “cala a boca” ou “quem manda nessa casa sou eu”, do filho pra Penélope, já nos dá pistas de como as vozes femininas eram silenciadas no âmbito público na Grécia de antigamente. Mas esse exemplo se repete na literatura da Idade Antiga, a qual dá ênfase à autoridade da voz masculina em detrimento da voz feminina. Essa ideia levantada, a do silenciamento das mulheres, nos leva a uma questão ainda muito pertinente no mundo contemporâneo: ao olhar para a história do mundo ocidental, existe “[...] uma separação radical – real, cultural e imaginária – entre as mulheres e o poder” (BEARD, 2018, p. 77).

Se as mulheres foram silenciadas, qual a representação que temos de nós na literatura, visto que essa foi feita, ou ao menos publicada, quase que exclusivamente por homens até o século XX? É importante pensarmos quais foram

---

e continuam sendo os mecanismos que silenciam as mulheres, que não as levam a sério e que as afastam dos centros do poder.

O fato de as mulheres não fazerem parte da vida pública não se explica apenas por elas terem sido afastadas desse espaço em momentos diversos. Mas porque elas não contaram a sua própria história.

Toda vez que vemos mulheres representadas em pinturas, desenhos, novelas e filmes feitos por homens, podemos nos perguntar se em sua narrativa se eles foram machistas. Também podemos nos indagar se as próprias mulheres o são quando, ao se tornarem narradoras, assumem a lógica machista sem muita consciência. Não adianta responder que as mulheres são meras vítimas do patriarcado, pois ele conta com a adesão das vítimas ao seu jogo de linguagem. Além disso, esse tipo de argumentos reduz as mulheres a pobres coitadas, o que empobrece o sentido da luta feminista, que se contrapõe a tudo isso. (TIBURI, 2018, p. 93)

Esse debate em torno da mulher se dá, principalmente, por enfim compreender meu lugar de fala. Acredito ser necessária essa relação entre o que pesquiso e meu lugar no mundo, inclusive como pesquisadora num país em que teóricas ainda têm menos espaço do que seus colegas homens, compreendendo a profunda relação entre quem eu sou e sobre o que falo e como esse discurso chega até o outro.

Entretanto, meu objeto de pesquisa proporcionou estabelecer diálogo com outras vozes também silenciadas. Se parto do questionamento sobre o modo como eram representadas as mulheres, impondo modelos de comportamento por meio da arte, e o possível apagamento de uma dramaturgia escrita por mulheres, o contato com as peças com as quais dialogo na pesquisa fez com que a discussão sobre silenciamento se alargasse, pois pude compreender que pensava na mulher como um ser universal, sem levar em conta especificidades como raça e gênero.

Além da relação familiar, composta por uma família heteronormativa<sup>67</sup> branca, quais outras personagens figuram no teatro? Quantas travestis, transexuais, gays, lésbicas foram representadas na dramaturgia? Como foram representadas? Desses quais a partir da perspectiva própria? O que pude

---

<sup>67</sup> “HETERONORMATIVIDADE Crença na heterossexualidade como característica do ser humano ‘normal’. Desse modo qualquer pessoa que saia desse padrão é considerada fora da norma e marginalizada” (JESUS, 2016, p. 69).

constatar, pelo menos até metade do século XX, é a falta de representatividade de uma parcela da sociedade, como se existisse apenas um padrão/modelo a ser seguido ou que merecesse figurar na dramaturgia.<sup>68</sup>

Os relatos de si no teatro possibilitaram uma maior representatividade de pessoas “a margem” e de comportamentos diversos ao da tradicional família burguesa. Mas esse teatro serve também como denúncia, pois ao partir do meu lugar no mundo, do lugar de fala, relato minhas vivências, mas também denuncio o sistema opressor. É possível reverter o pensamento de que algumas questões são de foro íntimo a partir do momento que entendo que estar inserido num contexto social, econômico e histórico faz de mim um ser político.

“Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo?” (WOOLF, 2014, p. 43). Essa pergunta de Virginia Woolf, feita na obra *Um teto todo seu*, é bastante relevante quando pensamos em dramaturgia.

Entre estudiosos de dramaturgia ou fãs de teatro são nomes comuns os de Medeia, Antígona, Lady Macbeth, Nora Helmer, Hedda Gabler, Senhorita Julia. Muitos conhecem e se identificam com a história das três irmãs e suas angústias ou mesmo com a desorientação de Blanche DuBois diante da crueza da vida. Mas, se por um lado os nomes de heroínas povoam nossa imaginação e provocam identificação ou repulsa de um modelo, por outro lado não é tarefa fácil citar o nome de uma dramaturga, pelo menos da tragédia até o drama moderno.

A partir de um levantamento feito nas principais obras teóricas e dicionários de teatro publicados no Brasil, constatamos que são raras ou nulas as dramaturgas referenciadas pelo menos até metade do século XX. Assim como a crítica feminista de corrente anglo-saxônica, pretendemos denunciar os aspectos arbitrários e condicionantes das representações das mulheres na literatura e questionar o apagamento ou a inexistência da escrita de mulheres na dramaturgia.

No campo da pesquisa teatral brasileira na passagem do século XX para o XXI, mediante pesquisas fundadas no revisionismo feminino, buscou-se resgatar nomes de dramaturgas como Maria Ribeiro, Josefina Álvares de Azevedo, Corina Coaracy, Júlia Lopes de Almeida, entre outras. A pesquisa também teve

---

<sup>68</sup> Na arte de forma geral, mas me deterei em fazer essa análise apenas na dramaturgia.

como intuito “[...] reconstituir e compreender as determinantes sociais de sua irrupção silenciosa, e longamente silenciada, no cenário teatral oitocentista brasileiro” (ANDRADE, 2010, p. 230).

Porém, ao buscar por estudos ou nomes de dramaturgas europeias do final do século XIX, minha pesquisa se mostrou ao mesmo tempo infrutífera e desafiadora. Não há, pelo menos nas bibliografias consultadas ou *sites* de busca, nenhum trabalho a respeito do desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate textos dramáticos escritos por mulheres na Europa do final do século XIX.

A problemática do silenciamento das mulheres na dramaturgia se desdobra em outras questões. Laura Castro de Araújo (2010, p.114-115), no texto *Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro*, aponta que o número de dramaturgas brasileiras que são encenadas hoje é muito maior que o número de autoras que têm suas peças impressas em livros e distribuídas por editoras. Outra constatação feita por Araújo é a porcentagem de dramaturgas (28,2%) em relação aos dramaturgos (67,4%) publicados no período de 1958 a 2006.

Essa questão aponta para uma outra: a relação da publicação do texto teatral e a formação do cânone. Ora, se as autoras não tem seus textos acessíveis, logo corre-se o risco do esquecimento em futuros estudos teatrais. Vanilda Salignac Mazzoni (2008, p. 11), em *A escrita feminina*, defende a importância de pesquisas nas universidades brasileiras sobre a autoria feminina como forma de desestabilizar o cânone uma vez que este “[...] estabiliza e cristaliza as produções que devem ser passadas para outras gerações através das instâncias de poder: compêndios, universidades e escolas, desconhecendo as transformações que a própria sociedade sofre”.

Outra questão que se coloca é a falta de representatividade de dramaturgas nos currículos escolares e na lista de obras para o vestibular, pois apesar das pesquisas recentes que resgatam dramaturgas brasileiras ainda não há uma mudança efetiva no tocante a dominação simbólica nas instituições sociais, fortemente marcadas por uma mentalidade patriarcal na qual reverbera a naturalização do androcentrismo.

Se o currículo é uma arma simbólica, os poucos estudos existentes sobre o androcentrismo nas licenciaturas em Letras e Artes sugerem que existe omissão e distância, no Brasil, do objetivo de neutralizar

essa arma e equiparar a representatividade de dramaturgas e artistas mulheres à de homens. [...] Do mesmo modo, quando professores não participam, em formação inicial ou continuada, de discussões sobre as mulheres na arte, podem cair na armadilha de não abordá-las em suas aulas [...]. A presença de artistas homens consagrados, tais como William Shakespeare, Nelson Rodrigues e Augusto Boal, hipervalorizados como gênios da dramaturgia e do teatro, pode se justificar pela sua recorrência em materiais didáticos ofertados por diferentes mídias, os quais auxiliam professores, mas também os induzem a reproduzir práticas de ensino androcêntricas. (RAUEN; BATISTA, 2017, p. 93)

Ao problematizar a formação do cânone, assim como a história literária de maneira geral, constata-se a tendência masculina de “[...] justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente”. O resultado desse processo foi a exclusão das mulheres da genealogia e história literária, criando a “[...] ilusão de uma só história, de uma tradição. Este mito é reforçado continuamente em cada descrição genealógica e cada versão da história literária” (LEMAIRE, 1994, p. 58-59).

O critério de exclusão da literatura de autoria feminina está vinculado ao preconceito e à resistência dos críticos de literatura em dar conta de uma outra ótica, cujo paradigma preestabelecido pela modernidade – centrado no estético e no universal – reduz a literatura a uma única vertente, a um único olhar (o masculino), que, por sua vez, está submetido ao código e regras da sociedade burguesa que dividiu as tarefas sociais pelas diferenças sexuais, remetendo, imediatamente, a produção com assinatura de mulheres à exclusão. (MAZZONI, 2008, p. 11-12)

Como então estudar a dramaturgia feita por mulheres ou a dramaturgia sobre mulheres? Ao rever o cânone da dramaturgia moderna é necessário procurar novos significados, colocar novas questões e principalmente estar munida de novas ferramentas de leitura que nos auxiliem a escavar nas entrelinhas o jogo de poder presente na literatura. Devemos, antes de tudo, nos indagar sobre o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que ainda ecoam num vazio crítico e teórico. Para Showalter (1994, p.28-29) não é possível para a crítica feminista encontrar um passado útil na tradição da crítica androcêntrica.

Ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro

seminário sobre os mestres. Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz.

Esses questionamentos partem da constatação da ausência de dramaturgas nos livros teóricos-críticos da dramaturgia moderna. O intuito, portanto, é trazer a tona discussões que parecem terem passado em branco para os teóricos do drama moderno: a ausência de textos dramáticos escritos por mulheres, a falta de questionamento dessa ausência em obras críticas e teóricas e as implicações dos modelos construídos na dramaturgia moderna acerca do comportamento feminino ideal. Irei centrar nossa discussão na dramaturgia da Europa do final do século XIX e começo do XX, por entender esse momento histórico como um marco nas transformações estruturais da forma dramática e pela falta de reflexão sobre o silenciamento das mulheres nos estudos de dramaturgia e teatro.

Outra questão se coloca ao constataremos a ausência do discurso feminino na dramaturgia do período: se houveram mudanças sociais e que fizeram o homem se ver de outra maneira e o teatro foi um espaço privilegiado para essas discussões, qual era a imagem que a mulher tinha de si? Quais seus conflitos internos? O que desejavam? Que estratégias foram usadas para a exclusão das mulheres desse universo cultural?

Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios. (PERROT, 2013, p. 21)

A discussão se abre em outra via também: se a dramaturgia moderna foi o espaço privilegiado para a revelação do íntimo, a representação da subjetividade feminina foi construída por homens nesse período, o que por sua vez pode ter contribuído na formação da mentalidade sobre o papel da mulher na sociedade, assim como na construção de um tipo ideal de feminino.

Os textos com os quais dialogamos, apresentados na cena 1, apesar de retratarem dramas femininos e possuírem mulheres como protagonistas, terão seus discursos relativizados, pois se há uma mudança na subjetividade a partir do século XIX, infelizmente só tomamos conhecimento dos desejos e angústias das mulheres filtradas pela visão masculina.

Com efeito, o fato de uma figura feminina representar o papel nuclear numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem, porque muitas das histórias que descrevem as aventuras ou os sofrimentos de uma mulher foram contadas por homens; são desenvolvimentos e projeções de sua imaginação, que exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver o seu próprio pólo feminino e em se relacionar com as mulheres. (VON FRANZ, 1995, p. 12-13)

As personagens femininas que irei analisar são produtos da imaginação masculina e por mais que os dramaturgos pretendam abordar o íntimo e a nova subjetividade do período é importante frisar que a subjetividade feminina nesse caso é vista pelo prisma da subjetividade masculina. Com isso, foi construído e legitimado um discurso sobre a mulher e o feminino, assim como o lugar social que deve ser ocupado pela mulher e a definição de padrões de comportamento, pois é necessário enfatizar que a mulher do século XIX era silenciada tanto física quanto simbolicamente.

O modelo do século XIX apresenta uma mulher silenciada tanto física (PERROT, 2009; 2013) quanto simbolicamente (BOURDIEU, 2005; 2010). Constatam-se mecanismos de silenciamento – no âmbito público e no privado, as mulheres limitam-se a assuntos cotidianos; vigiadas e punidas quando “escorregam” ou “avançam” sobre temas e campos considerados proibidos; ignoradas ou excluídas em arquivos, acervos iconográficos, jornais, revistas, livros, escolas, universidades, bibliotecas; suprimidos ou desfigurados quaisquer vestígios sobre suas ações, conquistas e descobertas – e de invisibilidade – opiniões, manifestações e escolhas jogadas a último plano. (SILVA, 2017, p. 17)

Os discursos em torno dos papéis de gênero nessa nova ordem familiar, propagados por diferentes setores (intelectual, médico, científico, religioso), reverberavam também no teatro. A intolerância em relação ao sexo (perda da virgindade, sexo fora do casamento, liberdade sexual) e a severidade da repressão, normalmente com a morte, é tema recorrente nas obras, permeadas por uma moral dicotômica entre o Bem e o Mal. Normalmente as obras possuem um caráter moralizador: o não cumprimento das exigências morais da ordem estabelecida leva as mulheres ao aniquilamento, obrigando-as a afastarem-se da sociedade.

Sendo cientificamente definida pela fragilidade física e emocional, a mulher foi excluída da ação na esfera pública, que exigia força, agilidade, determinação e racionalidade, todos atributos masculinos. [...] à mulher cabia a missão de servir como guardiã moral da família,

criando um mundo à parte, um ninho regenerador da alma masculina. (MARTINS, 2001, p. 161)

Mulheres adúlteras são presença constante na literatura do século XIX, histórias como as de *Madame Bovary* (1856), de Gustavo Flaubert, e *Ana Karenina* (1875), de Leon Tolstói, estão vivas até hoje no imaginário social. A dramaturgia do século XIX também explora constantemente a traição da mulher em seus enredos. Assim como nos romances, nas peças o destino da mulher traidora permanece sempre o mesmo: suas faltas são punidas com a exclusão ou a morte.

Em *Senhorita Julia* (1888), de August Strindberg, o tema da traição da mulher e sua imagem como corruptora é relativa ao modo como uma mulher solteira deve se comportar. Senhorita Julia, 25 anos, proveniente de classe social mais abastada, perde a virgindade com o empregado da casa na noite de São João. Segundo a moral burguesa e os fundamentos do patriarcado, à menina cabe preparar-se para e esperar pelo casamento: “De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude [da mulher] consome-se na espera. Ela aguarda o Homem”, sintetiza Beauvoir (2013, p. 431). A traição de Senhorita Julia é dupla: ela desobedece às regras impostas à mulher e sua sexualidade e trai sua classe social. Ela se sente “[...] entre os últimos dos últimos; eu sou a última de todas.” (STRINDBERG, 2009, p. 210) e sabendo que será julgada e punida pela sociedade acaba por se matar.

O suicídio em *Senhorita Julia* não é visto pela perspectiva do sofrimento da mulher, mas como punição ao romper com a ordem estabelecida.

[...] a feminização do suicídio no século XIX em tramas construídas a partir de uma visão determinista que conduz à morte violenta das protagonistas [...] se alinha com a negação, realista, porém perturbadora, da capacidade da mulher de fazer escolhas, o que reforça a percepção tradicional do caráter fraco das mulheres, suscetíveis de colapso mental [...]. (SCHMIDT, 2012, p. 11)

A família burguesa foi retratada na maioria das obras dramáticas do fim do século XIX. Os discursos mais correntes na época debatiam sobre as diferenças entre os sexos apoiados nas descobertas da medicina e da biologia.

É um discurso naturalista, que insiste na existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões particulares. Aos homens, o cérebro (muito mais importante que o falo), a inteligência, a razão

lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos. (PERROT, 1988, p. 177)

Os discursos científicos encontram eco nos discursos artísticos e esses justificam a ordem social estabelecida e o lugar da mulher na sociedade. *Em Casa de bonecas* (1879), de Ibsen, o marido trata Nora como uma criança, alguém por quem ele precisa zelar. Essa representação da mulher na peça vai ao encontro do discurso de Carl Vogt, um dos principais estudiosos alemães sobre raça no século XIX, para quem “[...] o crânio feminino assemelhava-se em muitos aspectos ao da criança” (STEPAN, 1994, p. 74).

Em diversas obras dramáticas do século XIX é possível encontrar a reprodução dos discursos correntes da época. Há um perfil de mulher ideal, aquela que cuida do lar e é portadora de características tomadas como essencialmente femininas. Outras características que fujam ao socialmente aceito são julgadas como inadequadas, levando a uma equiparação com outra espécie. Em *As três irmãs* (1901), de Tchékhov, Andrei mora com a esposa e suas irmãs, ele é retratado como um homem fraco, comandado pela esposa “[...] honesta, corajosa, boa, mas, com tudo isso, há nela qualquer coisa de aviltante, de mesquinho, de cego, que a coloca no nível de animal” (TCHÉKHOV, 1982, p. 132). Apesar de ser representada como uma mulher forte, o discurso de Natacha, esposa de Andrei, corrobora o pensamento corrente acerca do lugar da mulher na sociedade: à mulher era reservado o espaço doméstico, a administração e manutenção da estabilidade familiar. “É preciso que nos entendamos sobre certas coisas. Tu na escola e eu em casa. A ti, a instrução; a mim o governo da casa” (TCHÉKHOV, 1982, p. 95).

Às mulheres cabia a educação dos filhos, a vida doméstica e domesticada no núcleo familiar. Nora, a heroína de *Casa de bonecas*, está sempre as voltas com os cuidados com o lar dizendo-se extremamente feliz com o papel que desempenha. Helmer, seu marido, a trata como se a ela tivesse sido negada inteligência e defende a necessidade dela ser guiada por um homem. Assim, constantemente, ele usa expressões que inferiorizam a esposa. “Nora, sempre com essa cabecinha de vento!” (IBSEN, 2003, p. 12) – “Só podia ser mulher!” (IBSEN, 2003, p. 9) – “Agora a minha cotovia está começando a falar como um ser racional.” (IBSEN, 2003, p. 83).

O espaço doméstico como pertencente à mulher é questionado por Michelle Perrot (1988, p.180), em *Os excluídos*, para quem os discursos que

atribuem poder, mesmo que no âmbito doméstico às mulheres, podem ser facilmente questionados: “o doméstico não poderia lhe ser entregue sem controle; mas concorda-se em confiar às mulheres – dentro de certos limites – a família, a casa, núcleos da esfera privada.”. Na família, o poder principal continua a ser o do pai, de direito e de fato. A vida doméstica, portanto, era percebida de forma diversa por homens e mulheres.

Os homens podiam mesclar as preocupações, temores e profundas satisfações da vida pública aos encantos recônditos do lar. Para as mulheres, raramente existia essa dualidade; possuíam apenas e exclusivamente o lar, quadro “natural” de sua feminilidade. (PERROT, 2009, p. 76)

Nora compreende que não é sujeito de sua própria história, mas apenas uma boneca para o marido, e decide abandonar sua família e conquistar sua independência para poder assumir um compromisso consigo mesma. O desfecho diferente em *Casa de bonecas*, no qual a mulher abandona o lar e vai em busca de sua independência e felicidade, a despeito do papel de mãe, causou grande escândalo na época da estreia da peça, pois não era comum as mulheres serem retratadas dessa forma.

A peça de Ibsen, criada em 1879, foi traduzida, lida, representada, comentada e de diversas maneiras plagiada em toda a Europa ainda muito para além de 1900. Semelhante sucesso é de surpreender dado que o epílogo da peça atinge os limites do inverossímil. Nora abandona um marido que nada tem de déspota, nenhum amante a espera, deixa atrás de si três filhos que ama; para sobreviver, terá de procurar um emprego para o qual não tem vocação nem formação. Insegurança material, dilaceramentos afetivos: quantas mulheres no mundo real, poderiam resolver-se a escolhê-los juntos e de uma só vez? (MAUGUE, 1991, p. 588)

O casamento foi tema não só na literatura, mas ocupou lugar privilegiado no debate entre os filósofos na época. Immanuel Kant (1724-1804), como expõe Geneviève Fraisse (1991, p. 62), defende o casamento como um contrato e a lei que diz “que o homem manda e a mulher obedece” deve ser respeitada. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), por outro lado, não concorda com as ideias de Kant e defende o casamento como um fato moral, sendo a constituição de “uma pessoa” através de dois consentimentos acima de tudo um laço moral, porém advoga que o chefe da família é o homem.

Apesar de posições divergentes, o discurso corrente na época encontra-se “[...] numa idêntica acepção da dependência feminina, do abandono de si mesma, no casamento e na família.” (FRAISSE, 1991, p. 62). Para Colette Guillaumin (2005, p. 40-41), no contrato matrimonial o lugar da mulher é o de objeto e não a condição de signatária. Dessa forma, a mulher não possui propriedade sobre seu corpo, não tem a posse de si mesma. O casamento nessa perspectiva pode ser encarado como uma restrição social, uma vez que a mulher equivale a um bem qualquer.

Enquanto isso, mulheres são convencidas, por meio de uma combinação perversa entre violência e sedução, que a família e o mais valem mais do que tudo, quando, na verdade, o amor de devoção à família serve para amenizar a escravização, que, desmontada, faria bem a todos, mesmo, menos àqueles que realmente preferem uma sociedade injusta porque se valem covardemente de seus privilégios. (TIBURI, 2018, p. 19)

Portanto, os comportamentos femininos no final do século XIX, na sociedade e na dramaturgia, são ditados por uma ordem patriarcal: a repressão dos desejos, a punição do exercício da sexualidade, a submissão da mulher a comportamentos socialmente estabelecidos, especialmente o de que só é permitida vida sexual ativa no âmbito do casamento sem considerar o prazer feminino.

A representação das mulheres na arte em geral e na dramaturgia em particular são numerosas e antigas, mas a representatividade das mulheres em diversos setores ainda é um tema a ser explorado. O século XIX é o século do nascimento do feminismo, de transformações na sociedade, mas apesar disso a reprodução do saber se manteve, assim como o cânone até os dias de hoje.

Nunca se falou tanto das mulheres como no século XIX. Para confusão dos mais lúcidos, o assunto está em todo lado: nos catecismos, nos códigos, nos livros de boa conduta, nas obras de filosofia, de medicina, de teologia, e, evidentemente na literatura. Alguma vez se legislou tanto, se dogmatizou tanto, se sonhou tanto sobre as mulheres? (MICHAUD, 1991, p. 145)

Mas, apesar das mulheres serem assunto recorrente na dramaturgia moderna, são raras as representações de mulheres independentes, com vontade própria e que possuam opinião divergente da do marido na dramaturgia. “O modo essencial de ver a mulher não foi alterado, apesar do feminismo e da autonomia econômica das mulheres. A imagem feminina continua a ser um poderoso ícone

cultural, uma forma para as ideias e fantasias ainda resistentes sobre o feminino” (MARTINS, 2001, p. 172).

A imagem da mulher do século XIX que sobrevive é a da submissão ao pai ou ao marido, a felicidade da mulher atrelada à instituição do casamento, o lugar social ocupado deve ser dentro do lar como mãe e esposa. O silenciamento das vozes femininas na dramaturgia não nos possibilita acessar a subjetividade e os dramas das mulheres do período.

Quando escrevem sobre mulheres, os homens determinam comportamentos, elegem modelos de prestígio e subordinam os desvios às regras do jogo [...] repetem e reproduzem conceitos, informações e argumentações arregimentadas sob a perspectiva da submissão, da fragilidade, da tibieza e da ausência de qualidades e de requisitos formais e práticos da mulher na ocupação de cargos, funções e tarefas. (SILVA, 2017, p. 39)

Elaine Showalter (1994) afirma que há a necessidade de uma literatura feita por mulheres para que assim se possa fazer uma crítica literária feminina, pois os escritos androcêntricos vêm sempre carregados de preconceitos sobre os gêneros que deixam a desejar. Pela via do resgate de dramaturgas será possível uma outra visão sobre as mulheres, a identidade feminina e a transformação de suas subjetividades diante da nova realidade.

Ainda restam perguntas a serem respondidas acerca do apagamento de dramaturgas como quais estratégias foram usadas para a exclusão das mulheres do universo cultural? Existiram dramaturgas? Sobre o que escreviam? O que de fato pensavam e sentiam as mulheres no século XIX? Porém, como esse não é o objetivo da pesquisa, nos contentaremos em desenvolver o raciocínio de que o monólogo polifônico enquanto forma e as mudanças na arte do ator/atriz, possibilitaram vozes antes silenciadas a falar e se relatar, dando visibilidade a outros seres que se encontram na mesma situação.

Como vimos, a mulher era representada sob a visão masculina e se pensarmos que até o começo do século XX, o teatro era o meio (além da literatura, pintura) de representação da sociedade, podemos dizer que este moldava padrões de comportamento. “[...] Porque a arte cria o mundo, porque ela importa, porque ela nos cria. Ou nos destrói” (SOLNIT, 2017, p. 172).

O modo como a mulher é representada é algo urgente a ser revisto, debatido e problematizado não somente na dramaturgia, mas nos mais diversos discursos presentes na sociedade. Podemos pensar na representação feita de mulheres líderes de Estado, por exemplo. A imagem construída da mulher é associada à delicadeza, fraqueza, doçura e um ser restrito ao espaço do lar, mas quando uma mulher ocupa um cargo de poder ela se masculiniza, pois “[...] o modelo mental e cultural de uma pessoa poderosa continua a ser absolutamente masculino” (BEARD, 2018, p. 61).

[...] não temos modelo para a aparência de uma mulher poderosa, a não ser que ela se parece bastante com um homem. Os terninhos regulamentares, ou pelo menos as calças compridas, usadas por tantas líderes políticas no Ocidente, de Angela Merkel a Hillary Clinton, podem ser convenientes e práticos; podem ser um sinal da recusa em se tornar uma escrava da moda, que é o destino de tantas esposas de políticos; mas são também uma simples tática – como engrossar o timbre da voz – para fazer com que a mulher pareça mais masculina e adequada ao papel do poder. (BEARD, 2018, p. 63)

A mulher para ser ouvida<sup>69</sup>, portanto, constrói uma imagem para si espelhada no ideal de masculinidade, ela precisa lutar pelo direito de falar e provar que é conhecedora do tema em questão. Mas, basta ler os noticiários para verificar que normalmente não é o discurso proferido por uma mulher que é analisado, os comentários versam a respeito da aparência da mulher em questão.

Podemos pensar também de que forma uma mulher poderosa é atacada quando sua voz é ouvida e seu discurso desagrade os homens. As ameaças são direcionadas a sua integridade física, principalmente com alusões ao estupro. O que pensar do adesivo para carros feitos para serem colados no tanque de combustível com a ex-presidenta Dilma Roussef com as pernas abertas? Esse é apenas um exemplo dentre muitos de ameaças diretas ou não a mulheres que se querem fazer ouvir.

---

<sup>69</sup> Após ser interrompida por um homem, enquanto discursava em plenário, Marielli Franco exige “Eu não serei interrompida”. “Tem um senhor que está defendendo a ditadura e falando alguma coisa contrária? É isso? Eu peço que a Presidência da Casa, no caso de maiores manifestações que venham a atrapalhar minha fala, proceda como fazemos quando a galeria interrompe qualquer vereador”. Marielli Franco foi assassinada em um atentado ao carro onde estava no dia 14 de março de 2018.

Quanto mais olhei para ameaças e insultos recebidos por mulheres, mais eles parecem se enquadrar nos velhos padrões a que fiz menção. Para começar, não importa muito que posição a mulher toma, caso se aventure pelo tradicional território masculino, pois as ofensas chegam de qualquer maneira. Não é o que ela diz que as detona, é o simples fato de dizerem. E isso é compatível com os detalhes das próprias ameaças. Elas incluem um cardápio bastante previsível de estupro, bombardeio, assassinato e assim por diante, pode muito parecer besteira, o que não significa que não seja assustador quando recebido tarde da noite. Mas parte significativa é direcionada para silenciar a mulher. (BEARD, 2018, p. 46-47)

Só para dar um último exemplo, pois eles são incontáveis, quando Betty Friedan<sup>70</sup> afirma que a mulher é um objeto sexual, as críticas não foram feitas a sua argumentação, amplamente desenvolvida em várias obras, mas os ataques foram pessoais, em relação a sua aparência, chamaram-na de feia<sup>71</sup> e frustrada. Esse tipo de comentário ainda é muito comum no século XXI, basta acompanhar as redes sociais, as mulheres feministas são taxadas de sapatonas, mal-comidas<sup>72</sup>, um “produto” da pior qualidade perante o olhar masculino. O real embate de ideias<sup>73</sup> é varrido pra debaixo do tapete, numa nova forma de silenciamento das mulheres.

De que forma a dramaturgia dos relatos de si no monólogo polifônico se torna política? Aqui penso sobre a importância de se falar sobre representatividade e a importância de se narrar, da mulher poder se representar fora dos padrões patriarcais e construir para si uma imagem mais digna e equiparada com a dos homens, uma nova identidade.

Escrever é relembrar a educação alienante, fazer uma viagem no tempo para resgatar os destroços de um “eu” estilhaçado, usar a memória para recuperar um saber ancestral; escrever é se rebelar e dizer “não” a todas as pressões/repressões/opressões sofridas. E, ao cabo desse processo de desnudamento interior, a mulher que escreve acaba descobrindo uma identidade própria – ainda frágil, talvez, mas decidida a lutar em favor de sua realização. (FIGUEIREDO, 2013, p. 83)

---

<sup>70</sup> Importante teórica feminista, autora do célebre *A mística feminina*, de 1963, resultado de anos de pesquisa da autora.

<sup>71</sup> Desconheço o mesmo tipo de comentário feito a pensadores homens.

<sup>72</sup> Ataques contra mulheres normalmente são direcionados a sua aparência ou sexualidade.

<sup>73</sup> Vale ressaltar o total desconhecimento acerca das teorias feministas, enquanto um sistema de pensamentos e idéias, por parte de seus detratores.

Em *Mulher, como você se chama?* a atriz/autora pergunta:

**Como você se inflama?**

De saber que foi uma mulher a primeira programadora de matemática, a que criou o primeiro programa de computador?

Como se chama a mulher que inventou a tecnologia do wifi? Ela era atriz de Hollywood.

E a astronauta a ficar mais tempo no espaço, era também Mulher Mulher de ser herdeira, legítima do poder e se autoproclamar rei para poder governar no século XII.

Mulher de ter que se vestir de homem para poder lutar.

Seus cavalos saltavam fogo pela independência da Índia no século XIX.

Comandavam um exército com mais de 80.000 combatentes no Vietnã do século I.

Lideravam exércitos contra romanos na Síria do século III.

No século XVII o escudo humano contra comerciantes de escravos portugueses foi você quem fez mulher.

Mulher Samurai

Mulher Papisa

Mulher Ninja

Mulher Viking

Franco atiradora contra nazistas

Houve sim. (MATTER, 2019, p. 20-21)

A pergunta feita por Janaina Matter a mulheres do público, além de levantar a questão do apagamento das mulheres das histórias oficiais, tem o poder de nos tirar da nossa passividade e nos faz perceber como ainda reproduzimos discursos e saberes, demonstrando como, ainda, a voz dominante na sociedade é a do homem. Os homens são lembrados por seus feitos, invenções, descobertas e pela sua arte. A atriz/autora dá visibilidade para conquistas feitas por mulheres, ao mesmo tempo que denuncia o modo como são retratadas ou não, ela questiona “Mulher como você se inflama quando sua chama é apagada?” (MATTER, 2019, p. 15).

Os homens produziram discursos, apagaram os textos das mulheres e se tornaram os donos do saber e das leis, inclusive sobre elas. Tudo o que sabemos sobre as mulheres primeiro foi contado pelos homens. Da filosofia à literatura, da ciência ao direito, o patriarcado confirma a ideia de que todo documento de cultura que restou é um documento de barbárie. Demorou para que as mulheres conquistassem o seu lugar de fala, o seu direito de dizer o que aconteceu, o seu direito de pesquisa e de memória, o feminismo se construiu a partir dessa conquista da liberdade de expressão. (TIBURI, 2018, p. 48)

Fazendo coro à pergunta de Janaina Matter, questiono se você sabe quem são essas mulheres, você sabe o nome delas?

A importância de dar um nome, uma identidade, trazendo ao conhecimento mulheres das mais diversas nacionalidades e culturas, que ocupam cargos normalmente não reservados ou permitidos a nós, possibilita que tenhamos um outro modelo para nos inspirar, não apenas aqueles criados pelos homens. Janaina Matter nos mostra a necessidade de resgatar histórias de mulheres silenciadas, apagadas, esquecidas ou negligenciadas pela história oficial.

Ontá ia w ata na uê  
**Por pouco não entramos pra história**  
 I-iotonagaie te ierou  
**Quando nos demos conta já era tarde**  
 Mui tonakimanderu apeie teuá  
**Já não lembrávamos nossos nomes, nossos feitos**  
 Nei ie si waienotekuratemai  
**Não foi por displicência ou falta de luta**  
 Quinto nipeikowantene mi io  
**Talvez excesso de bravura, rebeldia**  
 Intraintewouatakorometunewawa  
**Aparagam com fogo a bruxaria, a mulheria**  
 Onderêpakirutetsuamawa  
**E ainda respiramos nossas cinzas**  
 Tire nô  
**Agora basta.** (MATTER, 2019, p. 7)

A questão da maternidade é central no solo *Maria Amélia*, no qual a atriz/autora questiona se pode ser uma boa mãe apesar da profissão de atriz. O discurso sobre a maternidade e o modelo de mãe a ser seguido é profundamente arraigado em nossa sociedade. Ninguém questiona um pai quando este trabalha muito, é algo naturalizado o homem como provedor da família e à mãe cabe ficar em casa e cuidar dos filhos, como em *A casa de bonecas*. Ainda hoje, mulheres que ocupam altos cargos, são julgadas por não serem boas mães.

Eu saio de um processo criativo e entro em outro, tenho crises de choro no camarim, preciso daquelas conversas intermináveis sobre o meu personagem nos cafés ao redor do teatro, viajo com a peça, ensaios e mais ensaios até tarde. Mas aí eu olho para o lado e vejo outra pessoa, uma cópia rascunhada de mim, tentando me imitar, aprendendo a falar. E eu penso outra vez: como? (FARAH, 2019, p. 57)

Na peça *Helena vadia*, a atriz começa a recolher seus adereços após a discussão sobre a questão da androgenia e como esta pode ampliar as potencialidades cênicas no seu trabalho, sendo essa reflexão um dos princípios norteadores da sua pesquisa de mestrado, mas ela deixa para o público uma inquietação que foi provocada nela ao ler notícias sobre a violência entre meninas nas escolas por questões de beleza.

*(começa a recolher seus materiais espalhados pela sala)* Um dia eu estava arrumando minhas coisas para fazer uma apresentação deste espetáculo e li uma reportagem sobre meninas apanhando por serem muito bonitas. Escandalosamente, isso aconteceu no ano de *(suspensão dramática)* 2014. No Brasil. E foi mais de um caso, nos estados de São Paulo e Santa Catarina.

AGRESSORA *(se olha no espelho)*: Quero ver quem vai te querer, quero ver você ser bonita agora.

Com essas palavras, uma menina de 16 anos deu início a uma série de agressões físicas a Júlia Apocalipse, de 13 anos, dentro de uma escola, em Sorocaba (SP). Assim como ela, outras duas adolescentes foram, recentemente, atacadas nos arredores de escolas em São Paulo e Santa Catarina, em atos que, segundo testemunhas, foram motivados pela “inveja” da beleza das vítimas. Em comum ainda aos casos, há a exposição nas redes sociais – palco de discussões prévias entre as envolvidas e da publicação de vídeos dos espancamentos –, no que especialistas classificam como um novo tipo de espetacularização da humilhação. Num caso parecido em Florianópolis, além de dar socos e chutes em uma estudante de 13 anos, duas jovens cortaram o cabelo dela em frente à escola. O vídeo da agressão circulou pelas redes sociais. Enquanto uma adolescente segurava o cabelo da vítima, outra fazia os cortes. É possível ouvir as agressoras xingando a vítima de “vagabunda!”  
Helena de Troia vive ? (VILLANOVA, 2014, p. 17)

Pamella, ao terminar seu texto/apresentação com essa pergunta, nos leva a refletir como a reprodução dos comportamentos patriarcais ainda estão arraigados na sociedade. As mulheres são estimuladas a competir por sua beleza, a verem umas às outras como rivais, questão colocada na peça na cena em que as três deusas – Hera, Atena e Afrodite – competem pelo título da mais bela do Olimpo. Ironicamente, a atriz/autora diz ao público: “Pronto, o primeiro concurso de beleza da história estava lançado” (VILLANOVA, 2014, p).

As mulheres são sexualizadas e estimuladas a competir desde cedo<sup>74</sup>, basta pensar nos inúmeros concursos de beleza infantil destinado a

<sup>74</sup> Apenas para dar um exemplo, posso citar o caso da menina de 12 anos, participante do *reality show MasterChef Júnior*, em 2018, e os comentários feitos em redes sociais: “Se tiver consenso é

meninas<sup>75</sup>, ou existe concurso de beleza para o menino mais bonito? A rivalidade entre as mulheres não é somente uma prática cultural herdada, mas é estimulada e “[...] contribui para manter os homens no poder, na medida em que dificulta a articulação das mulheres” (BAHIA, 2016, p. 53). O culto à beleza e a busca por se enquadrar em um determinado padrão estético imposto pela sociedade ao mesmo tempo que reafirma a “mulher-objeto” nos afasta dos centros de poder dominados pelos homens.

[...] Jamais uma sociedade exigiu tantas provas de submissão a uma ditadura estética, tantas modificações corporais para feminizar um corpo. Ao mesmo tempo, nenhuma outra sociedade permitiu de modo tão livre a circulação corporal e intelectual das mulheres. A refeminização parece uma desculpa após a perda das prerrogativas masculinas, um jeito de se tranquilizar tranquilizando os homens. “Sejamos livres, mas não muito. Queremos jogar o jogo, não desejamos os poderes ligados ao falo, não queremos assustar ninguém.” As mulheres se diminuem espontaneamente, dissimulam o que acabaram de conquistar, colocam-se na posição de sedutoras, incorporando, dessa forma, seu papel de modo tão ostensivo porque elas mesmas sabem que – no fundo – trata-se simplesmente de um simulacro. O acesso aos poderes tradicionalmente masculinos se mistura ao medo da punição. O ato de sair da gaiola tem sido acompanhado, desde sempre, de sanções brutais. (DESPENTES, 2016, p. 17)

Em *Teoria King Kong*, a autora Virginie Despentes (2016, p. 11) fala sobre a representação e o ideal de mulher propagado no mundo ocidental. Essa construção regula uma normatização, um padrão estético e de conduta imposta à mulher, o que tem como objetivo cercear a liberdade e excluir quem não se adequa aos padrões, pois ele é inalcançável, o que gera nas mulheres uma eterna busca do impossível.

Porque o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homem, magra mas não neurótica com a comida, que continua indefinidamente jovem sem se deixar desfigurar por

---

pedofilia?”. Sant’Anna, Alice. Conexão batom. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira. (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 35-38.

<sup>75</sup> Vide a polêmica causada por Silvio Santos em 2019 ao expor garotas de maiô num concurso de beleza, ou ainda a pergunta feita a uma outra menina se ela preferia dinheiro, sexo ou poder. Fontes: <<https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/e-preciso-manter-silvio-santos-longe-das-criancas/>>. Acesso em: 15 out. 2019. <<https://www.facebook.com/cirogomessincero/videos/397173280976489/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

cirurgias plásticas, uma mamãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres da casa, boa dona de casa sem virar empregada doméstica, culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer – tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com qualquer coisa –, devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista. (DESPENTES, 2016, p. 11)

Despentes, então, propõe pensarmos em outras mulheres, essas que não se encaixam nos padrões impostos e que não encontram representação ou representatividade nas artes. O ideal de mulher branca, bonita, bem comportada é o propagado comumente, não somente pelos homens, mas pelas próprias mulheres, o que por sua vez reforça nosso sofrimento, angústia e neuroses. Virginie escreve “[...] a partir da feiúra e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça” (DESPENTES, 2016, p. 7), pois se faz necessário questionar a padronização do ser mulher e abrir possibilidades variadas de representação, uma vez que somos múltiplas e não um ideal.

Mesmo que nunca se fale de nós nos romances escritos por homens, que eles só consigam imaginar mulheres com as quais gostariam de transar. Nós sempre existimos – mas nunca falamos. Mesmo hoje, quando muitas mulheres publicam romances, raramente encontramos personagens femininas de aspecto físico desagradável ou medíocre, incapazes de amar os homens ou de serem amadas por eles. Muito pelo contrário, as heroínas contemporâneas amam os homens, os encontram com facilidade, transam com eles em dois capítulos, gozam em quatro linhas e adoram o sexo. (DESPENTES, 2016, p. 8)

Se hoje a situação da mulher na sociedade aparenta uma certa equidade em relação aos homens, ainda há muito a ser conquistado. A violência contra a mulher pode se dar das mais variadas formas – simbólica, psicológica, física – e nos mais diversos espaços, como na mídia, nas artes, no trabalho e no lar. “Não devemos negligenciar que, no patriarcado, o destino das mulheres é a violência” (TIBURI, 2018, p. 32).

No solo *Fernanda Stefanski* (2019, p. 162), a atriz relata a agressão por parte do namorado e como ela é uma sobrevivente: “A Fernanda está aqui, porque uma vez ela quase foi assassinada pelo grande amor da vida dela num

estacionamento”. Porém, após dar essa informação, ela muda de assunto, diz que não era sobre essa tragédia sobre a qual estava falando.

A dificuldade de falar sobre casos de agressão são comuns a mulheres, principalmente quando ainda é profundamente arraigada em nossa cultura a ideia de que ciúmes é uma prova de amor. As mulheres durante muito tempo foram educadas para serem dominadas, submissas. A atriz só consegue finalizar seu relato no fim da peça e nos revela muito além da agressão sofrida, mas o julgamento sofrido pela roupa que vestia e pelo fato de ser atriz.

Eu não estava vestida assim, mas eu era atriz, então era assim que o Junior via a Fernanda. A gente começou a caminhar de mãos dadas, estava tudo bem. De repente um desconhecido passou e eu olhei. O Junior largou minha mão. Eu tentei pegar, ele largou de novo. Quando eu tentei pegar pela terceira vez, ele me empurrou. Eu estava no meio de um estacionamento escuro, só tinha um monte de pedra. Eu não queria estar ali. E só ficava uma frase na minha cabeça: “Fernanda, você não é nada! Fernanda, você não é nada! Atriz! Cadê a atriz agora?” (STEFANSKI, 2019, p.168)

Um dos princípios norteadores do projeto *Ficção* é o jogo entre realidade e ficção, a desestabilização das certezas, entre o que o ator/atriz conta e o que ele faz em cena. O caso acima relatado na dramaturgia/espetáculo pode realmente não ter acontecido com Fernanda, mas o feminicídio<sup>76</sup> é uma realidade na vida de milhares de mulheres, ou realmente pode ter acontecido, reiterando “[...] como assuntos íntimos e pessoais de sujeitos/corpos individuais são constituídos pela interseção de várias práticas culturais e se imbricam com o corpo político” (BERNSTEIN, 2001, p. 7-8).

Em *Helena vadia*, a atriz/autora relativiza os discursos correntes acerca da figura de Helena, coloca em debate como a sexualidade feminina e o desejo despertado nos homens é sempre culpa da mulher. Diversos autores, “ao contar a história de Helena, fazem do sexo a raiz do mal e identificam as mulheres como fonte de ambos” (VILLANOVA, 2014, p. 12). Pamella empresta a Helena a opinião recorrente na sociedade quando esta afirma: “E tudo por minha culpa; por causa dessa minha cara de cadela” (VILLANOVA, 2014, p. 12). Menelau, quando

<sup>76</sup> O feminicídio aumentou 44% no 1º semestre de 2019. Mas estes são apenas dados, a questão realmente importante é a reflexão do porquê do aumento da violência contra a mulher. Fonte: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/07/casos-de-femicidio-aumentam-44percent-no-1o-semester-de-2019-em-sp.ghtml>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

reencontra Helena, “[...] chega com sua espada já desembainhada, louco para degolar a esposa infiel” e diz: “[...] Helena, eu não venho debater, okay? Mas matar-te” (VILANOVA, 2014, p. 12).

O sentimento de posse dos homens em relação às mulheres não é nenhuma novidade e a desigualdade entre os sexos somada à cultura patriarcal estão diretamente ligadas ao feminicídio, “a misoginia, por sua vez, foi o sustentáculo, uma espécie de lastro que autorizava o comportamento masculino contra o diálogo e a favor de toda essa violência” (TIBURI, 2018, p. 48). Por que tantas mulheres são mortas todos os anos por homens, principalmente seus companheiros ou ex companheiros? No patriarcalismo, a mulher é vista como propriedade do homem, inclusive havia lei<sup>77</sup> para garantir que o marido pudesse castigar a esposa fisicamente caso ela o contrariasse. As leis específicas contra violência doméstica e assassinatos de mulheres são extremamente recentes.<sup>78</sup>

Até 1962<sup>79</sup>, a mulher casada, assim como as solteiras, era considerada legalmente incapaz, sendo comparada a menores de idade e deficientes mentais. Ela precisava de autorização do marido para trabalhar, o marido era o administrador dos bens da mulher, caso ela os tivesse, e em caso de abandono do lar, os bens particulares da mulher poderiam ser sequestrados em proveito do marido e dos filhos. Porém, a igualdade de todos perante a lei só veio com a Constituição de 1988, a qual reconheceu, pela primeira vez, a igualdade entre homens e mulheres, em direitos e obrigações.

O *slogan* “o íntimo é político” nasce na segunda onda do feminismo e parte da necessidade de fazer do privado coisa pública. As lutas dessa geração de feministas conquistaram a criminalização da violência doméstica, do estupro marital, do assassinato de esposas infiéis, do assédio sexual, dentre outras formas e violência contra à mulher. Como aponta Lavinias (2016, p. 32),

---

<sup>77</sup> As Ordenações Filipinas que vigoraram no Brasil Colônia eram códigos que tratavam da vida privada e instituíam a relação de propriedade e submissão total da mulher ao homem, assim como havia a prescrição que versava sobre o direito do marido de agredir e matar a esposa flagrada em adultério. No Código Penal Brasileiro, em vigor desde 1940, o crime de adultério só foi suprimido em 2005 através da Lei 11-106. A Lei 6515, de 1977, nos artigos 5 e 10, dizia que a mulher adúltera perderia a guarda em caso de separação judicial.

<sup>78</sup> A Lei nº 11.340/2006, a famosa Lei Maria da Penha, foi aprovada apenas em 2006.

<sup>79</sup> Data da aprovação do Estatuto da Mulher Casada.

Fazer do privado coisa pública foi não só uma estratégia de visibilidade da opressão feminina na esfera doméstica, senão o caminho para a construção de uma identidade liberta de uma referência subordinada e imperfeita, porque incompleta na sua essência. O “ser mulher” só ganha forma e sentido, completude, na doação integral em prol do ideal da família patriarcal.

A violência contra a mulher, como dito acima, também pode ser simbólica. O movimento #meuprimeiroassedio se mostrou um instrumento poderoso e eficaz de denúncia, deu voz às mulheres para que pudessem contar suas histórias. Eu me pergunto, será que existe alguma mulher que não tenha uma história de assédio para contar? Nesse sentido, os relatos adquirem força política de alerta da violência contra a mulher. Para Sant’Anna (2016, p. 37), “Esses relatos, embora individuais, pessoais, mostram uma história única, coletiva, que diz respeito a todas. Confirma como nos acostumamos a viver, a tomar certos cuidados, a não confrontar, a achar que mulher boa é mulher quieta”.

A violência sistemática contra a mulher é um fato, é estrutural e acontece das mais diversas maneiras. Basta lembrarmos que a colonização do Brasil foi um empreendimento masculino e um dos meios de dominação, tanto dos povos que aqui viviam quanto dos que foram trazidos para cá à força, foi a violência sexual. Somos uma nação construída na base da “[...] penetração, (d)o silenciamento e posse do outro” (CORRÊA, 2016, p. 60).

O estupro é um dos temas abordados por Pamella Villanova em *Helena vadia*. A partir da mitologia grega e da leitura de *As Troianas*, de Eurípedes, a atriz/autora coloca em debate a naturalização do estupro, assim como o que hoje encaramos como pedofilia. A cultura de dominação dos homens sobre as mulheres, o controle que exercem sobre nossos corpos é um traço dominante em nossa cultura.

Em uma passagem de sua juventude, Helena – como boa espartana – havia se exercitado e estava dançando nua junto com outras virgens na beirada do rio Eurotas. Teseu (*pega o dildo*), um herói que “vivia espalhando o terror”, espreita entre as árvores e observa aquela criança de 12 anos, (*acaricia o dildo*) ou 10 anos, ou 7 anos... que ao se mover reclamará para si o título de mulher mais linda do mundo. Teseu tinha 50 anos e, apesar de seu poder e sua fama, sentiu que não poderia continuar vivendo sem desfrutar de momentos de intimidade com ela. (VILLANOVA, 2016, p. 6)

Faço novamente a pergunta: qual seu maior medo pelo simples fato de ser mulher? O meu é o estupro. Pode parecer exagero, mas é. Nunca sofri um abuso sexual, mas esse é um tema que ocupa minha cabeça, senão todos os dias, a maior parte deles. Vou exemplificar: gosto de correr pela manhã e tenho frequentado uma praça, na frente do aeroporto de Londrina, quase todos os dias. Coloco o celular para despertar às 6:30, mas em alguns dias acordo antes do horário. Por incrível que pareça, eu, uma mulher grande e toda tatuada, espero o dia clarear para poder fazer o caminho de ruas desertas até o local e ando o mais rápido possível até chegar à avenida principal, onde me sinto um pouco mais segura. Foram inúmeras às vezes em que escolhi uma roupa por achar que com ela seria mais difícil ser estuprada. Se você é mulher e nunca pensou as mesmas coisas que eu, como se diz atualmente, você é uma privilegiada, sim. Ou talvez eu seja exagerada e paranoica, mas acredito que não sem motivos.

Ao buscar respostas para esse fenômeno me deparei com o fato do estupro ser um tema que ronda a cabeça das mulheres no mundo todo. Mas, se o estupro é uma preocupação tão latente na vida das mulheres, por que se fala tão pouco sobre um assunto presente no imaginário social pelo menos desde a Idade Antiga?

O terreno de discussão acerca do estupro me parece um tanto quanto movediço. De um lado, nós mulheres em constante alerta, medindo nossos passos e o tamanho de nossas saias. De outro, a naturalização de se falar sobre estupro, mas não no sentido de educar e debater, mas como um comportamento legítimo concedido aos homens em alguns casos. Ao ler relatos de mulheres vítimas de estupro um fato me chamou atenção, a culpabilização<sup>80</sup> das vítimas. Em algumas universidades dos EUA,<sup>81</sup> manuais ensinam às mulheres como não serem estupradas, numa clara inversão de raciocínio, pois os homens é que deveriam ser ensinados a não estuprar.

O estupro, ou o medo dele, me parece ser uma questão quase exclusiva ao universo feminino. O único momento em que homens sentem medo de

---

<sup>80</sup> A ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos afirmou que meninas da Ilha de Marajós são estupradas porque são pobres e não usam calcinha. A culpa do estupro foi transferido para a vítima. Fonte: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/damares-justifica-abuso-de-meninas-por-falta-de-calcinhas/>>. Acesso em: 15 out. 2019.

<sup>81</sup> Recomendo a leitura do livro *Do que estamos falando quando falamos de estupro*, de Sohaila Abdulali (2019).

serem estuprados, ou se pensam como vítima potencial de um estupro, é quando são presos.

Em vários casos, os homens não enxergam seu ato como estupro, pois se a mulher estiver usando roupa muito curta, ela está pedindo para ser estuprada; ou se bebeu demais e não soube se cuidar, isso é um problema dela; se a mulher não está afim de transar com o marido, mas ele “insiste” um pouquinho, isso não é estupro. Esses discursos são extremamente recorrentes na sociedade e reforçam como atitudes normais alguns casos de estupro, assim como a culpabilização da mulher que sofreu um estupro, que em muitos casos tem a sua palavra desacreditada.

[...] Está na nossa cultura, desde a Bíblia e da história de José no Egito, a palavra de uma mulher que acusa um homem de estupro, é, antes de tudo, uma palavra da qual duvidamos. Por fim, acabei de admitir: estupros acontecem o tempo todo. Eis aqui um ato aglutinador, que conecta todas as classes sociais, idades, corpos e personalidades. (DESPENTES, 2016, p. 29)

Outro tema abordado com frequência no monólogo polifônico é a homofobia. No Brasil, a homossexualidade começa a ser representada nas artes, nas mídias e no teatro no início dos anos 1970. O Movimento de Libertação Homossexual no Brasil emerge em 1975 e passa a contestar imagens homofóbicas e estereotipadas exibidas em filmes e outros produtos culturais, lutando para afirmar uma identidade. Não há como negar a crescente visibilidade das pessoas LGBTQ+ mas como aponta Guacira Lopes Louro (2016, p. 212), se por um lado “[...] há uma crescente aceitação da pluralidade sexual”, por outro “[...] setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física”.

O pertencimento e reconhecimento na identidade LGBTQ+ “[...] é questão pessoal e política” (LOURO, 2016, p. 214). Contudo, a definição de identidade sexual ainda deve ser colocada em questão caso o discurso se restrinja apenas “[...] à escolha do objeto amoroso [...] na preferência em manter relações sexuais com alguém do mesmo sexo” (LOURO, 2016, p. 215), pois essa identidade, ainda, está atrelada a valores brancos e burgueses, nos moldes dos

relacionamentos heteronormativos, ou seja, um relacionamento amoroso e monogâmico.

A teoria *queer*<sup>82</sup> surge nos anos de 1990 para se opor aos padrões heteronormativos da sociedade. Na vertente do pensamento de Lacan, o sujeito se constitui pelo olhar do outro, a constituição e percepção do sujeito sobre si se dá nos termos do outro. Para Judith Butler (2017) as normas regulatórias referentes a sexualidade possuem um caráter performativo que reiteram as normas do gênero sob a ótica heterossexual.

A última cena de *Helena vadia*, “Sizígia Inefável”, traz à tona, em forma de palestra, a discussão da relação entre feminino e masculino por meio da analogia com uma sizígia. A atriz/autora indaga à plateia se alguém sabe o significado do termo. Após esperar uma resposta, ela explica como se ministrasse uma aula.

Sizígia é quando as forças gravitacionais do sol e da lua estão equilibradas em relação à Terra (*gesto sizígia*), momento em que a relação dual só existe por causa da posição dos dois corpos celestes, momento em que os dois lados das polaridades se definem pela existência de seu contrário. (VILLANOVA, 2014, p. 155)

Villanova diz ao público que até a leitura da natureza é um fenômeno cultural, que depende das perspectivas sócio-históricas do leitor. Após emitir sua opinião, baseada na pesquisa realizada para escrever sua dissertação, a atriz/autora veste a roupa de *drag king*<sup>83</sup>, que por si só já gera questionamentos e lança perguntas ao público que corroboram o conteúdo exposto durante todo o espetáculo.

Como, então, pode-se afirmar que homem e mulher são seres em oposição por natureza? Tem na natureza alguma coisa mais parecida com um homem do que uma mulher?  
Que parte da natureza do “ser mulher” Helena vem gritando desde a Idade do Bronze Tardio que não lhe pertence?  
Por que a história da mulher ativa, erótica, é ser xingada através dos séculos? Por que não encontro a palavra “puta” no masculino?  
Assim, com o mesmo sentido ofensivo e uso coloquial (filho da puta,

<sup>82</sup> “Termo ainda não consensual com o qual se denomina a pessoa que não se enquadra em nenhuma identidade ou expressão de gênero” (JESUS, 2016, p. 68-69).

<sup>83</sup> “Artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações são conhecidos como *drag queens*, homens fantasiados de mulheres. No mesmo sentido, mulheres caracterizadas de forma caricata como homens são *drag kings*. *Drag queens/king* vivenciam a inversão do gênero como diversão, entretenimento e espetáculo, não como identidade”. (JESUS, 2016, p. 66)

puta que o pariu, etc...). Por que a palavra puta é ofensiva? Que pênis!  
O que é “ser mulher”? E “ser homem”? (VILLANOVA, 2014, p. 156)

Assim como a imposição de uma determinada ideia do feminino, a defesa da existência de uma certa masculinidade se apresenta extremamente tóxica para a sociedade em geral. O patriarcado não oprime só as mulheres, mas também os homens e quem sabe o dia que eles perceberem que são tão vítimas quanto nós de um sistema extremamente abusivo, as coisas comecem a mudar? Por isso, o feminismo se apresenta como uma teoria revolucionária, pois lutamos por uma verdadeira revolução dos gêneros, uma condição de igualdade para todos os seres humanos, independente de raça, classe ou orientação sexual.

[...] Ser um homem de verdade – o que é que isso exige? Repressão das emoções. Calar sua sensibilidade. Ter vergonha da sua delicadeza, de sua vulnerabilidade. Abandonar a infância de modo brutal e definitivo: os homens-criança não possuem boa reputação. Ficar angustiado pelo tamanho do seu pinto. Saber fazer as mulheres gozarem sem que elas mesmas saibam ou queiram lhes indicar como. Não dar sinais de fraqueza. Amordaçar a sensualidade. Vestir-se com cores discretas, usar sempre os mesmos sapatos grosseiros, nunca brincar com os cabelos, não usar muitas jóias, nenhuma maquiagem. Sempre dar o primeiro passo. Não possuir nenhuma cultura sexual para melhorar seu orgasmo. Não saber pedir ajuda. Ter que ser valente, mesmo sem ter nenhuma vontade. Valorizar a força, seja qual for seu caráter. Mostrar agressividade. Possuir um acesso restrito à paternidade. Ter sucesso social para poder pagar as melhores mulheres. Morrer de medo de sua homossexualidade, porque um homem de verdade não deve nunca ser penetrado. Não brincar de boneca quando pequeno, contertar-se com carrinhos e armas de plástico muito feios. Não cuidar muito do seu próprio corpo. Submeter-se à brutalidade de outros homens sem reclamar. Saber se defender, mesmo sendo doce. Ser privado de sua feminilidade, como as mulheres se privam de sua virilidade, não em função das necessidades de uma situação ou de um caráter individual, mas em função daquilo que o corpo coletivo exige. (DESPENTES, 2016, p. 23)

Na dramaturgia/espetáculo *Thiago Amaral*, o ator/autor relata como o pai rompeu relações com ele devido a sua orientação sexual. Thiago utiliza da metáfora de ser um coelho para poder falar de si, dos preconceitos sofridos e da normatização feita pela sociedade em relação a sexualidade, como se todos os gays fossem iguais e como eles são obrigados a se moldar para poderem ser aceitos “A natureza do coelho é selvagem. Somos domesticados para poder viver em comunidade [...]” (AMARAL, 2019, p. 83). O ator faz uma provocação ao público,

relativizando o pensamento heteronormativo, no qual há somente duas possibilidades de ser/estar no mundo. “Estima-se que existam mais de seis bilhões de coelhos neste mundo. Mas não há uma estatística dizendo quantos de nós são domesticados e quantos de nós são selvagens” (AMARAL, 2019, p. 82).

O preconceito sofrido pelos homossexuais também é tema na dramaturgia de *O Arquipélago*, de Pablito Kucarz. O ator/autor relata o rompimento com o irmão mais velho, devido ao preconceito e a não aceitação deste em relação a sexualidade dele. Pablito, utilizando metáforas, assim como Thiago Amaral, conta episódios da infância, quando era perseguido e agredido por outros meninos.

Uma pedra lançada como um projétil vira a extensão do braço de quem a lançou. O braço do menino que atira uma pedra pro ar na tentativa de tocar o vôo de um pássaro. O braço de alguém atrevido que no escuro da noite lança uma pedra em direção a uma janela, dizendo “hei, eu to aqui”. Ou os braços de toda aquela gente que nós já ouvimos falar. Não faz tanto tempo assim, aquela gente lançou pedras pra silenciar a voz duma mulher que não queria se calar. Ou os braços daqueles garotos que jogavam bola numa rua tranquila, em um bairro bonito, com casas grandes e jardins floridos. Os braços daqueles garotos, hoje HOMENS, quiseram tocar aquele menino que andava naquela rua tranquila. Aquele menino que era diferente demais dos outros meninos. (KUCARZ, 2019, p. 26)

O ator/autor faz do teatro um espaço de cura das cicatrizes humanas, um local de celebração da superação, do seguir em frente, mas para isso ao contrário do que ele afirma na cena final “não era pra estar falando sobre mim. Eu não quero falar sobre mim” (KUCARZ, 2019, p. 30), acredito que é justamente ao falar sobre ele e suas cicatrizes que conseguimos nos colocar no lugar dele e compreender como sua história pessoal está entrelaçada ao meio social, a uma determinada cultura que é capaz de ferir seres humanos apenas por eles serem quem são. Pablito utiliza o teatro para falar de si, mas também do outro, dos que estão de lados diferentes: quem agride e quem é agredido e ele acredita no poder da arte para lambar as nossas cicatrizes e a dos outros, nos tornar empáticos.

E é em nome dessa pedra, que não me atingiu e que queria ser minha parceira de dança que eu vou dançar minhas cicatrizes. Eu vou curar as cicatrizes. Vou lambar, sim eu vou lambar as minhas cicatrizes. Eu vou abrir, arregaçar as cicatrizes. As nossas cicatrizes  
A cicatriz daquela menina assustada de 12 anos na cidade grande.  
A cicatriz dum bebê com uma meia na perna apertada demais.  
A cicatriz de um pai que manda sua filha pra longe.  
De uma enfermeira despreparada.

De uma garota que dirigia tranquilamente seu carro até que um garoto aparece de repente.

A cicatriz de uma criança que não pode andar.

A cicatriz de um pai e uma mãe que não podem dar suas pernas pro seu filho andar.

Eu vou cheirar as marcas de uma filha e de uma mãe que não se falam faz mais de dois anos. De uma garotinha que tem duas casas e um abismo entre elas.

A cicatriz de um garoto, um homem que não tem ideia como uma pedra pode machucar alguém. (KUCARZ, 2019, p. 28)

O termo transfobia se refere aos preconceitos e discriminações sofridas pelas pessoas transgênero, de forma geral. A representação dessas pessoas nas dramaturgias é importante por pelo menos três pontos principais: a humanização, ao colocar em cena “personagens” trans que sofrem preconceito; a denúncia da violência cotidiana sofrida por essas pessoas; e a representatividade ao levar para os palcos e dar voz a uma parcela da população que nunca se viu representada de forma não caricata ou preconceituosa.

Violências físicas, psicológicas e simbólicas são constantes. De acordo com a organização internacional Transgender Europe, no período de sete anos entre 2008 e 2015, 1700 pessoas trans foram assassinadas no mundo e o Brasil lidera o ranking, com 689 homicídios. A maioria das vítimas são as mulheres transexuais e as travestis. (JESUS, 2016, p. 62)

Outra questão importante relacionada ao mundo trans é a falta de oportunidades no mundo do trabalho. É comum a associação entre travestis e prostituição, tema esse abordado nas peças *O Evangelho segundo Jesus*, *Rainha do céu*, *BR-Trans* e *Grazzi Ellas*. Entre as travestis é bastante comum o relato da não aceitação da família e a consequente expulsão do lar e consequentemente a entrada para o mundo da prostituição.

A reflexão se dá no sentido já antes abordado da questão da representatividade: se somente a pessoas cisgênero<sup>84</sup> são destinados papéis como o de advogado, médico, professor e assim por diante, como fica o imaginário social se as travestis são sempre destinadas personagens relativas ao submundo da prostituição?

---

<sup>84</sup> “Conceito ‘guarda-chuva’ que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado em seu nascimento”. (JESUS, 2016, p. 67)

A nossa sociedade tem estigmatizado fortemente as travestis, que sofrem com a dificuldade de serem empregadas, mesmo que tenham qualificação, e acabam, em sua maioria, sendo excluídas das escolas, repudiadas no mercado de trabalho formal e forçadas a sobreviverem na marginalidade, em geral como profissionais do sexo. Entretanto, é fundamental reforçar que nem toda travesti é profissional do sexo. (JESUS, 2016, p. 65)

A representatividade trans é muito importante na opinião de Renata Carvalho e a oportunidade de poder representar uma travesti no teatro traz a visibilidade para esse segmento da sociedade que é alvo de ataques e discriminação, além de poder protagonizar sua própria narrativa, promovendo um novo olhar sobre esses corpos.

Pode chamar de qualquer coisa, pode erotizar, exotificar, tirar sarro, xingar e deixar nítida a vergonha que todos têm deste corpo. Pode chamá-lo de violento, de bélico, de doente, de anormal. Pode bater, expulsar de casa e até matar. Cansamos. Não pode mais não. Que estudo e conhecimento é esse que vocês obtiveram para contar algumas histórias sobre nós? Algumas beiram ao esdrúxulo. Não queremos mais isso não!

[...]

Estamos escrevendo nossas histórias, contando outras narrativas, inventando personagens como nós. Nós existimos na nossa Travaturgia<sup>85</sup>. O meu Teatro pode ser de Rua ou das Ruas. E minha escrevivência é minha Transcestralidade. Neste ano (2019), também no dia 20 de março, ao estrear meu novo trabalho: “Manifesto Transpofágico” onde me visto do meu próprio corpo, do meu corpo Travesti, narrando a transcestralidade dele. (CARVALHO, 2019, p. 3)

O espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* foi censurado em diversas cidades e sofreu perseguição por grupos religiosos. Em Londrina, a peça que estava marcada para ser na capela<sup>86</sup> da Universidade Estadual de Londrina teve que mudar o local da apresentação devido a protestos de pessoas, inclusive políticos, que se sentiram ofendidas pelo teor do texto, ou seja, uma travesti interpretando Jesus. Para Renata Carvalho, a peça tem como intuito abrir diálogo entre as diferenças e promover a empatia pelo outro, mas em muitas cidades a população, de modo geral, não se mostrou muito aberta para o diálogo.

Mas vale lembrar que o espetáculo sofreu tentativas de censura em todos os lugares que foi apresentado, exceto São Paulo, Santos e

<sup>85</sup> Dramaturgia escrita e encenada por pessoas trans.

<sup>86</sup> A Capela Ecumênica da UEL é uma réplica da primeira capela erguida em Londrina, em 1934, onde hoje está a Catedral da cidade.

Belfast, na Irlanda do Norte. Por que será que no Brasil só cidades como São Paulo e Santos não sofreram ataques? Precisamos conversar/dialogar sobre travestilidade e transexualidade. Precisamos ter o entendimento de que vivemos numa sociedade pautada pela corporeidade e que o corpo trans está entre outros corpos abjetos, excluídos, marginalizados, que não se encaixam nesse padrão Cis-heteronormativo. A religião tem um posicionamento público de exclusão, inclusive patologizante, que reforça drasticamente a exclusão do corpo trans na sociedade – um corpo fetichizado, sexualizado e risível, transformando nossas identidades e vivências em estereótipos e caricaturas. Isso se deve à exclusão total desses corpos do convívio em sociedade – fomos censuradas inclusive pelo Estado, com operações como “Comando de caça aos gays” e a “Operação Tarântula” que prendiam e assassinavam travestis, que não podiam ao menos caminhar pelas ruas. Todas essas décadas de exclusão e marginalidade fortaleceram a criação de lendas, estranhamento, desconforto, preconceitos e muitos e muitos estigmas, jogando cerca de 90% da nossa população para a prostituição e deixando a expectativa de vida de uma travesti em 35 anos neste país, o que mais mata travestis no mundo. Tudo isso será quebrado a partir do momento que o corpo transgênero for inserido fisicamente na sociedade, quando estes corpos trans estiverem presentes. Por isso reivindicamos a representatividade trans, e representatividade é o ato de estarmos presentes. (LEMOS JR; GOSCIOLA, 2018, p. 103)

Nas dramaturgias/espetáculos que falam sobre o universo das travestis, os temas abordados, além da falta de emprego e visibilidade, como dito acima, é feita a denúncia da violência cotidiana sofrida por essas pessoas. Apesar de um pequeno ganho de visibilidade de artistas travestis<sup>87</sup> nas mídias, o Brasil é o país que mais mata trans no mundo. Mel Campus, em *Grazzi Ellas*, conta a história do assassinato brutal de sua afilhada num quarto de hotel em Londrina. Graziella foi morta, esquartejada e seu corpo foi achado somente dias depois.

No final da peça, a atriz humaniza sua personagem:

*(A Atriz faz um marcante depoimento)* \_ O nome dela era Grazzi. O Rg. dela era 7. 361. 674 -7. O defeito dela? Ela confiava demais nas pessoas, dava as costas o tempo todo. A qualidade dela! Ela era muito organizada. Saía do trabalho e passava na padaria. Ela adorava me agradar com pão quentinho. O que ela mais odiava? Ela odiava hipocrisias!! Mas o que ela mais amava, era o meu arroz branquinho bem soltinho, com aquele feijão com bastante alho, um bifão, o maior do prato, e bem passado, pois ela detestava sangue! E o sonho dela era ter a sua própria casinha, com um jardim com

---

<sup>87</sup> Renata Carvalho atualmente faz um seriado na rede globo. Glamour Garcia, artista de Londrina, fez um papel numa novela na mesma emissora.

muitas flores, muitos cachorrinhos e gatinhos. E seu maridinho pra cuidar. (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 11)

Em *BR-Trans*, Silvero Pereira relata o assassinato, com tiros na cabeça de meninas que “apenas buscavam ser”.

Mas não demorou até que ouvissem o primeiro barulho e um líquido salgado escorresse por suas bochechas. Enquanto um líquido quente e escarlate como seu batom pudesse lavar aquele chão. Antes, o tempo apenas de olhar uma à outra e darem as mãos. O que passou por suas cabeças para darem as mãos naquela hora? Isso nós nunca vamos saber. (PEREIRA, 2013, p. 25)

Maria Clara Araújo dos Passos aponta ainda para uma outra questão raramente colocada em debate: a solidão da mulher trans, principalmente da mulher trans negra. Renata Carvalho, atriz da peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, numa fala em Campinas, em 2019, disse algo que me marcou profundamente: “O afeto é um privilégio cisgênero”. Esse fato é corroborado no estudo de Passos (2016, p. 51).

[...] a sociabilidade de exclusão que rodeia a vivência de pessoas trans, não só podemos afirmar que além de não estarmos no âmbito educacional, de sermos excluídas do mercado de trabalho, e expulsas do lar, também parecemos não ser dignas de receber afeto, por não sermos vistas como humanas o bastante para tal ato.

Os relatos de si, no teatro contemporâneo, *a priori* podem aparentar apenas um meio para o ator/autor (re)elaborar suas histórias e vivências, mas tomando emprestada a máxima feminista, na qual o íntimo é político, acredito na potencialidade do monólogo polifônico, transmutado em cenas solo, como um canal de comunicação sem mediação entre o ator e o público, como fala política ao refletir e questionar o senso comum que perpassa o discurso acerca de subjetividades diversas, possibilitando ao outro (espectador) a criação de um novo olhar para o sujeito (ator) que partindo de suas vivências mostra o quão forte é o vínculo entre um eu e a sociedade na qual está inserido.

Ana Bernstein (2001, p. 5), ao refletir sobre a performance solo e o sujeito autobiográfico, defende a potencialidade do falar de si como um instrumento público, uma via de comunicação e aproximação.

[...] a política feminista de que “o pessoal é político” e que as esferas pública e privada não estão dissociadas mas sim interligadas e permeadas por relações de classe, gênero sexual e sexo. Portanto, ao invés de ser uma voz isolada e voltada para si mesma, a narrativa autobiográfica na performance solo funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade.

Acredito, portanto, que todo teatro é necessariamente político, assim como todos os nossos atos. Além do potencial artístico, os relatos de si na forma do monólogo polifônico têm em seu poder de comunicação a capacidade de realmente entrar em contato e afetar o outro.

A partir dessa afirmação se coloca outra questão: qual é a relação entre o testemunho e a literatura? Em *É isto um homem*, primeiro livro de relato sobre o genocídio e os eventos catastróficos vividos em Auschwitz, Primo Levi testemunha sua experiência. Em uma declaração feita em 1979 e reproduzida em sua biografia, de autoria de Myriam Anissimov, Levi afirma que nunca teria escrito esse livro se não tivesse tido essa experiência para contar. Nesse sentido, o testemunho é o relato ou narração da experiência vivida, porém, há a percepção da insuficiência da linguagem para narrar o inenarrável, o absurdo. Se por um lado quando a vida se torna um excesso de realidade, por outro narrar o trauma auxilia no processo de cura.

A escrita como traço testemunhal, segundo Seligmann-Silva (2002), nasce em uma época pontuada por grandes catástrofes da dimensão das duas Grandes Guerras e de genocídios. A partir da necessidade histórica que determinou o nascimento e desenvolvimento da teoria do trauma na psicanálise também criou a possibilidade de ler o texto literário como testemunho de uma época.

Estudos e pesquisas a respeito do trauma aumentaram expressivamente ao longo de todo século XX, sobretudo após o Holocausto, momento histórico depois do qual tais investigações passam a ser realizadas sistematicamente em todos os domínios do pensamento, das artes e da cultura, como efeito da dor e da experiência traumática, em que coletividades inteiras sofreram os efeitos nefastos de uma violência irracional e extrema. O estigma resultante do trauma inflige às pessoas a condição pós-traumática, em que a memória sobrecarrega de sentido o evento de onde parte a violência. (MARTINS, 2013, p. 323)

A relação entre literatura e trauma se dá na medida em que entendemos a literatura como parte da vida social, não havendo separação “entre o estético e o ideológico, assim como entre o histórico, o social e o cultural”

(MARTINS, 2013, p.317). Portanto, ao encarar o texto literário como extrínseco e intrínseco, ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, compreendemos que a literatura é um fenômeno saturado de historicidade e de ideologia.

A literatura a partir do século XX é repleta de narrativas ficcionais que tematizam o trauma e a violência. A escrita literária como testemunho ao mesmo tempo em que relata sintomas de dor e trauma serve também como meio de expurgar da memória o evento traumático. White (1994, p. 103) aproxima o procedimento da narração ao que acontece na psicoterapia, associando os eventos retidos na memória do paciente, possível causa do sofrimento, manifesto através de uma síndrome neurótica. O processo terapêutico se dá, portanto, através do ato de contar, de narrar os acontecimentos supertramados, pois estes perdem o caráter traumático ao serem ressignificados e inseridos em outra estrutura de enredo em que têm uma função subordinada ou banal.

O problema é levar o paciente a “retramar” toda a história de sua vida, de maneira a mudar o sentido para ele daqueles acontecimentos que compõem a sua vida. Encarado dessa forma, o processo terapêutico é um exercício no processo de refamiliarizar os acontecimentos que deixaram de ser familiares, que se alienaram da história de vida do paciente em virtude de sua sobredeterminação como forças causais. (WHITE, 1994, p. 104)

Nesse sentido, o discurso narrativo sobre o trauma e a dor em obras ficcionais por se encontrar nas fronteiras e limites conceituais da história, da literatura, da psicanálise, da antropologia e da teoria da literatura não deve ser analisado unicamente pela via estética, mas sim na convergência do enfoque teórico nos domínios dos Estudos Culturais e do Comparatismo: a teoria do trauma e a teoria da memória.

A literatura, portanto, por meio do relato do evento traumático pode operar um alívio catártico da memória traumatizada, fazendo emergir o discurso silenciado. Segundo Benjamin (1987, p. 269) é necessário narrar, pois este ato pode levar à cura, é necessário “passar a limpo” o passado com o objetivo de superação do trauma.

Gostaria de fechar essas reflexões com a pergunta: Quais são os corpos que importam em nossa sociedade? Longe de ter respostas, deixo a questão como inquietação e somo minha voz às vozes que ganham corpo nas dramaturgias com as quais dialogo: NÓS EXISTIMOS!

### 3 CENA 3. UM BELO DIA EU RESOLVI MUDAR E FAZER TUDO QUE EU QUERIA FAZER: O FALAR DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO

Quando o mundo inteiro fica em silêncio, até mesmo uma única voz se torna poderosa.

(Malala Yousafzai)

Um belo dia eu resolvi mudar e fazer tudo o que eu queria fazer. Esse é um trecho de uma música da Rita Lee de que me aproprio e uso como se fosse uma fala minha no espetáculo *Como cheguei até aqui*, no momento de mudança entre a Marina do *mEU*, que afirma que precisa inventar um novo eu, e a Marina que acaba de chegar num novo lugar, mas que ainda passará por outras transformações.

Eu me transformei bastante entre o processo de *mEU* e o de *Como cheguei até aqui*. Nesse momento, olhando em retrospectiva para minha vida pessoal, meus processos artísticos e minha pesquisa acadêmica, percebo realmente a relação entre arte e vida. Se nós passamos por crises e nos transformamos, por que seria diferente com a forma dramática?

Na cena 1, refleti como uma nova subjetividade entra em cena a partir da segunda metade do século XIX. As relações intersubjetivas entre as personagens, via diálogo dramático, transmutam-se em relações intrasubjetivas, o que nos permite, leitor e espectador, acessar os pensamentos mais íntimos das personagens, seja por meio do monólogo interior, como em algumas obras de Strindberg; ou pelo diálogo entre surdos, em Tchékhov; ou no monodrama, como em *O pai*, de Strindberg, por exemplo.

A questão que se coloca é o que diferencia fundamentalmente esses monólogos e os apresentados como monólogo polifônico.

Em primeiro lugar, obviamente, é a independência do monólogo em relação à forma dramática, que de recurso épico ou lírico, se descola, aos poucos, do drama e se eleva como forma e possui como princípio, *a priori*, a existência de apenas uma personagem em cena. Penso que a diferença primordial, no monólogo polifônico, é a presença do ator<sup>88</sup> que se utiliza de elementos autobiográficos e

---

<sup>88</sup> Quando digo ator, nesse caso, não me refiro somente à encenação, mas também ao texto, uma vez que os atores são também os autores nessas dramaturgias, penso, então, na questão da presentificação do ator não somente na cena, mas também na escrita.

assume o discurso como seu, mas, fundamentalmente, não há mais monólogo, pelo menos não nos termos das definições apresentadas na cena 1.

O que me levou a denominar como monólogo polifônico as peças inseridas com as quais dialogo na pesquisa foi, principalmente, a constatação da diversidade de vozes presentes nessas dramaturgias. Se antes o discurso do dramaturgo era distribuído entre as personagens, no caso do monólogo polifônico o ator/autor parte de suas vivências pessoais e artísticas, mas dialoga com outras vozes e exerce a função de organizador dos discursos, como um rapsodo.<sup>89</sup>

Como já apresentei as dramaturgias/espetáculos com os quais dialogo e as temáticas presentes em cada obra, nesse momento reflito sobre como os temas abordados são trabalhados formalmente no monólogo polifônico nas categorias personagem, diálogo e a substituição de uma voz monológica pela polifonia, a utilização do intertexto na construção dramática e a relação entre o metateatro e a autoficção.

### 3.1 SERÁ QUE EU TÔ REPRESENTANDO AGORA? NÃO, NÃO, ESSA SOU EU: A (IM)POSSIBILIDADE DA PERSONAGEM DRAMÁTICA NAS ESCRITAS DE SI NO MONÓLOGO POLIFÔNICO.

A personagem dramática, ao longo de sua história, irá mudar de estatuto. No princípio, a personagem possuía traços distintos, a oposição herói ou vilão, mas no final do século XIX, e de forma cada vez mais acentuada durante o século XX, a noção de personagem dramática irá se alargar. Se antes o autor dava voz às personagens, mas não assumia essas vozes como suas na concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, permanecendo ausente na obra, atualmente é bastante comum o autor assumir tanto o discurso como as experiências como suas.

Robert Abirached (1994, p. 11), na obra *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, defende que a própria definição da personagem dramática e seu estatuto na operação dramática nunca foi questionada, “[...] senão por meio de

---

<sup>89</sup> De acordo com o modo como Sarrazac (2017) define a figura do rapsodo na dramaturgia moderna e contemporânea.

definições ou alusões mais ou menos rápidas, fundando de forma incompleta um esforço de elucidação.”<sup>90</sup>

Para poder questionar a definição de personagem e como esta se modifica, principalmente depois da metade do século XX, farei uma breve retomada dos conceitos dos principais teóricos com o intuito de apresentar a definição de personagem dramática e confrontar essa noção nas dramaturgias estudadas.

O estudo dos gêneros na literatura tem sua raiz na *República*, de Platão. Sócrates, no terceiro livro, explica que existem três tipos de obras poéticas: uma que é inteiramente imitação, desaparecendo a figura do autor, pois as personagens falam e não há a necessidade do narrador (tragédia e comédia); o segundo é a expressão do poeta, um simples relato (lírico); o terceiro é a combinação dos outros dois gêneros (epopeia) (ROSENFELD, 1997, p.15).

Aristóteles, na sua *Arte poética*, corrobora a definição dos gêneros, pois para ele existem maneiras diversas de imitação da natureza. Ele aponta os elementos fundamentais de uma obra dramática e denomina drama uma obra “que imita pessoas que fazem alguma coisa” em oposição a epopeia, pois esta imita por meio de uma narrativa (ARISTÓTELES, 2008, p. 47). A lei das três unidades, inspirada em Aristóteles e preconizada pelo Classicismo francês no século XVII, aponta algumas normas para a construção de uma obra dramática.

Na doutrina clássica que nasceu da releitura – muitas vezes equivocada – de Aristóteles e Horácio, nos séculos XVI e XVII, as regras determinavam as características e as fronteiras de cada gênero, que deviam ser rigorosamente obedecidas pelos escritores. O objetivo era atingir o ideal de beleza das obras gregas e latinas da Antiguidade, que eram os modelos dos teóricos normativos do classicismo. Para eles, o valor de uma obra estava diretamente relacionado com a sua maior ou menor obediência às regras. No teatro, por exemplo, exigia-se que a tragédia respeitasse as unidades de ação, tempo, espaço e tom. (FARIA, 1998, p. 48)

As três unidades – ação, lugar e tempo – são os pilares para a construção da estrutura da dramática pura. Para conseguir tal resultado em uma obra desse gênero “[...] o mundo se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto [...] emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito” (ROSENFELD, 1997, p. 27).

<sup>90</sup> “sinon par le biais d'allusions plus ou moins rapides ou de définitions incomplètement fondées l'effort d'élucidation.”

Na obra dramática pura deve haver o apagamento da figura do autor e do narrador por meio do diálogo entre as personagens. A ação deve desenrolar-se com um rigoroso encadeamento causal e o mecanismo dramático deve mover-se sozinho. Existe a necessidade de um conflito de vontades para desencadear a ação. Deve haver respeito às unidades de ação (concentrada no essencial), lugar (único) e tempo (o necessário para o desenlace do conflito).

Um dos tripés do drama, em conjunto com a ação e o diálogo, o conflito situa-se numa peça “entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo.” (BALL, 1999, p. 49). O obstáculo é qualquer dificuldade que se imponha à realização dos desejos da personagem. O diálogo tem um papel fundamental para a ação no texto dramático, pois “aquilo que uma personagem quer motiva a fala”. (BALL, 1999, p. 48). É a partir do conflito que ocorre a progressão da ação dramática.

Segundo Renata Pallottini (1988, p. 8), Hegel é o primeiro a expor de forma contundente a denominação de conflito na ação dramática, pois para o filósofo “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final.” A noção de conflito é estranha a *Poética*, mas valorizada por Hegel em *Fenomenologia do espírito*: “Dramaturgicamente, falar de conflito é remeter à noção de ‘colisão’ dramática, oriunda dos *Cursos de estética* de Hegel. A própria ideia de colisão remete a um teatro da ação no qual o desenrolar da fábula acompanha as diferentes etapas de uma luta.” (GAUDÉ; KUNTZ; LESCOT, 2012, p. 54).

O conflito, na dramaturgia de forma fechada, é um dos elementos fundamentais, sua marca registrada, pois a finalidade do teatro, nesse caso, é a apresentação das ações humanas, o desenrolar de uma crise e a própria resolução do conflito.

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os actos e as situações da vida humana representadas por personagens que relatem os factos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A acção dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a acções e reacções que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, directamente, são

fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada carácter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento de outros, até que se processe o apaziguamento final. (HEGEL, 1996, p. 630)

A crise da forma absoluta do drama, conforme teorizada por Szondi (2011), irá afetar todos os elementos constitutivos do drama: diálogo, fábula, personagem, conflito, ação. A grande alteração em relação ao conflito, a partir da crise do drama, é a mudança entre a exposição de uma luta interpessoal entre as personagens para dar lugar a uma exploração intrasubjetiva das personagens.

A personagem no drama, pelo menos até o drama moderno, é uma peça central, é ela quem move a ação. Pallottini (1988), partindo dos conceitos de Hegel, destaca que, ao apresentar o conceito de conflito, logo se pode pensar na questão da vontade consciente da personagem, pois a ação no texto dramático advém de uma vontade que persegue seus objetivos, com a clara intenção de atingir um resultado final. “A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem *quer e faz*.” (PALLOTTINI, 1988, p.9), pois é “na ação da peça, seja no diálogo como nas atitudes tomadas, tudo isso fruto de opções, paixões, vontades, colisões, que se mostrará com melhores recursos o caráter do personagem” (PALLOTTINI, 1988, p. 71).

Em *A personagem de ficção*, Prado (1989) defende que há três formas de caracterizar a personagem de teatro: o que a personagem revela sobre si mesma, o que a personagem faz e o que dizem a seu respeito. Pallottini (1988, p. 63), ao teorizar sobre a construção e caracterização de personagens, afirma que o conjunto de características de uma personagem

[...] precisa ser harmônico, ou se tornar harmônico diante de nossos olhos. Se for desarmônico, se se tornar estranho no decurso da peça, será preciso que o dramaturgo nos convença de que essa desarmonia tem uma lógica própria, é ela mesma, desarmonia, uma proposta coerente.

Para penetrar na personagem de teatro e apreender seu caráter é necessário descobrir: “(1) o que a personagem quer; (2) o que se antepõe à

caminhada da personagem (obstáculo); (3) o que a personagem faz ou está disposta a fazer para conseguir o que quer.” (BALL, 1999, p. 89).

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhes as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um *ser que é*. (PALLOTTINI, 1989, p.12).

Para Abirached (1994, p. 9), no teatro a personagem é mediada pelo ator, é uma composição (não só do autor, mas do encenador e do ator). A personagem teatral pressupõe, então, um duplo: é ela, mas também o ator, seu intérprete. É, portanto, “apenas na cena, [que] o personagem encontra sua materialidade, o signo, seu significado e a palavra, seu destinatário”<sup>91</sup>, pois a personagem, normalmente, no texto teatral é descrita de forma breve, são poucos os traços de sua personalidade, até mesmo de sua aparência, explicitados pelo dramaturgo.

O Teatro, se pode levar a efeitos análogos, é o primeiro lugar de representação, ele entrega ao espectador duplos do personagem, que não são ele e não são eles mesmos. Se alguém aí é o intérprete, é o ator, através de uma alquimia mental e física cujo resultado ele submete ao público. Tartufo não é nem grande nem pequeno, nem bonito nem feio, nem brutal ou doce, mas pode se tornar um e outro, de acordo com as encarnações de suas sucessivas encenações. [...] Perfeitamente determinado [no texto], ele é auto-suficiente, enquanto o teatro é definido pela relação triangular que se coloca entre o personagem, o ator e o espectador. Do imaginário à sua inscrição no espaço carnal do palco, do campo da memória coletiva ao império dos sinais, o caminho passa pela mediação do comediante, apoiado por sua vez pela ordem geral de representação, este é o lugar onde o triângulo se fecha e isso encontra seu significado no complexo cerimonial do jogo.<sup>92</sup> (ABIRACHED, 1994, p. 9)

<sup>91</sup> “À la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire.”

<sup>92</sup> “Le théâtre, s'il peut aboutir à des effets analogues, est d'abord le lieu de la représentation Il livre au spectateur des doubles du personnage, qui ne sont pas lui et ne sont pas eux-mêmes. Si quelqu'un y interprète, c'est l'acteur, à travers une alchimie mentale et physique dont il soumet le résultat au public. Tartuffe n'est ni grand ni petit, ni beau ni laid, ni brutal ni doux il peut devenir l'un et l'autre, selon les incarnations de ses mises en scène successives. [...] Parfaitement déterminé, il se suffit à lui-même, alors que le théâtre se définit par la relation triangulaire qu'il met en oeuvre entre le personnage, l'acteur et le spectateur. De l'imaginaire à son inscription dans l'espace charnel de la scène, du champ de la mémoire collective à l'empire des signes, le chemin passe par la médiation Du

Nos primórdios do teatro, a personagem “[...] era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego.” (PAVIS, 2008, p. 285). Nesse contexto, portanto, o ator não se identificava com a personagem, era apenas o executante, o que irá se modificar completamente ao longo da história do teatro no Ocidente, pois cada vez mais a personagem se transforma num ser semelhante aos homens com o intuito de “[...] produzir no espectador um efeito de identificação” (PAVIS, 2008, p. 285).

Para Prado (1989), é com o estabelecimento do diálogo no teatro Ocidental que nasce o embrião da personagem dramática, quando esta se destaca na forma do corifeu na tragédia e na comédia ocidentais.

Tanto o ditirambo quanto o comos, pontos de partida respectivamente da tragédia e da comédia ocidental, eram narrações orais e coletivas, de origem religiosa. Mas o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. (PRADO, 1989, p. 86-87).

Na dramaturgia ocidental, a “[...] personagem é algo que se estabelece entre o texto do dramaturgo e o corpo e a pessoa do ator, entre o que é imaginado e o real [...]” (SILVA, 2013, p. 32). Uma entidade fictícia, nascida na dramaturgia, mas que quando materializada nos palcos necessita de uma “pessoa real” que se transforma novamente em ficção ou representação.

Na tragédia grega, a visão de mundo do autor era expressa através do coro, uma voz que se pretendia impessoal. No drama absoluto, a personagem dispensa a mediação de um narrador e se apresenta ao público por meio de suas ações. Porém, a presença da voz do autor irá se firmar na dramaturgia a partir do fim do século XIX. Na dramaturgia moderna e contemporânea, principalmente no caso das escritas de si no teatro, a voz do autor ficará cada vez mais evidente, seja

---

comédien, pris en charge à son tour par l'ordre general de la représentation c'est là que le triangle se referme et que trouve son sens le cérémonial complexe du jeu.”

afirmando um posicionamento ou mesmo assumindo a história contada como sua, no sentido autobiográfico.

No Classicismo francês, a personagem obedece “[...] às exigências abstratas de uma ação universal ou exemplar, sem possuir os caracteres de um tipo social definido (exceto no drama burguês)” (PAVIS, 2008, p. 285). Com Diderot, o *status* da personagem dramática se modifica e ela deixa de ser apenas um caráter abstrato e passa a ser uma condição. As personagens no drama burguês são inspiradas na sociedade, na classe burguesa.

Se essa vinculação à fábula e à *mimeses* é o que norteia o desenvolvimento e a caracterização do personagem até meados do séc. XVIII, o surgimento do teatro burguês vai trazer para o palco a questão da identidade do personagem, de sua semelhança com indivíduos de carne e osso. [...] Se antes estes recebiam seus caracteres em acréscimo e em razão de suas ações, a partir daí eles irão paulatinamente deixando de ser apenas uma forma, uma soma de indícios e de referências, para se tornarem um indivíduo e uma pessoa. Se a sua capacidade de agir, os seus ditos e feitos diziam quem eles eram, agora serão suas relações sociais, sua ocupação e as situações que vivem em seu cotidiano que irão defini-los. (SILVA, 2013, p. 40-41)

A personagem dramática se modifica ao longo dos tempos: se nas tragédias temos os grandes heróis e na *commedia dell'arte* apenas tipos, por exemplo, no drama burguês ocorrerá uma grande mudança, pois as personagens passam a ser retratadas com mais detalhes e com um aprofundamento de seus caracteres psicológicos.

O drama burguês vê na personagem teatral a possibilidade de retratar sua classe e propagar seus ideais. Já no naturalismo, as personagens são inspiradas no cotidiano, possuem sentimentos e se individualizam, o que promove por sua vez uma mudança de paradigmas no conflito dramático.

A possibilidade – ou a necessidade – de se pensar a criação do personagem a partir do ponto de vista de um ser humano, é consequência da própria transformação estética do teatro ocidental. O teatro burguês e, na sua sequência, o realismo e o naturalismo buscam pôr em cena personagens que se assemelhem a indivíduos, e não mais retratam heróis legendários, mitos, arquétipos ou tipos que exacerbam uma característica da personalidade humana. Cada vez mais se percebe uma preocupação em retratar o ser humano como um todo, isto é, como uma pessoa, repleta de contradições e idiosincrasias. (SILVA, 2013, p. 41)

Como aponta Sarrazac (2017), para melhor compreender o processo da personagem reflexiva é necessário voltar à tríade Ibsen-Strindberg-Tchékhov. Em Strindberg há a desconstrução do caráter uno da personagem e essa fissão/quebra do “caráter” da personagem foi amplamente pesquisada pelo dramaturgo influenciado pela ciência da Psicologia por meio dos estudos “[...] de Ribot (*Doenças da personalidade*, 1885), de Binet (*As alterações da personalidade*, 1892), de Charcot, mas também de uma técnica própria aos romances monográficos dos Goncourt: a *vivissecação*.” (SARRAZAC, 2017, p. 150). Essa nova personagem, fragmentada, separada da sociedade e em eterna solidão irá influenciar toda a dramaturgia posterior.

Mas, para Sarrazac (2017), foi Pirandello quem melhor explorou essa dimensão da personagem moderna, uma personagem reflexiva e consciente de sua situação. O teórico defende que com a transformação da personagem em personagem reflexiva a questão não gira mais em torno de se representar um drama, mas o retorno a um drama já vivido, uma convocação da cena ao passado. Podemos pensar na dramaturgia de *Seis personagens em busca de um autor* (1921), de Pirandello, pois não é o drama presente que tem relevância, o ensaio de uma peça por um grupo de atores, mas o drama vivido pelas personagens que procuram os atores para poderem ver seu drama representado.

[...] a passagem da *mimese* para a *diegese* põe a personagem, promovida a personagem reflexiva, acima ou ao lado do contexto naturalista e da situação melodramática, até mesmo vaudevillesca, na qual estava presa. A partir do momento em que não mais se trata de representar um drama, mas de efetuar o retorno a um drama, a uma catástrofe já ocorrida, a *personagem-recordante* manifesta-se como instrumento ideal para convocar à cena o passado e escrutá-lo sob todos os ângulos imagináveis. (SARRAZAC, 2017, p. 177. Grifo do autor)

A morte da personagem, pelo menos na acepção tradicional do drama, teve início com Pirandello, uma vez que o dramaturgo questiona, em suas peças, o estatuto da personagem. O autor italiano explode o caráter da personagem e questiona sua unicidade, pois para ele não é mais possível a construção de personagens unos porque o homem não o é mais.

Em concordância com as ideias de Schopenhauer, a personagem em Pirandello tem um olhar para dentro de si. “Pirandello não se limita a dissipar a

ilusão do caráter; ele nos faz ver o confronto moral da personagem consigo mesma, quer dizer, com todas essas feições discordantes de si mesma, todas essas máscaras que os outros puseram sobre sua própria carne ao vivo.” (SARRAZAC, 2017, p. 154).

O esfacelamento da personagem implica também a quebra da ação e o enfraquecimento do diálogo; há uma tendência ao neutro, a personagem passa a não possuir caracteres, rompendo com a forma canônica do drama e estabelecendo uma mudança de paradigma. Portanto, não se deve mais falar em personagem, mas em Impersonagem, segundo Sarrazac (2017).

[...] a dúvida na existência da personagem tem o duplo mérito de denunciar o lugar abusivo que ela ocupou na tradição ocidental (burguesa) do teatro e operar um retorno aos fundamentos da dramaturgia. Em Aristóteles, a personagem é inteiramente subordinada à história, à fábula, à ação: ela só seria levada em conta como ‘personagem agente’ (*prattôn*). (SARRAZAC, 2017, p. 148)

Uma das principais características da personagem na dramaturgia moderna e contemporânea é ser reflexiva, espectadora de si mesma; “[...] uma personagem que se interroga indefinidamente sobre si mesma, seus objetivos, suas motivações e identidade.” (SARRAZAC, 2017, p. 176).

As mudanças na arte do ator afetaram diretamente a noção de personagem dramática e suas possibilidades. No começo do século XX e ao longo dele podemos destacar alguns nomes que tiveram fundamental importância nessa transformação: Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski.

Parece-nos claro, no entanto, que o personagem teatral existe tanto fora da matriz textual (a começar pelo clássico exemplo dos tipos da *Commedia dell'Arte*), quanto distanciados da figuração de uma pessoa (há diversas dramaturgias, dos autos medievais a Beckett, Gertrude Stein e Heiner Müller, que nos apresentam seres ficcionais que não recebem um nome, não são apresentados como nem possuem os traços psicológicos ou de individuação, a “consciência de si” (Pavis) que permita essa identificação a um ser humano. Se nos ativermos ao teatro enquanto evento, que requer o compartilhamento com a plateia para se realizar, o personagem só adquire existência na relação entre ator e público. Em termos estritos, essa existência se configura a partir do corpo e voz do ator, e, mesmo no caso de um texto escrito que necessite ser atualizado por uma montagem cênica, o personagem “realiza-se”, na cena, no

“convívio teatral”, utilizando a expressão de Jorge Dubatti (2012). (SILVA, 2013, p. 24-25)

Daniel Furtado Simões da Silva (2013), em sua tese de doutorado, na qual analisa a relação entre personagem e ator no teatro contemporâneo, parte das ideias da teórica Elinor Fuchs (1983) e da obra *The Death of Character* [A morte do personagem], na qual são discutidos o estatuto e as possibilidades da personagem dramática na cena teatral pós-moderna. A teórica norte-americana associa as mudanças no drama e na categoria da personagem às transformações da sociedade pós-moderna e o “[...] descentramento do sujeito face à impossibilidade de encontrar nas manifestações culturais algo que assegure sua integridade, levando à percepção ou ao surgimento de identidades múltiplas” (SILVA, 2013, p. 15).

Diferentemente do que defende Fuchs, que há uma morte da personagem, acredito que haja mudanças significativas, ocorridas principalmente a partir do fim do século XIX, mas não o desaparecimento dessa figura na dramaturgia e na cena contemporâneas. As transformações das características e funções da personagem na dramaturgia em comparação à personagem estruturada nos moldes do drama absoluto, ou nos pressupostos clássicos do drama de tradição aristotélica, estão diretamente ligadas às mudanças na arte do ator.

Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon (2006), em *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, retomam a obra de Abirached e defendem que a personagem e sua crise é o ponto nevrálgico do drama contemporâneo, mas ao mesmo tempo sua vitalidade. Hoje é difícil definir o que é a personagem teatral, visto que esta possui uma variedade enorme de formas.

Se decidirmos voltar à questão da personagem, depois do livro essencial de Robert Abirached, *A crise do personagem no teatro moderno*, é que a paisagem teatral experimentou nesses últimos trinta anos novas configurações, que afetaram principalmente a personagem e seus modos de definição. Na encruzilhada do funcionamento da forma dramática (fala, ação, encarnação), a personagem é, como resultado, o ponto nevrálgico de todas as suas perturbações. Desde a virada do século XX, parece que uma nova era de teatralidade se abriu, precisamente por uma perturbação das funções acordadas e esperadas do ser teatral. Longe de ser mortal, a “crise” do caráter tornou-se assim, em escritos modernos e contemporâneos, um dos sinais de sua vitalidade. A contrapartida desse paradoxo é que agora é difícil, e talvez mais do que nunca,

falar em personagem; mal-estar que assumiu muitas formas.<sup>93</sup>  
(RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 7)

Mas, por outro lado, é possível associar a crise da personagem à crise da representação, que ganha força após a Segunda Guerra Mundial e se evidencia na década de 1960 com as obras de Michel Foucault (*As palavras e as coisas*) ou de Roland Barthes (*A morte do autor*) e “[...] está ligada à superação do moderno, do drama enquanto estrutura, e do ator enquanto portador de significados, ou daquele que apenas re-presenta diante da plateia” (SILVA, 2013, p. 16).

Robert Abirached também se perguntará sobre a crise da representação e o possível desaparecimento da personagem dos palcos. Se antes o ator se escondia sob a máscara da personagem, como descrito por Abirached, na dramaturgia e no teatro contemporâneos a personagem assume múltiplas facetas e o ator o constrói ou desconstrói de acordo com as experimentações estéticas que desenvolve.

Porém, se para o teórico francês essa crise é também sinal de sua vitalidade (visto sua capacidade de sobreviver a ela), ele vislumbra a possibilidade de seu desaparecimento dos palcos, a partir do momento que o teatro se dedica a exercícios metalinguísticos, ao confrontar-se com outras formas de representação (narrativa, poema, lenda, história), e a fragmentos de vida “mais ou menos brutos”, que podem ser extraídos da vida dos próprios atores [...]. (SILVA, 2013, p. 17)

Na obra *Para ler o teatro*, Anne Ubersfeld (2005, p. 69) anuncia logo de entrada a situação de crise na qual a personagem se encontra na dramaturgia e no teatro contemporâneos. Ela questiona se “a personagem é, no teatro, uma noção de que se pode abrir mão totalmente?”. Para a teórica, a noção de personagem se

---

<sup>93</sup> “Si nous décidons de revenir sur la question du personnage, après l’ouvrage essentiel de Robert Abirached, *La Crise du personnage dans Le théâtre moderne*, c’est que le paysage théâtral a connu ces trente dernières années de nouveaux bouleversements, qui ont affecté, et dont témoignent à titre privilégié, le personnage, ses modes de définition et son statut. Au carrefour des rouages de la forme dramatique (parole, action, incarnation), le personnage est, par voie de conséquence, le point névralgique de toutes leurs perturbations. Or, depuis le tournant du xxe siècle, il semble qu’une nouvelle ère de théâtralité se soit ouverte, qui passe justement par un dérèglement des fonctionnements convenus ET attendus de l’être théâtral. Loin d’être mortifère, la «mise en crise» du personnage est ainsi devenue, dans les écritures modernes et contemporaines, l’un des signes de sa vitalité. La contrepartie de ce paradoxe est qu’il est désormais difficile, et ceci peut-être plus que jamais, de parler du personnage ; malaise et mal à dire qui prennent plusieurs formes.”

encontra desmantelada, porque a nossa noção de pessoa também o está e se pergunta como é possível, na contemporaneidade, fazer uma personagem una.

A identificação entre personagem dramática e o ator também foi colocada em questão na dramaturgia e no teatro contemporâneos. A personagem, na dramaturgia, pode aparecer completamente fragmentada ou sem identidade, assim como ser apenas uma voz. No teatro, uma mesma personagem pode ser interpretada por vários atores, assim como várias personagens podem ter apenas um intérprete. “As encenações modernas jogam com a identidade da personagem, desdobram-na ou fundem várias personagens em uma só” (UBERSFELD, 2005, p. 33). A possibilidade de pensar uma personagem em termos actanciais não implica o desaparecimento da noção de personagem, mas sim a possibilidade de pensá-la em termos de funções, analisando-a em outros níveis. Como diz Pavis (1999, p. 287), a decomposição ou a análise das várias camadas que a compõem, implica

[...] não uma destruição da noção de personagem, mas uma classificação de acordo com seus traços e, principalmente, um relacionamento de todos os protagonistas do drama [...]. Não há que se temer quanto à personagem de teatro que ela se “esgarce” numa infinidade de signos contrastantes, uma vez que, via de regra, é sempre encarnada pelo mesmo ator.

A relação entre dramaturgia e cena e as novas concepções de teatro contribuíram para modificar a noção de personagem, assim como as mudanças na arte do ator. Em muitas dramaturgias, principalmente nas que utilizam material autobiográfico, vemos uma relação bastante sutil entre o ator (pessoa real) e a personagem (o ator em cena), o que leva ao questionamento da noção clássica de personagem, mas não ao seu desaparecimento.

Essa alternância ou desdobramento do ator entre “pessoa” e “personagem” é levada adiante e mesmo superada em uma série de experiências que tiveram início na segunda metade do século passado. Os vários desenvolvimentos da exploração das ações realizadas em cena, tanto no teatro como na dança, e o uso das experiências pessoais dos atores, vão levar a um paulatino desaparecimento da noção clássica de personagem [...]. (SILVA, 2013, p. 58)

A discussão sobre a personagem dramática a partir dessas novas práticas, o real em cena e o uso de material (auto)biográfico na composição dramática, leva a discussão para outros rumos. Se antes personagens como

Édipo, Hamlet, Nora, Mãe Coragem, por exemplo, eram seres fictícios, criados por um dramaturgo e existentes *a priori* no texto dramático, nos monólogos autorreferentes estamos falando de pessoas reais, que existem antes de uma dramaturgia, ou seja, antecedem a criação artística. Falar dos relatos de si na dramaturgia e na cena contemporânea nos leva a refletir sobre as novas formas de representação no contemporâneo, pois ao utilizar material (auto)biográfico como tema, o sentido de representação se esvazia, e a noção de “real” ganha espaço, potencializando a presença do ator em detrimento da figura de uma personagem dramática.

Diante do panorama exposto acima, algumas questões se mostram bastante pertinentes: quais os limites da personagem no teatro hoje? O ator em cena, mesmo quando se apresenta com seu nome próprio e não como uma personagem, não se constitui como personagem por estar dentro do enquadramento teatral, ou seja, numa situação em que se exigiu uma preparação física e vocal, para a qual se ensaiou repetidas vezes até chegar na forma atual da apresentação ao público? Mesmo quando o ator não “representa” ou “encarna” uma personagem, não estaria ele em “estado de atuação” justamente por estar numa situação excepcional, como é a do evento teatral?

Para Renato Cohen (2002, p. 58), há uma distinção entre a figura do ator/performer no contexto de uma representação cênica e a pessoa no cotidiano. Para o teórico, o *performer*, em cena, trabalha sobre uma espécie de “máscara ritual”, que é diferente de sua pessoa no dia a dia, não sendo, portanto, lícito falar que ele “faz a si mesmo”. O caso de uma personagem autorreferente, na qual o ator representa a si mesmo, nas dramaturgias nas quais o ator/autor parte de seus relatos pessoais, não altera este fato, pois ainda assim haverá o desdobramento ator/personagem, “porque não existe o estado de espontaneidade absoluta” (o estar em cena é previamente pensado e ensaiado) e porque sempre “existe um lado nosso que fala” e outro “que observa” (COHEN, 2002, p. 96).

Apesar de concordar com Cohen em relação à utilização de uma “máscara ritual” para estar em cena, acredito que o depoimento pessoal no teatro aponta na direção da anulação da personagem dramática na concepção clássica do termo e na afirmação da figura do ator, uma vez que ele rompe com a intenção e resquícios figurativos e se apresenta como aquilo que é, ator/*performer* em um palco/cena. A formalização que o enquadramento cênico prevê não garante o

desdobramento do ator em personagem, como numa representação aos moldes realistas, mas num outro modo de se portar, visto o ator estar em cena. Mas não podemos pensar que na nossa vida cotidiana também fazemos o mesmo?

Outra questão é o modo como se nomeiam esses diferentes tipos de atuação na contemporaneidade. Será que podemos encaixar sob a rubrica “personagem” qualquer figura em cena ou em certos casos não podemos mais nomeá-las assim? A mudança daquilo que o ator executa no palco, que implica um tensionamento da noção do que é a personagem, implica a própria superação desta noção?

A mudança de temática e paradigma na dramaturgia e as mudanças que o falar de si colocam à personagem dramática são pontos importantes para se pensar no monólogo polifônico, pois não há mais a busca por uma personagem, nos moldes tradicionais, mas um novo colocar-se em cena no qual se abdica de uma personagem de ficção para a utilização das memórias e da própria identidade do ator, criando um outro tipo de personagem, algo como uma *persona* de si mesmo, que se apresenta não como uma máscara, mas um recorte da pessoa que é colocado em cena.

Inicialmente, temos de deixar clara a distinção entre personagem ficcional e não-ficcional. Vimos como o teatro contemporâneo ultrapassou essa distinção: não apenas a dramaturgia teatral incorporou documentos e depoimentos verídicos na sua elaboração, trazendo o “real” para a cena; a partir do momento em que o ator assumiu sua identidade no palco, emitindo sua opinião, expondo fatos de sua vida, compartilhando com o público sensações, histórias e emoções de foro íntimo, tornou esse surgimento do real em cena um fato recorrente. Fica clara a impossibilidade empírica de o ator apresentar quer algo que possa ser totalmente identificado a um personagem ficcional, quer algo que seja completamente idêntico a sua própria pessoa; ou seja, tanto a possibilidade de haver em cena apenas o personagem, ficcional ou não, sem um vestígio da pessoa do ator, quanto o seu contrário, apenas a pessoa do ator, num estado de espontaneidade absoluta que elimine qualquer vestígio de um enquadramento teatral, apresenta-se apenas de uma forma virtual, que ocorre somente no plano teórico. (SILVA, 2013, p. 162)

Vimos, portanto, que a crise da personagem dramática está posta pelo menos desde o fim do século XIX, mas é possível sustentar a morte da personagem e sua completa diluição no teatro contemporâneo? Irei a seguir propor novas leituras da personagem a partir dos monólogos e cenas solas com os quais dialogo na pesquisa. Começarei por relativizar a noção de personagem e pensar

nesse ser/estar em cena a partir de uma *persona*, da construção de uma figura ou até mesmo do pronunciamento de um discurso.

A partir das reflexões acima, irei pensar na personagem a partir de quatro categorias<sup>94</sup>: o ator/atriz assume o nome próprio e os relatos como seus, assumindo em cena uma *persona*, distanciando-se da representação teatral e valorizando uma presentificação em cena; o ator/atriz, não diz explicitamente seu nome, não há relação nominal, mas o relato é assumido como seu, nesse caso, um eu que o artista deseja mostrar, mais próximo também da presentificação; o ator/atriz não revela seu nome, utiliza outras histórias, como mitos ou parábolas, e via construção de uma figura revela fragmentos de sua vida, havendo nesses casos um certo grau de representação; o ator/atriz utiliza o nome próprio, mas também assume o relato de outras pessoas, normalmente indivíduos com os quais conviveu, “sujeitos anônimos”<sup>95</sup>, alternando entre a presentificação e a representação.

### 3.1.1 O Ator/atriz como Personagem de Si Mesmo: a presentificação em cena

Atualmente, é fenômeno bastante comum, ao menos no monólogo polifônico, o ator/atriz em cena se apresentar ao público dizendo seu nome. A utilização de material (auto)biográfico, na composição da dramaturgia e cena, reforça a presença do ator em detrimento da criação de uma personagem dramática. A questão que se coloca é: o ator/atriz em cena, que assume seu nome/identidade, é ele mesmo(a) ou uma criação de si?

Penso que o estar em cena exige uma elaboração, um processo de criação, mas isso não implica, necessariamente, a construção de uma personagem dramática. Se eu, como atriz, que me coloco em cena para contar algo de minha vida, que talvez não tenha acontecido exatamente da maneira como conto, isso não significa que eu minto, assim como o simples fato de estar em cena não implica a presença de uma personagem ficcional.

A opção por contar uma história pessoal na dramaturgia e a transposição desta para cena, a meu ver, vai mais ao encontro do que denominarei

---

<sup>94</sup> Importante ressaltar que em uma mesma dramaturgia pode ocorrer a utilização de mais de uma categoria.

<sup>95</sup> Utilizo essa denominação em contraposição às histórias de possível conhecimento do leitor/espectador, como no caso do mito e personagem Helena ou as parábolas bíblicas.

como *persona* do que na criação de uma personagem. Nesse sentido, entendo como *persona* um eu que se preparou para estar em cena, mas não criou uma alteridade, e busca a verdade, não no sentido de veracidade e sim um estado de presença frente ao outro.

Sílvia Patrícia Fagundes (2013, p. 75), ao analisar o papel do ator na criação cênica contemporânea, defende que mesmo quando o ator/atriz em cena não representa personagens fictícios, ainda assim, está atuando, uma vez que seleciona uma determinada emoção para o público de forma intencional. Nesse caso, pode-se pensar na criação de uma *persona* por parte do artista, uma vez que até na vida representamos papéis o tempo todo, ideia essa desenvolvida por Pirandello ainda na primeira metade do século XX.

[...] É claro que precisamos ponderar que a própria expressão “ser si mesmo” é bastante questionável, dado que é muito difícil definir o que sejamos nós mesmos, tanto na vida real como na arte. Representamos diversos papéis contínua e diariamente. Na cena, há a exigência de um estar extra-cotidiano, que poderíamos chamar de estado performativo, bastante específico e exigente, ainda que não envolva a representação de um personagem. (FAGUNDES, 2013, p. 75)

Nesse sentido, a partir de reflexões teóricas e da minha prática teatral, acredito que não criamos uma personagem quando trabalhamos com material autobiográfico em cena e assumimos nosso nome, mas, sim, exibimos uma *persona*, um eu pensado para o espaço do teatro, que exige um trabalho físico e corporal, mais no sentido de estar presente em cena do que representando.

Em *Luciana Paes*, a atriz se apresenta ao público, e, passa, então, a fazer uma reflexão sobre a arte da atuação. Para ela, o ator busca personagens diferentes dele, para poder desenvolver um trabalho de criação, aproximando-se ao máximo da personagem que vai representar. Porém, não é o que vemos em cena, a atriz não interpreta personagens, mesmo na cena em que ela se apresenta como uma outra, ela faz a cena exatamente da mesma maneira.

Olá, eu sou Paula, Paula Picarelli.  
O solo a que vocês vão assistir se chama Yo es Otro, assim com esse erro de sintaxe, mesmo. Este espetáculo é inspirado nos quadros da Frida Khalo. Faz parte de um projeto maior chamado *Ficção*, que compreende outros cinco espetáculos que estão sendo realizados aqui no – diz o nome do teatro. (BARROS, 2019, p. 39)

Para a atriz, o modo mais próximo de se aproximar do real, do dizer a verdade é somente por meio de seu corpo.

Meu nome é Luciana. Luciana Paes de Barros.

Isso é o mais próximo que consigo chegar da verdade: A minha perna direita é levemente maior que a esquerda. Eu tenho lordose. Cifose. Os dentes da frente são rachados, eu rachei numa tempestade num barco. Três pinos de titânio deste lado. Três pinos desse lado, numa cirurgia que sofri quando tinha quinze anos: quebraram meu maxilar e colocaram para trás, para corrigir o prognatismo, que é uma herança paterna. Três pastores alemães, tentando fumar um cigarro numa varanda com dezoito anos. Marcas de vacina. Queimadura numa pedra numa sauna xamânica, aos 25 anos. É difícil de explicar. Marcas de espinha nas costas, as pessoas dizem que isso é ódio reprimido. Pintas vermelhas por todo corpo, herança materna. Os peitos meio caídos, herança da gravidade, que atua sobre todos nós. (BARROS, 2019, p. 42)

No prólogo da peça *Thiago Amaral*, o ator se apresenta com seu nome de verdade e apresenta o pai, que está em cena com ele: “Thiago – Boa noite, meu nome é Thiago Amaral. Amaral é o sobrenome do meu pai. Mas recentemente eu resolvi trocar meu nome das redes sociais Thiago AMORAL” (AMARAL, 2019, p. 79). O ator tem a intenção de despertar a reflexão de que mesmo falando seu nome de verdade, estando nu, de verdade, o público tende a achar que é ficção por estar no teatro. “Porque nós estamos acostumados a acreditar que tudo o que acontece aqui, desse lado, é ficção. Apesar de eu estar aqui, de verdade. Apesar de me chamar Thiago Amoral, de verdade. Apesar de eu estar aqui, pelado, na frente de vocês, de verdade” (AMARAL, 2019, p. 79).

Em *Aline Filócomo*, a atriz se apresenta para o público com seu nome de verdade e diz que esse também é seu nome no teatro, que no fim é tudo a mesma coisa, teatro e vida. A atriz não constrói uma personagem, ela abre a discussão mais no sentido da atuação, o tempo todo ela se coloca como uma atriz que está em dificuldade para começar a peça que está acontecendo naquele momento, e o tempo é marcado porque em vários momentos ela pergunta para o público que horas são, porque ela tem uma hora para apresentar o solo.

Aline questiona a relação entre atriz e personagem: quem é mais real, a atriz ou as personagens que ela vive? Mas no teatro, neste solo, ela que nasceu para ser atriz e representar muitas personagens, acaba por não representar nenhuma. Seu destino trágico, como ela diz, é “uma atriz sem uma vida real,

condenada a ser uma mera hospedeira, condenada a repetir e repetir outras vidas ficcionais, condenada a imitar e imitar durante toda sua existência” (FILÓCOMO, 2019, p. 112).

Como atriz, ela fez uma lista de todas as personagens que gostaria de interpretar um dia e pede para alguém do público ler. A primeira personagem é uma bêbada, ela diz ter baseado sua atuação no filme *Noite de estreia* (1977), de John Cassavetes, no qual a atriz chega bêbada para a estreia do espetáculo. Porém, ela não “encarna” as personagens que diz que vai fazer, elas se materializam apenas discursivamente.

O jogo proposto por Aline é pedir que o público acredite que ela interpreta outras personagens. Mas, logo após, ela pede desculpas para o público por achar que não “interpretou” bem, e pede para que as pessoas imaginem que ocorreu tudo bem com a cena, colocando em discussão o ofício do ator, pois este se encontra profundamente modificado no século XXI e na proposta de atuação da Cia. Hiato, a qual defende não a criação de personagens dramáticas, mas a própria exposição do ator para falar de sua profissão. De fato, a atriz não interpreta nenhuma das personagens de sua lista, uma ela diz ser muito difícil fazer, pois como vai fazer uma pianista se não há um piano em cena?

Em *Paula Picarelli*, a atriz fala sobre seu processo e que gostaria de entrar com cara de choro no solo, mas para isso era necessário chorar antes mesmo da peça começar e esse foi um dos motivos que a levou a desistir de fazer a peça, mas como vimos antes, não é o que acontece. Paula conta para o público técnicas para um ator chorar, as dificuldades. Ela reencena a própria entrada, mas não interpreta uma personagem, ela apenas relata a cena que fazia antes, na qual lia uma carta que os pais receberam quando ela tinha quatro anos, e diz que era aí que o solo começava.

Paula afirma que sempre interpretou personagens, inclusive na “vida real”, mas no solo ela quer ser ela mesma “... eu não tenho uma personagem, eu vou tentar ser eu mesma” (PORTO, 2019, p. 132). Ela passa uma boa parte do espetáculo explicando o trabalho de ator e quando se propõe a fazer uma cena, ela não realiza o que diz que vai fazer, ela explica a cena ao invés de fazer. Diz que fará uma cena vomitando, mas não aos olhos do público, porque acredita que será mais cênico e pede para o público julgar se realmente parece um barulho de vômito de verdade, mas ela não o realiza, pois passa a explicar o que é *overaction*: “[...] é

quando você vai fazer uma cena e você está um pouco além do que a cena deveria ser na realidade” (PORTO, 2019, p. 139).

“Cadê a Fernanda?, Cadê a Fernanda?” (BERNARDES, 2019, p. 161) era a indagação da atriz durante o processo de composição da dramaturgia e espetáculo *Fernanda Stefanski*. A atriz se apresenta com nome próprio, mas mostra o incômodo de ser só Fernanda diante do público.

Oi, tudo bem? Eu sou a Fernanda. A Fernanda não fuma de verdade na vida real. Ela só está fumando este cigarro de verdade para conseguir ficar tranquila de mentira e de verdade também. Porque se ela tivesse que ficar aqui só de Fernanda, mesmo, sem nada, seria impossível. Então pelo menos ela fica escondida aqui, atrás desse cigarro. (BERNARDES, 2019, p. 151)

A atriz conta que gostaria de fazer uma personagem, talvez Lady Macbeth, mas o grupo achava que tinha pouco da Fernanda, “e esse não é nosso projeto. O projeto é exatamente o contrário, é pra gente ver a Fernanda” (BERNARDES, 2019, p. 155). Mas, será possível mesmo ver a Fernanda? Essa é uma questão a ser pensada, se na vida real representamos o tempo todo, será possível no teatro alcançar um grau zero de representação?

Em *BR-Trans*, o trabalho desenvolvido pelo ator em cena não se dá no sentido comum de construção de personagem, ele irá alternar entre a sua presentificação em cena, a construção de uma figura (Gisele) e representação de pessoas que ele entrevistou para o projeto. No Prelúdio, a rubrica aponta que o ator recepciona o público já travestido e maquiado, porém com alguns adereços faltando. Ele cumprimenta as pessoas e se apresenta como Silvero, apesar do corpo híbrido em cena, metade vestido de homem, metade já com os adereços que caracterizarão Gisele.

Bom, eu me chamo Silvero Pereira, sou cearense do sertão central, mais especificamente da cidade de Mombaça. Comecei fazendo teatro em 1997 e no ano de 2002 fui morar numa comunidade na região metropolitana de Fortaleza, onde passei a conviver com muitas travestis e transformistas. Nessa convivência, eu saía com elas à noite e as via se relacionando com os caras, mas durante o dia elas sofriam muita discriminação, inclusive dos próprios caras com quem se relacionavam. Na época, eu estava fazendo teatro e ficava me perguntando sobre como fazer para que essa questão que era algo pessoal, uma inquietação artística, também pudesse se tornar coletiva, e que as pessoas comesçassem a falar e discutir a respeito. (PEREIRA, 2016, p. 21)

Na cena VIII, o ator/autor irá ler uma carta escrita por sua mãe há muitos anos. A inclusão dessa cena foi uma provocação da diretora do espetáculo que desejava desconstruir a noção de representação do ator e chegar numa experiência mais pessoal na atuação, como comenta Silvero (PEREIRA, 2016, p.52) na nota 15:

A cena da carta foi uma provocação da diretora para fragilizar o ator. *BR-Trans* foi encenada com um trabalho de atuação complexo – o ator que canta, pula, dança, opera som e luz. Esse, então, é o momento que a diretora desejou desconstruir a carcaça do ator e abrir suas feridas, expor suas dores e fraquezas, num exercício que pudesse fazê-lo experimentar suas dores, expor suas relações familiares e mostrar mais da humanidade e menos da teatralidade.

De Carli (2016, p. 63), a diretora do espetáculo, sobre o processo do ator, escreve num texto ao final do livro:

Conduzi a *performance* tentando buscar uma verdade quase real, procurando o simples e o sensível na ação, sem efeitos e sem estratégias técnicas, de forma que o ator se deixasse levar verdadeiramente pelo instante e pelos estados que a leitura provocasse. Desde a estreia de *BR-Trans*, e cabe ressaltar que sempre repassamos o espetáculo antes de cada apresentação, essa cena não é ensaiada e nunca foi memorizada pelo ator. A carta é lida somente no ato da apresentação e está sempre à mercê do momento real do encontro com o público. É um dos momentos de maior envolvimento emocional do espectador, talvez pelo carinho, pela singeleza, pela saudade e pela simplicidade que a cena contém.

Em *Grazzi Ellas*, a atriz se apresenta ao público, dizendo seu nome, o número do seu documento de identidade, dados de seu nascimento, até se afirmar como uma mulher trans de Londrina, Paraná. Com isso, a atriz fornece ao público dados concretos de sua existência enquanto ser social, estabelecendo um pacto de veracidade com o público.

**Meu nome é Melissa Campus, RG 6.301.265-3. Eu sou nascida às 04.00 da manhã, do dia (3) três de Setembro, de (1976) mil novecentos e setenta e seis. E sou uma mulher Trans, em Londrina, PR.**<sup>96</sup> (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 2)

---

<sup>96</sup> No texto original da peça essa fala está em negrito. Vou manter as citações como no texto dramático cedido pelos autores.

No momento seguinte, a atriz conta ao público como ela se vê, quais seus defeitos e suas qualidades, o que ela ama e o que odeia e qual é seu maior sonho. Nesse discurso não é possível detectar o que seriam marcas de gênero, mas sim elementos pertencentes a seres humanos.

O meu maior defeito? Meu maior defeito é que eu não sou nada, nada, nada pontual! Mas a minha qualidade, é que eu sou muito, muito carismática! [...] O que eu mais odeio? O que eu mais odeio, é essa sensação de incapacidade, quando coisas que odeio acontecem eu não posso fazer nada! O que eu mais adoro? O que eu mais adoro. É um macarrão à bolonhesa com bastante molho e muito queijo parmesão! (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 2)

Podemos pensar que Mel Campus, nessa cena, busca desconstruir os discursos comumente relativos às pessoas trans, normalmente associadas ao universo da prostituição, contando sobre seus gostos e características, que são independentes do gênero, o que me leva a acreditar que a atriz busca se aproximar do público. Até esse momento da peça, o público está em contato com a atriz sem a mediação de uma personagem, é a Mel Campus, ou uma *persona* que deseja mostrar, em cena, falando sobre si, se apresentando.

A atriz, para contar sobre a época em que viveu na Itália, o faz em italiano, representando a si mesma, em outro momento da sua vida e constrói a *persona* de outra Mel baseada na “[...] *memória no corpo e na língua de como se tem que apregoar e ao mesmo tempo defender seu corpo todos os dias do abuso de tipos como **Um homem qualquer e Ele***”. Ao final da fala em italiano, Mel se despe e expõe seu corpo de mulher trans. O próprio corpo da atriz já diz muito, aproximando esse desnudar da discussão dos corpos reais no teatro, pois o corpo do ator não se configura mais apenas como suporte para uma personagem, mas, também, como presença no espaço.

### 3.1.2 Eu Não Digo Meu Nome

Em algumas dramaturgias/espetáculos com os quais dialogo, há a revelação de um eu em cena, mas não necessariamente o ator/atriz assume seu nome tanto no texto/quanto no espetáculo. Nesses casos, como nos expostos acima, há a criação de uma *persona*, um eu que o artista deseja mostrar, mas não

há a criação de personagens, na acepção tradicional do termo, o trabalho de ator/atriz se dá mais no sentido da presentificação.

Em *Conversas com meu pai*, a ação da peça tem início enquanto o público aguarda o começo do espetáculo e Janaina surge encharcada segurando uma caixa de sapatos. A atriz pede para as pessoas ocuparem as cadeiras que se encontram dispostas em círculo na sala. Ela marca um minuto de silêncio no celular antes de começar a falar diretamente com o público, estabelecendo uma comunicação direta, pois faz dele seu interlocutor. Mas, apesar da comunicação direta, como num diálogo, a atriz não espera pela resposta do público, é somente ela quem fala, configurando assim um monólogo e a exposição do eu da atriz.

Eu preciso dividir com vocês... É um tipo de segredo. Acho que é um segredo, que eu tenho... Eu precisaria contar agora. Mas eu não sei direito. Porque também tem isso... Eu fiquei querendo contar o segredo, e... É, isso também foi parte da coisa. (DAL FARRA, 2017, p. 137)

A atriz fala sobre o processo de composição da peça, explica suas motivações, mas também deseja que o público acredite na sua história. Quem está diante das pessoas não é uma personagem, mas uma Janaína que decidiu fazer de sua vida, ou de uma parte importante dela, uma peça de teatro a qual acreditava ser como um processo de cura. Porém, ela conta ao público que durante o processo ela já não sabia mais distinguir o que de fato tinha acontecido ou o que ela poderia apenas ter imaginado, entretanto, a atriz pede para que acreditem na sua narrativa.

E também não é para vocês terem qualquer tipo de dúvida em relação à veracidade das coisas que estou dizendo. Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real. (DAL FARRA, 2017, p. 138)

A atriz deseja partilhar com o público, portanto, sua história, faz questão de dizer que tudo o que está sendo contado é íntimo e particular, mas ao mesmo tempo reforça que esse é um texto decorado, que ela ensaiou antes de estar ali, naquele momento. Então, mesmo sem passar por um processo de construção de personagem, de ser a Janaina em cena, dessa ser uma história pessoal da atriz, tudo foi anteriormente pensado e ensaiado.

Um dos questionamentos levantados por Janaína é o fazer teatral que tem como mote de criação a autobiografia do ator. A atriz conta ao público que foram feitas várias versões de *Conversas com meu pai*, na tentativa de contar esse eu, ou ao menos uma parte da história de um eu em dúvida.

[...] e eram como elaborações estéticas da minha vida real, eram tentativas de formalização desse teatro documental, e eu fiquei por oito ou dez anos fazendo isso, criando essas versões de formas de falar da minha vida em cena, só que nenhuma versão da história dava conta do que realmente tinha acontecido! (DAL FARRA, 2017, p. 141)

Em *O Arquipélago*, por mais que o ator não diga seu nome em cena, ele conta sua história por meio de metáforas, mas também se descreve perante o público, possibilitando a ligação entre o que se conta e o que se vê. Não há uma personagem em cena, encaramos o ator e sua presença.

A história de um remendo em pé, em uma sala, com um copo d'água na mão. Um remendo. 37 anos. Cabelos ficando grisalhos. Acima do peso. Olhar triste. Completamente em pânico neste momento, em pé, com um copo na mão. E este remendo quer gritar. Um pedido de socorro. Ele quer encontrar uma garota. (KUCARZ, 2019, p. 17)

### 3.1.3. Eu Falo de um Outro para Falar de Mim: a construção de figuras

Outra possibilidade apresentada nos textos/espetáculos que partem de relatos pessoais é via a construção do que chamarei de figura. O(a) ator/atriz não diz seu nome, mas o modo como constrói o relato estabelece um pacto entre ele e o público em graus diferenciados. Porém, vale ressaltar, que mesmo ao construir essa figura, por trás dela há sempre o ator/atriz e a afirmação de seu discurso, assim como a presentificação de seu corpo.

Após ser vestido de coelho, o ator de *Thiago Amaral* se apresenta novamente para o público, mas para o ator é nesse momento que ele é de verdade: “E a verdade é que eu sou um coelho” (AMARAL, 2019, p. 80). Thiago constrói a figura do coelho para poder falar de si, de sua homossexualidade, mas, apesar de estar vestido de coelho, o ator não modifica sua atuação, o seu estar em cena. Ele se apresenta na forma dessa figura de modo análogo ao se apresentar como Thiago.

Thiago – Boa noite, eu sou um Coelho Doméstico e agora eu me apresento: a botânica define, na natureza, um período que é chamado de “a hora azul”, que é o momento em que os bichos da noite foram dormir e os bichos do dia ainda não acordaram. Um silencio abissal, na gaiola. (AMARAL, 2019, p. 81)

Em *BR-Trans*, Silvero conta que a figura de Gisele nasce no seu primeiro espetáculo, *Uma flor de dama*. Apesar de nascer como personagem, para o ator/autor a relação estabelecida entre ele e Gisele vai além, na qual criador e criatura se confundem.

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação meio engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele. (PEREIRA, 2016, p. 22)

O ator já está completamente transformado e conta que sai como Gisele às vezes e assume essa nova personalidade para conversar com o público. Interessante que o ator/autor, a partir disso, não fala mais em personagem, e sim em personalidade. Podemos pensar que Gisele nasce como personagem, mas ao passo que o ator se dá conta de que ela é parte dele passa a se referir a ela como uma outra personalidade sua, num embaralhamento entre realidade e ficção. Ao se dirigir ao público, Gisele, com sotaque espanhol, promete contar a história de sua vida, já que o ator Silvero Pereira não pôde estar presente.

Na peça *Helena vadia*, ou na performopalestra como define Pamella Villanova, no prólogo a atriz/autora se apresenta à plateia e explica como funcionará a performance e diante dos olhos do público se despe e se transforma, colocando uma cinta-pau, um vestido de festa e uma peruca, enquanto toca a música “Mulher nova, bonita e carinhosa” de Otacílio Batista e Zé Ramalho. Após sua transformação, pausa a música e começa a cantarolar “Feminino e Masculino” de Pepeu Gomes, música presente também em *BR-Trans*, e brinca com a plateia perguntando: “Se eu sou menina e menino, (*olha para a plateia*) imagina o que o teatro não pode fazer com isso...” (VILLANOVA, 2014, p. 134).

A atriz/autora se transforma em uma figura dúbia, que comporta tanto elementos masculinos quanto femininos, mas não podemos afirmar que se trata de uma personagem mesmo após a finalização da caracterização quando a

atriz/autora dá nome a essa figura. No texto<sup>97</sup>, ela é chamada de Cassandra<sup>98</sup> e faz questionamentos acerca da divisão da humanidade em homens e mulheres: “É absurdo dividir a humanidade em homens e mulheres. Ela é composta simplesmente de feminilidade e masculinidade” (VILLANOVA, 2014, p. 134).

Na cena seguinte, “Sinônimos”, a atriz/autora diz à plateia palavras utilizadas em livros para se referir a Helena enquanto se despe da figura da Drag Menelau, desmontando a figura feminina estereotipada, passando pela nudez completa e monta outra figura de caráter ambíguo, como define Villanova, mas dessa vez “[...] explorando mais a exposição do corpo do que a utilização de próteses.” (VILLANOVA, 2014, p. 137). Assim como as opiniões sobre Helena são ambíguas, também o é a figura apresentada em cena, pois as marcas de “feminilidade e masculinidade” se fundem num só corpo, o da atriz, mas que representa uma personagem do imaginário da cultura ocidental.

Por mais que a figura montada por Pâmela represente a personagem mítica e literária Helena, ela é ambígua, assim como é o discurso a seu respeito, retirado de diversas obras pela atriz/autora. Não há na montagem cênica representação de personagens por parte da atriz no sentido da construção de caracteres de personagem dramática, mas uma reprodução de discursos com o intuito de relativizá-los.

Nessa mesma cena, a atriz/autora dá voz também às personagens Helena, Quirão, Andrômaca, Hera, Atena, Afrodite, Helena-Precursora, Agamemnon, Hécuba, Páris, Páris-Shapo, Príamo, Revenge Porn, Revenge Porn Helena, Menelau, Helena-Prostituta. No texto é possível saber para qual personagem a atriz/autora dá voz, mas na cena as falas se misturam, pois temos uma atriz dando voz a inúmeras personagens cujas falas são retiradas de livros tanto de ficção como teóricos. Podemos pensar que a voz de Pamella surge quando ela subverte o discurso das personagens ou comenta alguma fala. Por meio da figura de Cassandra, ela fala “Mulheres, por muito tempo, desviadas pela moral e preconceitos, voltem para seus instintos sublimes, para a violência, para a crueldade.” (VILLANOVA, 2014, p. 2). Faz uma pausa e comenta:

---

<sup>97</sup> Na encenação só é possível ter conhecimento das referências que a autora utiliza por meio das falas da atriz.

<sup>98</sup> Dubiedade da figura mitológica de Cassandra, irmã gêmea de Heleno. O masculino e o feminino em um só corpo.

Essas palavras são parte do Manifesto das Mulheres Futuristas, escrito em 1912. Os futuristas eram fascistas e misóginos, diziam que as mulheres eram desprezíveis. As futuristas escreveram esse manifesto em resposta, dizendo que a humanidade como um todo é desprezível. Elas também eras fascistas e se declaravam contra qualquer tipo de feminismo. (VILLANOVA, 2014, p. 2)

Interessante notar como a atriz/autora constrói a figura de Agamemnôm, ao mesmo tempo que quebra o tom poético da cena anterior com uma voz enérgica, um andar duro e em linha reta, o faz com um dos seios de fora “[...] como uma Amazona” (VILLANOVA, 2014, p. 146), explorando a ambiguidade e desconstruindo o discurso que relaciona o masculino com o corpo de homem, pois em seguida dá voz a Hécuba enquanto guarda o seio. A desconstrução de gênero e a construção das características físicas da figura se dão, também, via discurso, como na fala da figura de PÁRIS-SHAPO: “[...] Minha força é suave, indireta, delicada, insinuante, criativa, tenra, feminina. A dela é como a de um homem.” (VILLANOVA, 2014, p. 148).

Na cena “A defesa de Helena”, a atriz/autora utiliza o texto *As Troinas*, de Eurípides, para apresentar Helena como uma boa oradora e “[...] por isso mesmo perigosa”, sendo ela apresentada como a grande responsável pela guerra. A voz de Villanova aparece ao emitir sua opinião, analisando a representação de Andrômaca “[...] mulher feita para casar, dedicada ao marido, invisível para os outros homens”, e a mulher adúltera, Helena. Após dar voz a Andrômaca, por meio do texto de Eurípides, que afirma que “Abominada para sempre deve ser aquela que, infiel ao seu primeiro esposo, aceita outro homem e lhe tem amor”, a atriz/autora diz ao público que Eurípides se casou duas vezes, denunciando a hipocrisia que permeia as relações entre os sexos, exercendo uma visão crítica sobre a história que conta.

Helena, de mulher desejada e desejosa, após a morte de Deífobo, retorna ao lar “[...] E termina sua vida como uma dedicada dona de casa, cuidando do maridinho e da filhinha! Como uma mulher normal! Como eu, como você!”. A opinião da atriz/autora se dá por meio do sarcasmo e pelo discurso em primeira pessoa: “E quem sou eu para dizer que esses amores de Helena não eram honestos?” (VILLANOVA, 2014, p. 154).

A figura da Drag King palestrante discursa sobre os estudos realizados por Villanova e traz à tona seus questionamentos como atriz e

pesquisadora, pois as discussões de gênero perpassam também a arte do ator e da atriz.

As discussões de gênero de que tanto se tem falado, esse “blablablá contemporâneo”, estão sempre rondando a arte da atriz e do ator, estejamos enxergando ou não. Suas escolhas para a cena, sua gestualidade, seu figurino; mas também as divisões de tarefas dentro do coletivo, a dinâmica da divisão de papéis, a lógica que rege essas divisões... e tantos outros aspectos que ultrapassam a temática direta na cena.

[...]

Poderá uma mulher, jogando com a convenção teatral, alcançar a masculinidade necessária para realizar uma função masculina em cena? De que ferramentas ela pode lançar mão para reproduzir o tal masculino, se ela nasceu com uma xana e pouca produção de testosterona? Se eu já fiz papel de árvore no teatro, porque a função de um biohomem não cabe a mim? É preciso uma construção realista ou o jogo entre meu corpo, sexuado, cheio de cicatrizes e a ficção é material suficiente? (VILLANOVA, 2014, p. 158-159)

Portanto, é a voz da pesquisadora, que é ao mesmo tempo autora do texto e atriz do espetáculo que se faz presente. São os seus questionamentos que pretende dividir com o público. O eu da atriz/autora, nesse caso, tem a função de partilhar as inquietações que a levaram a escrever *Helena vadia* e despertar a consciência do público para as questões de gênero. A peça termina como denúncia social ao relatar casos de violência lidos por Villanova sobre meninas apanhando por serem muito bonitas, o que leva ao questionamento do quanto a mentalidade machista e a cultura patriarcal ainda permanecem fortemente presentes em nossa sociedade. O que é ser mulher na sociedade contemporânea, quais são os comportamentos esperados e aceitos? “Helena de Troia vive?”, nos pergunta a atriz (VILLANOVA, 2014, p. 160).

Em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, a atriz Renata Carvalho se apresenta como Jesus de Nazaré e faz uma analogia entre a vida de Jesus e a vida das travestis. “Porque eu, Jesus de Narazé, fui e sou uma delas. Sempre fui e sempre serei, agora e até o fim dos tempos.” (CLIFFORD, 2016, p. 04). Na peça, a atriz não assume seu nome em cena, mas o de uma personagem histórica, fundindo sua história pessoal com a história de Jesus, não que as histórias sejam iguais, mas as situações sim. É, portanto, por meio da utilização de parábolas bíblicas que a atriz fala sobre si.

Em *Mulher, como você se chama?*, a encenação é ritualística, tanto pelos elementos colocados em cena como pela construção da corporeidade da atriz.

A presença da atriz em cena não é mediada por uma personagem, mas por uma figura que remete à ancestralidade das mulheres. A voz da atriz/autora transparece pelo seu posicionamento.

Como falar sobre silêncio?  
 Não sei se é voz o que me falta,  
 Ou palavra  
 A mulher que sou  
 Sente muito  
 que você tenha tido que fugir de uma guerra  
 que seu nome não seja lembrado nas histórias da família  
 que você tenha apanhado com vara quando não quis subir no cavalo  
 que você e sua mãe sejam tão distantes  
 que seu pai não te escute  
 que você fale pouco para não ter risco de ser interrompida  
 que seu silêncio seja lido como indiferença  
 Sinto muito  
 que você se vista para não ser atacada  
 que só você conheça a sua história  
 que tenham te levado a acreditar que ela não precisa ser contada.  
 (MATTER, 2019, p. 17)

#### 3.1.4. O Eu e o Outro

Em *Luciana Paes*, a atriz coloca em discussão a crise da representação no teatro contemporâneo, pois para ela não é mais possível no teatro a fusão entre ator e personagem, como nos moldes naturalistas. “Eu não consigo acreditar que aqui, deste lado, posso ser de verdade [...] eu não acho que eu possa colocar uma coroa na cabeça e achar que eu vou conseguir enganar vocês que eu sou uma rainha” (BARROS, 2019, p. 40).

Para contar sua história, ela se utiliza da história de vida da pintora mexicana Frida Khalo, alternando relatos pessoais dela e frases de Frida. A atriz se apresenta como Luciana, fica nua e mostra suas cicatrizes e diz que isso é o mais perto da verdade que consegue chegar. Logo após, ela pergunta: “E o que a gente sabe sobre a Frida Khalo? O que todo mundo sabe é que ela se fodeu muito” (BARROS, 2019, p.43). A atriz, nua, se joga no chão e se cobre de sangue cênico para representar um quadro da pintora mexicana, logo após se levanta, encara a plateia e faz os mesmos movimentos da cena das cicatrizes, fala da mesma maneira, só que dessa vez em “portunhol” e se apresenta como Frida. Ela e Frida são a mesma, não no sentido da “encarnação” da personagem pela atriz, mas de

mulheres que partilham vivências parecidas, não sendo necessário o trabalho de criação de um papel, como propunha Stanislavski.

*Em portunhol.* Me llamo Frida Kahlo

Tengo la pierna derecha lastimada en 11 lugares. El pie derecho irremediavelmente herido. Tengo la coluna fracturada en três lugares diversos. Me rodean sin interrupción el cloroformo, las agujas, las vendas, los bisturios.

Yo soy Frida Kahlo e no me gustan las tragédias. Miro a un animal que sufre, pero no coloca su sufrimiento en un teatro para ser visto por todos. (BARROS, 2019, p. 44)

Em *BR-Trans*, as “personagens” que aparecem na peça, na maioria das cenas, ganham vida através da narrativa de Silvero, já despido da figura de Gisele, sem maquiagem. Na cena V, por exemplo, o ator/autor diz logo no início: “Eu queria contar a história de Bruna”<sup>99</sup>. Ele conta como a conheceu, o namoro dela com um rapaz de 22 anos, as coisas que ela gosta de fazer, como preparar o café, arrumar a casa, fazer o almoço e chamar o namorado: “vem pra mesa, amor, que o almoço está pronto!” (PEREIRA, 2016, p. 32). Esse é o único momento em que ouvimos a voz de Bruna. Já na cena X, A História de Dani, ou na cena XII, A História de Tyna, o ator/autor narra como ele conheceu essas pessoas no Presídio Central de Porto Alegre (PCPA) durante as oficinas de teatro que ele ministrava. É uma cena curta que retrata a vida das travestis em presídios, mas com o intuito de humanizar essas pessoas.

Em *BR-Trans*, estamos falando de indivíduos, pessoas com as quais o ator/autor conviveu, e ao contrário da cena das travestis assassinadas, no modo de representação dessas personagens sociais há uma humanização, ao mostrar que os sentimentos humanos são iguais em todas as pessoas, independente de gênero ou situação social. Em *Grazzi Ellas*, a representação de indivíduos será feita com o mesmo intuito. Logo, podemos pensar que os relatos de si no teatro têm o potencial de despertar empatia entre o público e as personagens que lhe são apresentadas e que habitam mundos distantes de sua realidade.

Ainda em *BR-Trans*, na cena VI, porém, o ator/autor irá fazer um relato que não é dele, mas de uma das travestis que ele entrevistou, mas sem deixar

---

<sup>99</sup> O ator/autor, na nota 12 que compõe suas anotações acerca da peça, escreve que deseja mostrar ao público a veracidade da pesquisa, que as personagens apresentadas não são fictícias e, sim, reais.

claro ao público de quem é a voz que ali fala, numa mistura entre depoimento pessoal e narrativa:

Eu vivo no mundo imaginário, um lugar onde as aparências enganam, onde verdadeiro e falso é muito mais uma questão de vontade do que de realidade. Imaginação e ponto de vista. [...] Sabe o que me faz lembrar da realidade do mundo real em que vivo? As baratas! O vizinho daí de baixo dedetizou a casa dele, e, em vez de morrerem, as baratas fogem de lá e vêm para cá, como se quisessem me lembrar da minha verdade, da minha realidade. (PEREIRA, 2016, p. 33)

Apesar de não deixar claro a quem pertence o relato, na nota 13 Silvero esclarece que essa é uma história real de uma travesti que ele conheceu e por achar tão surreal o fato de ela conviver com as baratas, viu a necessidade de trazê-la para cena, com a intenção de fazer o público “[...] absorver um pouco dessa marginalidade e, principalmente, da solidão dessas meninas” (PEREIRA, 2016, p.51).

Aqui cabe refletir quais são as implicações de interpretar um indivíduo que tem sua história contada para o público. Se não é possível pensar, nesse caso, no conceito tradicional de personagem dramática, qual é o estatuto desse elemento do drama anteriormente considerado imprescindível? Acredito que é a possibilidade de se colocar em cena individualidades que ao mesmo tempo pertencem a um grupo social marginalizado, pouco representadas nas artes. Ao dar visibilidade para essas pessoas sem a criação de estereótipos é um modo de promover a aproximação entre o público e elas.

Assim como a atuação é distinta nas cenas, dependendo do efeito que se deseja atingir, o modo como o eu ou o íntimo na peça são expostos são diversos. Se na cena I, o ator/autor começa se apresentando e contando sua experiência como artista e o processo que o levou ao espetáculo, na cena IX tomamos contato com os sentimentos mais íntimos de Silvero e das entrevistadas, pois as histórias de quem sofre preconceito de gênero se cruzam em vários pontos, desde a família que não aceita a “diferença” até no espaço social da escola no qual a exclusão é regra para aqueles “fora” do padrão. As regras impostas pela sociedade oprimem os sujeitos, ferindo sua subjetividade e causando memórias traumáticas. Nesse caso, não há uma personagem com caracteres definidos, mas podemos pensar numa personagem social que representa uma situação de exclusão

e preconceito em torno da questão de gênero, uma vez que os sentimentos que são expostos pertencem a todos os seres humanos. Quem nunca se sentiu excluído, não pertencente e cheio de angústias?

A ideia de personagem social pode ser entendida na cena no momento em que toca a parte instrumental da música “Masculino e feminino” de Pepeu Gomes. O ator/autor fala ao microfone dando voz ao relato de uma das travestis entrevistadas, porém, apesar de ser o relato de uma pessoa, o fato narrado é vivenciado por todo o grupo de pessoas que sofrem exclusão devido a uma escolha relativa ao gênero.

Consegui um emprego. Vendedora numa livraria. As pessoas não sabiam se estavam sendo atendidas por um homem ou por uma mulher. Isso fez o gerente da loja achar que era constangedor para os clientes, e, assim, fui demitida. Depois, fui trabalhar como auxiliar de cabelereiro, onde conheci vários gays, e, em seguida, as trans. Foi quando comecei a entrar de fato nesse universo. Eu já estava bem feminina e os clientes começaram a me “cantar”. A dona do salão, uma travesti cinquentona, ficou com ciúmes e me demitiu. Então, sem casa, sem família, sem estudo, sem religião e sem profissão, acabei na prostituição. (PEREIRA, 2016, p. 37)

Diferentemente das outras cenas, nas quais Silvero revela o nome das donas das histórias que ele conta, nessa cena há somente a narrativa, uma voz anônima e ao mesmo tempo representante de um grupo. É um relato que pertence a praticamente todas as pessoas do universo trans: o caminho da prostituição não é uma escolha, mas uma imposição de uma sociedade preconceituosa e hipócrita que empurra para as margens tudo o que é diferente do “socialmente estabelecido”. Fica a pergunta: quantas pessoas do seu círculo de amizade são trans? Por quantos médicos, dentistas, advogados trans você já foi atendido? Professores trans, onde estão? Portanto, o argumento de uma personagem social, representante de toda uma classe.

Para apresentar Gisberta, há nessa cena um diálogo direto com o público e a interpretação, dublando ou cantando ao vivo a canção “Balada de Gisberta”, de Pedro Abrunhosa. Nesse momento, o ator está vestido com lençóis e, enquanto canta, “[...] são projetadas imagens de matérias de jornal sobre a travesti Gisberta, brutalmente assassinada na cidade do Porto, em Portugal” (PEREIRA, 2016, p. 42). A intenção do ator/autor nessa cena é expor o caso de Gisberta, amplamente divulgado nas redes sociais na época de seu brutal assassinato e fazer

com que o público sinta a “[...] relação entre a história real, a poesia da música e a poética da cena” (PEREIRA, 2016, p. 54).

Em *Grazzi Ellas*, a atriz relembra e encena uma memória sua, o dia que Grazzi foi assassinada. Como aponta a rubrica, “a atriz inicia uma transformação em seu corpo [...], inicia com leveza um depoimento, uma história inventada ou uma simples recordação de um tempo não muito longe”. Mel estabelece um comportamento feminino e íntimo, transportando o público “[...] à sua casa, ao seu cotidiano” (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 3). Interessante notar a mudança na forma de representação da atriz: se até o momento ela trabalhou a questão da presença, um corpo performático, nessa cena o trabalho se dá no sentido mais próximo da representação dramática, ela empresta seu corpo para representar Grazzi, a quem chama “Uma garota mais nova”.

O assassinato de Grazzi é representado na próxima cena e a atriz, para contar o que aconteceu, se prepara emocional e fisicamente, ela “[...] toma uma seriedade no olhar, sua respiração parece pausada e tensa, em seu coração – que agora parece ser o da plateia também – ela sente que algo está para acontecer” (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 3). A partir desse momento, a atriz irá representar “Um homem qualquer” e “Uma garota mais nova”, numa cena dramática na qual há a predominância do diálogo.

***Um homem qualquer:*** - E aí gatinha, tudo bem?

***Uma garota mais nova:*** - Tudo!

***Um homem qualquer:*** - Tá a fim de fazer um programa?

***Uma garota mais nova:*** - Claro!

***Um homem qualquer:*** - Quanto?

***Uma garota mais nova:*** - Tanto!

***Um homem qualquer:*** - Onde?

***Uma garota mais nova:*** - Qualquer lugar!

***Um homem qualquer:*** - Então vamos ali naquele hotelzinho da Pernambuco? (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 5)

A atriz, nessa cena, é narradora, mas também, mimetiza em seu corpo as possíveis reações de Grazzi no dia de seu assassinato. Mel Campus, portanto, desenvolve um trabalho de atuação no qual estabelece um jogo entre ser narradora, emprestando sua voz para contar a história, e interpretar corporalmente uma outra pessoa.

(A **Atriz** retoma sua narrativa, enquanto seu corpo parece incorporar a situação vivida por **Uma garota mais nova**, traduzindo toda sua fragilidade e insegurança, diante do perigo iminente. **Uma garota mais nova** desviava dos móveis e procurava desesperadamente um interruptor de energia – queria a luz!): - **Então ele pegou na maçaneta e abriu a porta! Ela entrou na frente, e ele foi atrás!** (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 5)

Outro tema abordado na peça é relativo aos abusos sofridos na infância. A atriz, para expor suas lembranças, na cena 1 do ato III, corporifica uma criança construindo “[...] *em seu corpo a infância de sua memória, retorna aos seus seis anos, engendra brincadeiras pelo espaço da cena, como um jardim de infância, como um quintal e liberdade, como um lar aconchegante.*” (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 6). Mas, em contraponto, a atriz “[...] como quem brinca de esconde-esconde, interpela a plateia com frases de gente grande: - **Sabia que você tem cara de puta? E você tem cara de viado! E você, vamos jogar futebol? Vai carpir uma data seu safado!**” (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 6). Nessa cena, há uma contradição entre a corporalidade da atriz e o que ela diz, concentrando em si personagens sociais diversas, que representam a condição de quem sofre abuso infantil, assim como dos abusadores.

Em *O Arquipélago*, o ator se vê como um outro quando conta uma história de sua infância. Não há construção de personagem, mas o adulto, ator presente naquele momento em cena, se distancia da criança que foi um dia. Ao falar de si como um outro, o ator expõe uma condição não só dele, mas de muitos que já passaram pelas mesmas experiências. Ele (re)elabora o eu, uma história pessoal que encontra eco no coletivo.

Hoje ele deve ter o que... uns 30 e poucos anos? Isso se ainda estiver vivo. Aquele corte no pescoço... E seu olho? O olho esquerdo, isso. Será que o garoto lembra das várias semanas que ficou com curativo no olho? E será que ele lembra do medo de perder a visão? Aquele sentimento amargo na boca do estômago, ele lembra? Será que ele consegue rir quando pensa na enfermeira nova que quando foi trocar o curativo do seu olho soltou um grito “ai meu deus, um menino tão bonito”? (KUCARZ, 2019, p. 20)

Após refletir sobre as definições de personagem dramática e como ela se manifesta nos monólogos que partem dos relatos pessoais dos atores/autores, a questão é se a morte da personagem dá voz aos atores ou se é a crescente autonomia dos atores que enfraquece a noção clássica da personagem.

Longe de conseguir responder a essa questão, me restam outras possibilidades de reflexão. Vimos como o questionamento sobre a possibilidade de um ator estar em cena sem encarnar uma personagem apresenta-se como um desdobramento das transformações pelas quais a dramaturgia da cena passou desde os anos sessenta do século passado e também está ligada a dramaturgias ligadas ao real em cena, assim como em dramaturgias que têm como mote de criação relatos pessoais dos atores/autores. A presença do ator em cena, ao assumir o discurso como seu, implica necessariamente no abandono da personagem dramática e estabelece uma nova perspectiva de estar em cena.

Para Silva (2013, p. 165), não há necessariamente o abandono da personagem.

Assim, estar em cena “fazendo” ou apresentando a própria pessoa não implica exatamente [sic] o abandono do personagem: apesar da evidente não-ficcionalidade de que ele se reveste, de encontrar-se afastado do polo da representação, ele não se situa de forma absoluta como pura não-representação, como simples presença. A própria existência de um público, do espetáculo ou cena ser, como diz Kirby (1987), direcionado para o exterior (*outer-directed*), para fora, e pelo fato de ter como objetivo afetar uma audiência impele esse ato para o pólo da representação. Mesmo despidido da *intenção* de uma representação e distante de uma ficcionalidade evidente – mas, ainda assim, presente, [...] o próprio ato de rememorar implica, em maior ou menor grau, [sic] um processo de ficcionalização – esse não-personagem continua sendo, em algum grau, um personagem. Para o ator, o material autobiográfico precisa ser trabalhado, revisto e construído até tornar-se *texto*, até constituir-se em ação a ser apresentada diante do seu público.

Apesar de concordar com Silva no tocante à impossibilidade de uma não representação, uma vez que estamos o tempo todo atuando, pois o simples fato de se colocar diante do olhar do outro implica uma representação, mesmo que de forma não intencional. Porém, ao invés de falar em personagem, que para mim remete a um grau de ficcionalização intencional, optei pelo termo *persona* quando o ator/atriz se assume em cena e coloca em discussão as múltiplas possibilidades de ser; por um eu em cena, quando há a exposição da vida do ator/atriz, mas sem necessariamente assumir sua identidade social, revelando seu nome; denomino figura quando o ator/atriz cria uma alegoria para falar de si, tomando emprestado discursos de outro e seus, numa alternância de vozes; opto por chamar de indivíduos as pessoas representadas pelo ator/atriz

que se consubstanciam em personagem social, denunciando a situação de determinado grupo social.

Nesse contexto, é possível falar em personagem a partir do raciocínio de que esse ser que habita os palcos é uma figura construída, mas não nos termos anteriores, que liga a personagem obrigatoriamente ao universo da ficção literária, mas sim enquanto uma escolha do como se mostrar e do que contar, distanciado da representação e muito mais próximo da apresentação.

### 3.2 PROCURO POR RESPOSTAS DENTRO DE MIM E NADA EXISTE ALÉM DE UM TURBILHÃO DE PENSAMENTOS DESCONEXOS: POLIFONIA E INTERTEXTUALIDADE NO MONÓLOGO POLIFÔNICO

Há quem diga que estamos sempre a monologar conosco, o tempo todo, mais do que a dialogar em nosso cotidiano, prisioneiros que somos de nossos pensamentos. O falar de si para consigo, me parece algo inerente ao ser humano, fato expresso na dramaturgia sob a forma do que se convencionou chamar de monólogo. Esse falar consigo mesmo é observável desde a tragédia antiga, e o que talvez diferencie o teor dessa “conversa solitária”, no drama, seja as questões que atravessam os homens através dos tempos.

Mas, durante o processo de escrita de *mEU*, eu não monologava, eu dialogava e muito com as personagens criadas por mim, dentro da minha cabeça, e achava que elas eram reais. Colocava palavras em suas bocas, acreditando que eram suas. Julgava minhas personagens por suas atitudes, crendo firmemente que de fato aquelas atitudes eram delas. Pensamentos que não cessavam e criavam narrativas o tempo todo.

Quando comecei o processo de escrita de *mEU*, escrevi uma peça com quatro personagens, todas baseadas em pessoas que conviviam comigo intimamente. Coloquei palavras em suas bocas, que eu acreditava já ter escutado um dia, fazendo do processo um meio de expiação, ou melhor dizendo, um meio de poder exercer o controle sobre o modo como eu responderia a todas as acusações que eu não queria escutar. As personagens dialogavam o tempo todo na peça, num jogo de acusações. Essa é uma parte da história, a outra, que não vou contar, é que na verdade eu escrevi o monólogo como uma espécie de expiação, porque ninguém

gosta de admitir que foi traída e passa a maior parte dos seus dias ruminando vinganças.

Não foi nada fácil admitir que, talvez, todas aquelas vozes fossem minhas, um julgamento imaginário que eu fazia de pessoas e situações. Escrever um monólogo me ajudou no exercício contínuo de olhar para o outro e colocar tudo em perspectiva, porque o modo como expunha as outras “personagens” não era muito agradável, assim como me obrigou a me confrontar comigo mesma diversas vezes.

Hoje entendo que essas vozes que me atravessavam e figuravam nas narrativas criadas por mim, não necessariamente eram de pessoas que conviviam comigo, mas eram acima de tudo projeções da Marina, o modo como ela acreditava que as pessoas olhavam para ela e o que pensavam a seu respeito, como expresso em *mEU*: “Eu sei quem eu sou (*sem convicção*). Assim é o modo como você me vê, (*aturdida*) eu, eu não sou assim” (STUCHI, 2015, p. 2).

Minhas falas no monólogo são cheias de contradição, acredito que por buscar construir uma identidade, o entendimento de quem eu sou na verdade. Porém, acredito que outras vozes me atravessam, sou formada pelo discurso do outro e em relação a ele. Na peça, a voz do outro aparece de duas formas: indiretamente, quando respondo a uma pergunta que ninguém mais ouviu: “O quê? Agora você vai jogar toda a culpa pra cima de mim? Olha aqui, você também faz coisas que eu não suporto” (STUCHI, 2015, p. 2); ou diretamente, nos momentos em que empresto meu corpo e voz para que a voz do outro surja: “Nesses anos juntos não sei dizer quantas vezes eu tive medo de você, medo das suas reações” (STUCHI, 2015, p. 2).

O fato é que realmente não sei dizer de quem são essas vozes, se somente da Marina, naquele momento, ou de outras pessoas com as quais eu convivía. Mas, talvez, não seja esse o problema que realmente importa. A questão é que não somos seres isolados e de alguma maneira os discursos arraigados na sociedade são introjetados em nós e por muitas vezes acabamos por assumi-los como nossos. No caso de *mEU*, acredito que as pressões sociais, as influências literárias e a relação com o outro estejam todos presentes no discurso que construí para falar de algo meu, mas que olhando hoje vejo que esses pensamentos e atitudes dialogam com o meio social e cultural no qual eu vivo, expressando uma multiplicidade de vozes que há dentro de mim.

O falar de si me pareceu bastante egocêntrico durante o processo de escrita e montagem de *mEU*, pois eu acreditava que estava apenas falando sobre mim, um assunto íntimo, e somente após a primeira apresentação pude perceber a capacidade dos relatos pessoais em instaurar um diálogo entre a Marina e outras mulheres. O que posso perceber hoje é que primeiro precisei olhar para mim para poder enxergar a relação entre um eu e a sociedade, pois essas vozes não habitavam somente minha cabeça, mas eram presença constante na subjetividade de outras mulheres.

Em *Como cheguei até aqui*, que de alguma maneira acredito ser a continuação de *mEU*, outras vozes e não somente a minha aparecem no texto/espetáculo. Hoje somos um grupo de cinco mulheres que se reuniram para trocar histórias pessoais e vivências no teatro. A ideia inicial era que cada uma fizesse um monólogo ou cena solo, mas com o passar dos ensaios surgiu a proposta de estarmos todas em cena juntas, contando fragmentos de nossas vidas reais no espaço ficcional de um cabaré. Mas, apesar de estarmos todas em cena, cada uma tem um momento em que realiza o monólogo com a experiência escolhida para relatar.

Porém, quando optamos por falar de nossas vidas e elegemos alguma história em particular há uma implicação: falar sobre outras pessoas que partilharam esses momentos conosco. Como, então, dar voz a essas outras pessoas?

Diferentemente do falar de si no monólogo no qual discursos proferidos por um eu revelam apenas uma perspectiva, a da personagem que fala, no monólogo polifônico o falar de si implica o falar do outro também, não somente via discurso de um eu central, mas pela presença de outras vozes. Mas de quem são essas vozes? Como apontei anteriormente, as vozes que habitam o monólogo polifônico não são de personagens fictícias, mas de indivíduos com os quais o ator/autor conviveu e que de alguma forma atravessam suas falas. Essas vozes podem ser de relacionamentos íntimos – parentes, amigos, amores – ou relacionamentos impessoais. Nesses casos, falarei em presença de vozes no interior do texto/espetáculo, portanto, de polifonia.

Entretanto, estas não são as únicas vozes que perpassam o discurso do ator/autor na composição dessas obras. Acredito que nós, seres sociais, somos um mosaico de referências adquiridas, tanto pela relação com outras

peças quanto pela influência de textos, sejam eles literários, musicais, audiovisuais, artísticos, científicos, etc. Um outro modo de expressar essa multiplicidade de vozes que compõe um discurso e estiliza o caráter monológico do monólogo é a presença da intertextualidade na construção do texto no monólogo polifônico.

Em *mEU*, utilizo como base filosófica para dialogar com minhas inquietações as ideias de Pirandello, autor que eu estudava no momento da escrita e encenação do monólogo, pois o pensamento do dramaturgo italiano ia ao encontro das dúvidas existenciais pelas quais eu passava, pelo questionamento da possibilidade de conhecer a verdadeira Marina<sup>100</sup> e a vontade de abandonar os papéis que não me cabiam mais. Outro autor com o qual dialogo é Nelson Rodrigues, dramaturgo que estudei durante anos, e que para mim é o autor que melhor retratou a sociedade brasileira e as neuroses do ser humano. Há um momento na peça que a vontade de trocar de *persona* me leva a afirmar: “Hoje eu me entrego até por um simples boa noite no banheiro da sorveteria!”, numa clara referência à personagem Zulmira de *A falecida*.

Durante a peça, eu mesma opero uma vitrola e coloco músicas escolhidas para diferentes momentos; elas refletem meu estado de espírito em cada cena, mas não configuram uma narrativa, diferentemente da utilização que fazemos de músicas na composição de *Como cheguei até aqui*, pois trechos de músicas são utilizados tanto como falas das atrizes, quanto como parte da narrativa de nossas histórias, tal como em *BR-Trans*.

Essa multiplicidade de vozes que aponto, tanto em *mEU* como em *Como cheguei até aqui*, são recorrentes em textos que denomino como monólogo polifônico. Porém, a definição de monólogo explicita exatamente o oposto, assim como Bakhtin (1981, p. 27), para quem “[...] o drama é por natureza estranho à autêntica polifonia”. Para ele, (1981, p. 12), o dialogismo está fora do alcance do teatro, pois todas as vozes se resumem a uma só, a do autor.

[...] o diálogo dramático no drama e o diálogo dramatizado nas formas narrativas estiveram sempre guarnecidos pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo. No drama essa moldura monológica não encontra, evidentemente, expressão literária imediata mas é ali

---

<sup>100</sup> Atualmente acredito que existam diversas Marinas, de acordo com o conceito de *persona* abordado nesta pesquisa.

mesmo que ela é, sobretudo monolítica. As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, necessitam da mais monolítica unidade desse mundo. No drama, ele deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm a afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo mono, composto.

Porém, só podemos tomar essa premissa de Bakhtin como correta se pensarmos no drama absoluto, no qual a voz é monológica, uma vez que só conhecemos as ideias compartilhadas pelo dramaturgo expressas na voz de diversas personagens, temos acesso apenas ao “[...] mundo monológico uno da consciência do autor [...]” (BAKHTIN, 1981, p. 36) produzindo, com isso, um efeito monofônico.

Leonor Lopes Fávero (1994, p. 52) questiona a ideia de monologização na obra de Bakhtin e propõe que seria melhor falar em “[...] discurso com tendência à monofonização e à polifonização.”

Poder-se-ia ainda perguntar a Bakhtin: se toda palavra é dialógica, se “toda a vida da linguagem está impregnada de relações dialógicas”, como fica a questão do monológico? Parece que no monológico há a ilusão de um sujeito único, centralizado, e que a monofonização e a polifonização podem-se apresentar em maior ou menor dimensão e que seria melhor dizer, em vez de discurso monológico e dialógico, discurso com tendência à monofonização e à polifonização.

Para Sarrazac (2017, p. 200), a romantização e a “epicização” do drama é o que permite a instauração da polifonia no teatro, ou como defende o teórico, uma redialogização do diálogo, pois “o teatro se abre então a essa dimensão polifônica que Bakhtin identifica no romance de Dostoiévski: ‘captar o diálogo de sua época.’”, como na obra *O jardim das cerejeiras*, de Tchékhov, na qual é possível detectar “[...] as vozes contraditórias de uma época, em sua permanente discordância” (SARRAZAC, 2017, p. 202).

Assim como o diálogo dramático muda de estatuto no drama moderno, o monólogo também irá se modificar. Se antes temos a voz ou uma única consciência presente no monólogo, que tinha como principal função expor o íntimo da personagem, como nas dramaturgias da crise do drama, no drama moderno duas ou mais vozes irão habitar os monólogos e é “[...] essa pluralidade de vozes no

interior de um mesmo solilóquio que confere sua dimensão dialógica a um grande número de peças modernas e contemporâneas” (SARRAZAC, 2017, p. 205).

O monólogo polifônico como forma é o estrito avesso do monólogo interior, no qual figura a voz de uma única personagem, que expõe seu íntimo e não partilha seus pensamentos com outras personagens. Se tomarmos a polifonia como a define Bakhtin (1981, p. 28), a qual “[...] pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra [...]”, podemos afirmar que o monólogo se constituirá, na contemporaneidade, como polifônico, pois ele abarca diversas vozes, não somente a do autor/ator.

O conceito de polifonia foi criado a partir da leitura da obra de Fiódor Dostoievski (1821-1881), por Bakhtin (1981, p. 1), para quem a voz do autor russo nas obras se confunde com a das suas personagens, “[...] como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotada de valor e poder plenos”. Polifonia, nesse caso, são os diversos pontos de vista que o autor insere em sua obra por meio das vozes das personagens, as quais ele traz para dialogar consigo.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski [...]. Suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos de discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (BAKHTIN, 1981, p. 2)

Todo texto é dialógico, no sentido de ser atravessado por outros discursos, resultantes do embate de muitas vozes sociais, mas podem “[...] produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir” (BARROS, 1994, p. 06).

A polifonia, segundo Sarrazac, pode ser pensada na dramaturgia por meio do que ele denomina de polílogo, isto é, uma “[...] palavra solitária a diversas vozes” (SARRAZAC, 2017, p. 207), pois uma única personagem dá voz a inúmeras vozes numa “[...] pluralidade de vozes no interior de um mesmo solilóquio” (SARRAZAC, 2017, p. 201), mas essa não se limita mais a um teatro íntimo e de intrasubjetividade, pois no discurso de uma única personagem é possível entrever as intervenções de múltiplas vozes. O monólogo, portanto, ganha força no teatro

contemporâneo e passa a abarcar não apenas o discurso de uma única personagem ou voz dramatúrgica e se revela por vezes mais dialógico do que o diálogo dramático de réplicas entre personagens distintas.

Partindo das ideias propostas por Barros (1994, p. 5-6), distingo polifonia de dialogismo, visto que os conceitos são utilizados, muitas vezes, como sinônimos.

[...] Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso.

O termo intertextualidade será empregado para pensar no modo composicional do texto dramático que chamo de monólogo polifônico, ou seja, a forma como o autor incorpora outras vozes na tecitura de seu próprio texto, o uso do intertexto no interior do discurso. Para Barros (1994, p. 2), o dialogismo é a condição do sentido do discurso e desdobra-se em dois aspectos: “[...] o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso.”

Portanto, se surgem outras vozes dentro do monólogo, podemos afirmar que seu caráter monológico é radicalmente alterado, não há mais um eu central, um autor que detém total controle das personagens. Utilizarei, então, a noção de dimensão dialógica, os conceitos de polifonia e intertextualidade, mas com algumas diferenças em relação à proposta de Bakhtin, somada à ideia de um autor rapsodo que costura discursos diversos no monólogo polifônico. O termo polifonia será empregado quando me referir a vozes sociais ou às múltiplas vozes de uma mesma *persona* do autor/ator. Empregarei intertextualidade quando me referir ao diálogo travado entre a obra e outros textos.

### 3.2.1 A Polifonia no Monólogo Polifônico

Se na dramaturgia de forma fechada, as personagens serviam como porta-voz das ideias do dramaturgo, no caso do monólogo polifônico é o autor que traz outras vozes para poder contar a história dele mesmo, afirmando “[...] o eu do outro não como objeto mas como outro sujeito”(BAKHTIN, 1981, p. 5). Pode-se observar uma proliferação de vozes independentes, com visão de mundo próprias, outras vivências e um distanciamento entre o autor e essas vozes, estabelecendo uma nítida relação entre alteridade e polifonia. Portanto, a polifonia no monólogo polifônico se dá no sentido da pluralidade de vozes de indivíduos presentes nos textos, sendo estas organizadas discursivamente pelo autor/ator. Como propõe Bakhtin (1981, p. 16),

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais [...]; a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.

A polifonia se dá no monólogo polifônico pela construção discursiva do autor/ator que verbaliza não apenas a sua própria voz, mas abre espaço para uma pulverização de vozes, atuando não mais como um dramaturgo que distribui sua voz entre as personagens, mas como um rapsodo ou como montador que costura a seu discurso o discurso de outros.

Estando o autor presente na obra sob a aparência do sujeito rapsódico, produz-se uma verdadeira reconfiguração do diálogo dramático: o diálogo já não é aquele diálogo lateral condenado à cena entre os personagens; ele se amplia consideravelmente ao mesmo tempo em que se torna heterogêneo e multidimensional – Bakhtin diria que ele se dialogiza. Um diálogo que costura (*rhaptein* no grego antigo significa “costurar”) modos poéticos diferentes, para não dizer refratários entre eles (modos lírico, épico, dramático, argumentativo). O rapsodo é esse costurador-descosturador. Uma nova partilha das vozes se instaura ali onde a voz (que não se exprime apenas por meio das didascálias, mas que se imiscui no discurso do personagem) e o gesto do rapsodo (o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada) se intercalam com as vozes e gestos dos personagens. Seja explicitamente, quando a voz do rapsodo se sobrepõe à voz do personagem; seja mais

implicitamente, como editor ou “operador” no sentido mallarmeano. (SARRAZAC, 2013, p. 18)

A voz, na dramaturgia e na encenação, pode estar relacionada à fala de somente uma personagem e a polifonia entra em cena quando irrompem outras vozes que não a da personagem falante, mesmo que seja um outro eu da mesma personagem. Para Jolly e Silva (2012, p. 187), a fala de uma personagem torna-se polifônica no momento em que

[...] em seu discurso irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com outro personagem (formas de *stream of consciousness* ou de polílogo); ou quando se acrescentam a seu discurso outras fontes sonoras de significação que participam do estilhaçamento do sujeito falante (interferências de outras falas, ruídos ou música).

A polifonia nos monólogos que partem dos relatos pessoais dos atores/atrizes como os quais estou dialogando se configura por meio de muitas vozes e pode aparecer das seguintes formas: na voz do ator/autor ao se apresentar e fazer um relato que assume como seu ou como narrador de uma história que pode ser própria ou de outro; na voz de *personae*, ou figuras criadas pelo ator ou atriz, mas que possuem uma relação com sua identidade de alguma maneira; na voz de pessoas próximas ao ator/atriz (parentes, amigos, conhecidos); e no que chamo de uma voz social, que representa todo um grupo retratado na obra. Em *Conversas com meu pai* e em *Grazzi Ellas* há ainda a presença de uma “voz” dramaturgicamente, que assina o texto, pois diferentemente das outras obras que compõem o *corpus* nas quais autor e ator são a mesma pessoa, a assinatura do texto dramático é feita por outra pessoa.

A alternância entre o épico, consubstanciado na figura do narrador; o traço lírico, presente nos relatos pessoais, e o dramático, via personificação das vozes, será um dos modos característicos de construção textual/cênica no monólogo polifônico. No corpo do ator, a função narrativa e a função representativa são unificadas e o ator/narrador pode ter diferentes funções: narrativa, representativa ao incorporar uma voz que não a sua e a de comentar os fatos.

Os autores/atores no monólogo polifônico falam de si, mas incorporam uma multiplicidade de vozes à sua própria. Não é somente um relato da

vida pessoal do artista que é exposto no texto/cena, mas o ponto de vista de um sujeito fragmentado que se observa e se abre para se identificar com múltiplas vozes. Formalmente, essas vozes podem surgir pelo recurso ao épico, mas também pelo dramático, mesmo com apenas um ator em cena, pois este dá voz a indivíduos ou a personagens sociais, personificando essas vozes. O recurso épico, nesses casos, possibilita trazer a questão social em contraponto aos dramas individuais, fazendo do teatro um espaço no qual as vozes silenciadas podem se expressar.

A partir dessas reflexões, atualmente consigo compreender o processo de escrita de *mEU*, no qual há a presença de diversas vozes constituintes do meu eu, uma polifonia de “[...] inúmeras vozes que habitam um indivíduo, constituindo a fala interna e condicionando um incessante diálogo [...]” (BRAIT, 1994, p. 24-25). Existe dentro de nós um eu e um tu, e estes estão sempre inseridos em um contexto social, em uma cultura, e interagem com outros indivíduos que vivem em uma mesma sociedade. Assim como no diálogo, esses eus e tus se confrontam, discutem e tentam se entender.

A subjetividade é a capacidade do indivíduo de se entender como sujeito, referindo-se a si mesmo como um eu no seio do seu próprio discurso, pois como aponta Benveniste (1989), é na linguagem que o homem se constitui como sujeito. Existe, portanto, no monólogo polifônico uma confrontação de vozes.

[...] para Bakhtin, os elementos históricos, sociais e linguísticos atuam de forma decisiva no cerne da personalidade do indivíduo e se manifestam de forma dialógica em seus discursos. Há aqui sem dúvida um importante filão tanto para a lingüística quanto para a psicanálise, uma vez que essa perspectiva da transmissão da fala de outrem, e que o teórico denomina interiormente persuasiva, implica o conflito entre a fala do sujeito, do enunciador e as outras falas persuasivas por ele incorporadas. E é essa justamente a fala que, por não estar apoiada no conhecido, permanece aberta, capaz de, em cada novo contexto dialógico, revelar novas possibilidades semânticas. (BRAIT, 1994, p. 25)

Como nos orienta Stephan Baumgärtel (2010), podemos considerar a polifonia presente no monólogo como um traço de performatividade, pois não é mais somente a voz do autor que escutamos, mas sim diversas vozes, sendo ele apenas o responsável pela organização discursiva que constitui a peça. Segundo Baumgärtel (2010, p. 124), a composição dramatúrgica, ao chamar atenção para sua

própria construção, revela seu caráter autorreflexivo e reflete sua qualidade performativa.

A performatividade textual necessariamente produz uma dramaturgia além do personagem tradicional. Este se transforma num portador de vozes, ou melhor, o próprio texto evidencia a co-existência de vozes enquanto expressões de forças formadoras do indivíduo; forças que necessariamente se iniciam num lugar além do indivíduo.

Nos seis solos que compõem o projeto *Ficção*, os atores/autores do texto/espetáculo se assumem enquanto atores num palco e relatam histórias pessoais entrecruzadas com reflexões sobre a arte do ator e o fazer artístico. Em três deles, os atores assumem seu nome logo no início quando se apresentam e nos outros três os artistas se referem a eles mesmos na terceira pessoa. A voz dos atores/autores aparece tanto nos relatos pessoais, quanto para comentar o próprio espetáculo, mas também como narradores de histórias de outros, possibilitando, com isso, a entrada de outras vozes no texto/espetáculo.

Em *Luciana Paes*, a atriz/autora conta uma parte da história de sua vida para poder falar sobre o processo de escrita e montagem de seu solo. A intenção do seu relato é confundir o público, porque ela afirma que não foi possível fazer seu monólogo, quando ela está diante do público justamente fazendo seu monólogo ou quando ela se apresenta como uma outra atriz. A voz de Luciana, portanto, aparece no falar de si: “[...] eu não me dou bem com meu pai, chamo ele de Herr Rocco” (BARROS, 2019, p. 32-33); ao relatar experiências de vida entrecruzadas com a seu processo artístico: “Então, existem muitas coisas da minha vida de verdade que já entraram em peças que eu já fiz” (BARROS, 2019, p. 32); como narradora: “A Frida Khalo é uma pintora mexicana que nasceu no dia 17 de outubro de 1907, minto, 1905” (BARROS, 2019, p. 37); e ao dar voz à figura de Frida: “*Yo soy Frida Khalo*” (BARROS, 2019, p. 40).

O ator/autor de *Thiago Amaral*, apesar de se apresentar com seu nome próprio logo no início do texto/espetáculo, quando faz o relato de sua história pessoal acerca do rompimento da relação com o pai, o faz de duas formas: por meio de metáforas, a voz do ator/autor aparece então na figura construída do Coelho 1 “Boa noite, eu sou um Coelho Doméstico e agora eu me apresento” (AMARAL, 2019, p. 81); ou ao relatar, via narrativa, sua história, fatos que aconteceram, de forma mais objetiva “Em 2005, meus pais tinham brigado feio e me ligaram pedindo

ajuda. Lembro que eu cancelei todos os ensaios e peguei o ônibus de São Paulo para Taubaté, cem quilômetros por hora, para fazer o trabalho de Forças de Paz da ONU” (AMARAL, 2019, p. 92).

Em *Fernanda Stefanski*, apesar da atriz começar o texto/espetáculo se apresentando, ela relata que tentava se esconder atrás de alguma personagem para poder falar de si, mas o discurso proferido por ela é quase totalmente marcado pelo eu. A voz da atriz/autora aparece no momento em que ela se apresenta “Oi, tudo bem? Eu sou a Fernanda.” (BERNARDES, 2019, p. 151); ao falar sobre o processo de escrita do solo “[...] o pessoal do grupo achou que tinha muito pouco da Fernanda nessa cena [...]” (BERNARDES, 2019, p. 151); em relatos pessoais “Eu comecei a estudar teatro com uma grande amiga minha, Mirela” (BERNARDES, 2019, p. 153); ao narrar a história do tio “Ele foi enterrado com a bala, e a arma do crime sumiu.” (BERNARDES, 2019, p. 156); ao expor suas lembranças, o modo como pensava, alternado entre algo análogo ao fluxo de pensamento e uma narrativa.

É isso, é isso, Fê. É isso, já tem o Hitchcock, o Shakespeare, agora já encontrou esse braço do Capote. É isso. Seu solo está pronto. Já pode estrear. Eu estava sozinha naquele hotelzinho na beira da estrada, aquela lampadazinha na varanda... Todos os meus amigos ensaiando em São Paulo... Tudo bem, Fê. Não importa onde você está, o que importa é para onde você está indo. (BERNARDES, 2019, p. 161)

No texto/espetáculo *Maria Amélia*, a atriz/autora fala de si na terceira pessoa quando se refere ao passado, como se fosse uma outra “Minha mãe concordou que a Maria Amélia morasse com a tia Zela, em São Paulo, para que continuasse a estudar dança (FARAH, 2019, p. 65); mas no presente fala em primeira pessoa sobre seu processo artístico “Ainda acho estranho começar esta peça sozinha, porque meu filho estreou este espetáculo comigo, quando ele tinha um ano e três meses (FARAH, 2019, p. 55).

Em *Paula Picarelli*, a atriz/autora do texto entra em cena e fala enquanto faz movimentos de *kung fu*: “Eu treinei com um mestre de *kung fu* em Nova York, o cara era do templo ShaoLin, na China” (PORTO, 2019, p. 127). Paula passa o primeiro momento da peça falando sobre artes marciais, filmes e artistas que gosta até ela dizer: “Bom, vamos começar” para logo em seguida afirmar “Eu não faço mais este solo” (PORTO, 2019, p.128). A atriz/autora, para falar de si, o

faz de modo enviesado, em breves momentos enquanto narra e comenta o próprio solo “Aqui eu queria que tivesse um texto bem poético dizendo sobre quantos não a gente leva na vida. Tem não que vem de fora e bate na sua cara. Tem não que está lá dentro de você e é difícil de tirar” (PORTO, 2019, p. 144).

Para falar realmente de si, a atriz/autora, em *Paula Picarelli*, estabelece um jogo no qual ela entrevista a si mesma.

Olá, hoje eu conversei com Paula Picarelli. A Paula Picarelli é atriz, apresentadora, repórter, produtora.

A Paula Picarelli não tem uma grande importância, ela tem uma importância pequena para algumas pessoas. A Paula também não tem muita experiência, ela só fez cinco espetáculos profissionais, cinco, sete. Ela nunca fez um filme, ela acha que vai morrer seca e amarga se nunca fizer cinema. Ela ganhou um prêmio de Melhor Atriz no festival FETECO, em Guarapuava, e ela fez uma novela, que projetou sua imagem para o Brasil inteiro. Paula, obrigada por estar aqui, essa mãe dedicada, essa amiga sempre presente, toda loira, lindinha, obrigada, Paula, por estar aqui. (PORTO, 2019, p. 133-134)

A voz de Silvero Pereira, autor do texto e ator no espetáculo *BR-Trans*, aparece de diferentes maneiras: ao se apresentar ao público no começo do texto/espetáculo: “Bom, eu me chamo Silvero Pereira, sou cearense do sertão central, mais especificamente da cidade de Mombaça” (PEREIRA, 2016, p. 21); ao fazer um relato pessoal explicando o processo de construção da dramaturgia de *BR-Trans*: “Nunca tivemos uma relação desigual. Da mesma forma que eu buscava histórias, elas reivindicavam detalhes da minha vida particular, sobre minhas práticas, meus desejos e valores, desafiando minhas ideias. Reciprocidade sempre foi a maior lei” (PEREIRA, 2016, p. 24); como narrador: “Mas não demorou até que ouvissem o primeiro barulho e um líquido salgado escorresse por suas bochechas. Enquanto um líquido quente e escarlate como seu batom pudesse lavar aquele chão” (PEREIRA, 2016, p. 25); ou ao emitir uma opinião pessoal:

Mas nem tudo são flores. A violência verbal e física também é lei no mundo da noite. E isso fortalece muito o medo de quem vive esse universo. A violência verbal é corriqueira, você a encontra em qualquer lugar: na rua, na praça ou mesmo no caixa de supermercado. Mas a violência física... bah! essa eu acho que nunca vou conseguir explicar. (PEREIRA, 2016, p. 24)

Assim como Silvero Pereira se apresenta ao público dizendo seu nome, Mel Campus em *Grazzi Ellas* também o faz, dizendo seu nome, RG e dados

de sua biografia. A voz da atriz aparece em momentos diversos do texto/espetáculo, como quando ela conta sobre seus gostos pessoais, suas qualidades e defeitos e seus sonhos: “O meu sonho? Meu sonho é viajar pelo mundo, sem data e nem destino!” (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 2).

Silvero Pereira, para poder contar histórias de sua vida e da vida das travestis com as quais conviveu, o faz pelo modo épico. Ele narra um fato corriqueiro, a ligação de um amigo, mas também insere nessa história um contexto maior, que é o sofrimento e a solidão das pessoas. A voz do amigo só aparece via narrativa do autor/ator: “Quando cheguei em sua casa ele me perguntou por que sofrer dói tanto. Eu disse: Sei lá, cara!” (PEREIRA, 2016, p. 29); assim como quando conta a história de Marcelly, é a voz de Silvero como narrador que aparece, mesmo quando ele externaliza um suposto pensamento dessa pessoa.

No final da década de 1970, um garoto vinha do interior para a capital com pouquíssimas coisas na bagagem, mas com uma vontade enorme de conhecer o mundo e, principalmente, a si mesmo.

Marcelly, esse foi o nome que escolheu para sua verdadeira identidade. Desde pequenininho já se sentia diferente dos outros meninos, mas não contava com o apoio dos pais e muito menos de qualquer pessoa da comunidade em que vivia. Então ele ficou só, sem ninguém com quem conversar, desabafar, se mostrar. E apenas um pensamento pairava sobre sua cabeça: To be or not to be? That’s the question! (PEREIRA, 2016, p. 30)

Janaina Leite, em *Conversas com meu pai*, deseja repartir um segredo, mas ela, durante o processo de escrita do texto/espetáculo, se questionava se esse segredo realmente existia. Ela começa contando ao público esse fato e seu processo artístico, assim como o que ela desejava ao escrever a peça. A narrativa é feita em primeira pessoa, a atriz/autora assume a história como sua e a voz da atriz aparece nos relatos, como no trecho abaixo, mas também nos comentários acerca de suas motivações artísticas e como decidiu organizar sua narrativa.

[...] mas no meu caso, nesse caso aqui, na verdade é totalmente pessoal, na verdade tudo o que eu estou falando aqui é totalmente pessoal, totalmente pessoal mesmo, são só acontecimentos da minha vida pessoal, que não são nem um pouco universais, são só meus mesmo [...] mas o ato de contar sempre fez parte do processo de cura, ou de movimentação dessas ideias que eu tinha!!! (DAL FARRA, 2017, p. 143)

Em *O Arquipélago*, a voz do ator perpassa todo o texto/espetáculo, porém não de forma assumida como em *BR-Trans*, pois Pablito em momento algum diz seu nome. Mas ao assumir a primeira pessoa do singular ao se apresentar há uma identificação entre quem fala e o que fala, como logo no início, quando a rubrica aponta “*Eu entro em cena e falo*”:

Eu não quero falar sobre mim  
 Eu não devo. Falar sobre mim  
 Não posso. Não posso fazer isso, entende?  
 Falar sobre mim  
 Não seria justo com vocês  
 Vocês não vieram até aqui pra ouvir falar sobre mim.  
 Vieram?  
 Vocês não me conhecem, então como vocês poderiam ter vindo ao teatro, pra ouvir falar da história de um homem que (KUCARZ, 2019, p. 11)

A voz do autor/ator de *O Arquipélago* também aparece quando ele narra sua história, mesmo não utilizando seu nome real, mas uma metáfora. É a voz do ator consciente de estar em cena.

Essa é a história de um trovão que vocês não sabiam que existia até cruzarem aquela porta. Vocês não sabiam que existia até se sentarem aí, protegidos. Um trovão que não existia pra vocês até 5 minutos atrás, quando vocês olharam em volta, perceberam as pessoas que estão aqui, quando vocês olharam pela última vez seu celular antes de desligar. Porque todo mundo que está aqui desligou o celular, não desligou? (KUCARZ, 2019, p. 12)

A voz da atriz/autora de *Mulher, como você se chama?* não é assumida explicitamente no texto/cena. Janaina Matter não diz seu nome em momento algum, ela se coloca como uma mulher falando da história de todas as mulheres e do apagamento e silenciamento da voz da mulher da história oficial. Penso que o eu da autora/atriz transparece em breves momentos, como quando ela diz: “Olho pra trás e vejo um mundo que não me foi contado” (MATTER, 2019, p. 18) ou quando assume o discurso em primeira pessoa tanto para dialogar com mulheres que não estão ali, no momento presente, como para se comunicar com as mulheres do público.

Como falar sobre silêncio?  
 Não sei se é voz o que me falta,  
 Ou palavra  
 A mulher que sou

Sente muito  
 que você tenha tido que fugir de uma guerra  
 que seu nome não seja lembrado nas histórias da família  
 que você tenha apanhado com vara quando não quis subir no cavalo  
 que você e sua mãe sejam tão distantes  
 que seu pai não te escute  
 que você fale pouco para não ter risco de ser interrompida  
 que seu silêncio seja lido como indiferença  
 Sinto muito  
 que você se vista para não ser atacada  
 que só você conheça a sua história  
 que tenham te levado a acreditar que ela não precisa ser contada.  
 (MATTER, 2019, p. 17)

*Helena vadia* é o texto/espetáculo no qual a voz da autora/atriz aparece de modo mais impessoal, pois Pamella não conta histórias de sua vida, de foro íntimo, mas faz uma reflexão sobre a condição da mulher e a questão de gênero pautada em sua pesquisa de mestrado. A atriz/autora, no começo do texto/espetáculo, se apresenta “[...] explicando que a dinâmica é flexível, que é desejável que se sintam à vontade, que se movimentem, comam, bebam e fumem a seu gosto” (VILLANOVA, 2014, p. 1). Ela utiliza outros textos para dar voz às figuras que cria e sua própria voz aparece nos momentos em que coloca em debate as reflexões de sua dissertação, como, por exemplo, quando indaga qual a real diferença entre ser homem e ser mulher.

Parece-me que a leitura da natureza é um fenômeno cultural (*tira a roupa que está usando*), que acontece a partir das perspectivas sociais e históricas do leitor (*começa a vestir a roupa de Drag King*). Como, então, pode-se afirmar que homem e mulher são seres em oposição por natureza? Tem na natureza alguma coisa mais parecida com um homem do que uma mulher? Que parte da natureza do “ser mulher” Helena vem gritando desde a Idade do Bronze Tardio que não lhe pertence? Por que a história da mulher ativa, erótica, é ser xingada através dos séculos? Por que não encontro a palavra “puta” no masculino? Assim com o mesmo sentido ofensivo e uso coloquial (filho da puta, puta que o pariu, etc). Por que a palavra puta é ofensiva? Que pênis! O que é “ser mulher”? E “ser homem”? (VILLANOVA, 2014, p. 15)

No monólogo polifônico, além da voz dos autores/atores, outras vozes são convocadas no texto/espetáculo, como a voz de *personae* do ator/atriz, como acontece em *mEU*; a voz de pessoas com as quais os autores/atores têm algum tipo de relação; a voz também pode aparecer por meio de figuras criadas

pelos atores/autores, estabelecendo um jogo entre a voz do ator e a voz da sua criação; e a voz de personagens sociais.

Em *BR-Trans*, quando autor/ator apresenta Gisele como uma personagem sua, podemos detectar a voz do autor ao apresentá-la: “Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco” (PEREIRA, 2016, p. 22); mas logo em seguida Gisele assume a voz em cena como sua: “Sendo assim, que se suspenda a sessão. Porém... se não tem nada melhor a fazer, e uma vez que vieram ao teatro, é uma pena que se vão. Se ficarem prometo lhes entreter contanto a história de minha vida” (PEREIRA, 2016, p. 22).

As vozes presentes no monólogo polifônico podem aparecer não somente via ator, mas por meio de documentos como cartas, gravações em áudio ou vídeo. Em *Thiago Amaral*, por exemplo, após o autor/ator relatar a separação dos pais e como o pai ficou chateado por achar que ele tinha ficado do lado da mãe, ele conta que alguns dias depois recebeu um *e-mail* do pai cortando laços financeiros e afetivos com ele. Thiago diz que citará o *e-mail*: “Fui seu pai até aqui, siga seu caminho e seja feliz” (AMARAL, 2019, p. 92).

A voz da mãe do ator/autor, em *BR-Trans*, aparece na forma de uma carta que o ator lê para o público.

Mombaça, 11\8\96

Meu querido abraço

Silvero, em mim há muitas saudades.

Ao iniciar-te estas poucas linhas e ao mesmo tempo obtive as suas, e espero que esta a encontre gozando a mais perfeita felicidade e muitas alegrias e desejo que cada momento de sua vida seja de alegrias, harmonias e paz. Silvero, Deus te abençoe meu filho. Saiba que gosto muito de você e lhe quero muito e sinto muitas saudades. Não esqueça disso que acabo de lhe dizer. Eu não tenho muito para lhe oferecer, mas todos os dias rezo a Deus pedindo a sua felicidade. (PEREIRA, 2016, p. 34)

A atriz de *Conversas com meu pai* conta que durante o processo de composição do texto/espetáculo ela queria contar uma história, uma memória pessoal que ela tinha do pai matando um gato dentro de um saco preto com um martelo, mas que ela começou a desconfiar da própria memória e decidiu perguntar para as irmãs. Janaina gravou essas conversas e colocou a voz das irmãs em *off* durante o espetáculo para que cada uma pudesse dar sua versão da história.

*Voz off Renata:*

[...]

Meu pai não gosta muito de gato. E ele cismava com os gatos [...] E aí meu pai uma vez fez uma armadilha pro gato. Uma armadilha bem malvada. Ele montou uma placa de metal com água no meio ligada na tomada. Então se o gato tentasse passar ali o gato ia levar um choque.

[...]

*Voz off Sabrina*

[...]

Um gato que o pai tentou matar e jogou dentro de um saco de lixo e jogou ele no tanque cheio de água. (DAL FARRA, 2017, p. 145-146)

Em *O Arquipélago*, a voz da mãe do autor/ator também aparece no texto/espetáculo. Para contar uma história que ele não sabe ao certo como ocorreu, pois sua memória não dá conta de reconstituir os fatos, Pablito grava um depoimento da mãe em áudio.

*Voz em off da minha mãe, Dona Marlene.*

pablito, pois olha, eu tenho que lembrar direito dessa história, mas o que eu lembro no momento é que você lembra como era nossa situação né... era uma meia para os quatro filhos, né... tinha que aproveitar até o último e daí eu acho que a meia já era, não sei se era do eros, e daí da andréia e daí da ... se foi da silvia também... daí veio você (KUCARZ, 2019, p. 16)<sup>101</sup>

Outras vozes, que não somente a do autor/ator, aparecem pela alternância entre o épico e o dramático. Para Sarrazac (2013), essa multiplicidade de vozes dentro do texto dramático é possível pela operação feita pelo sujeito rapsódico, pois este possibilita a presença do épico e do dramático numa mesma personagem. “Acrescentarei que o sujeito rapsódico tem como vantagem sobre o sujeito épico o fato de ser um sujeito clivado, ao mesmo tempo dramático e épico. Ao mesmo tempo, personagem que toma parte na ação e testemunha da ação” (SARRAZAC, 2013, p. 18).

A atriz de *Maria Amélia*, para relatar, seu parto o faz alternando o épico e o dramático. Ela narra a situação, dá voz à enfermeira e a seus pensamentos.

A parteira chegou depois de seis horas. Meu marido estava me segurando, a parteira na minha frente, e ela gritava: “Continua!”

<sup>101</sup> A grafia dos nomes está em minúsculo na peça. Optei por manter como no original.

“Respira”, e eu pensei “Eu quero parar. Eu devo estar com bafo”. Pensei isso na hora. Sabe essa sensação de, nos momentos mais delicados, mais emocionantes da vida, de repente, você se torna lúcido, meio indiferente? (FARAH, 2019, p. 56)

Em *Thiago Amaral*, o ator/autor reproduz um diálogo entre ele e o pai, uma briga que tiveram no passado, ele dá voz a si e ao pai, mesmo o pai estando presente em cena.

(*Meu pai*): eu não sei como você deixou isso acontecer, esse desvio no seu caminho. Te coloquei numa boa escola, te dei educação, te instruí, e você... (*ele interrompeu a fala aqui*). Eu não concordo com isso. Você não corresponde ao meu projeto de filho. Eu imaginava ter netos, uma família grande... Você não corresponde ao meu projeto de filho (*ele repetiu*). Você está sendo egoísta. Você não pensou em mim. Você não pensou na minha alegria, na minha felicidade.

(*E eu disse*): Seus princípios são fixos? Não evoluem? Às vezes a vida nos coloca algumas experiências para que a gente possa passar por elas e sermos modificados. O que adianta você passar por uma experiência e querer continuar com os mesmos princípios? Você poderia rever os seus princípios. (*Eu não consegui dizer isso. Eu queria ter dito, mas não tive coragem*).

(*Meu pai disse*): Assim como um pai não aceita, um país não aceita. Uma religião não aceita. Um deus pode não aceitar. O meu deus não te aceita. (*Nessa hora, eu queria mandar ele tirar as mão do bolso e enfiar no cu-elhinho dele, mas eu só dei uma risada assim*).

(*Ele bateu na mesa*): Sem deboche! Sem risadinha de deboche! (AMARAL, 2019, p. 93)

Em *BR-Trans*, o autor/ator empresta seu corpo e voz tanto para a personagem social se configurar como narradora, como na cena “O boy”, em que o relato, supostamente, é o de uma das travestis entrevistadas, quanto para as personagens sociais da travesti e do namorado. A personagem social começa narrando como conheceu o boy e como se apaixonaram, mas com o passar do tempo ele não aceitava o trabalho dela “na pista”. A cena, então, de épica passa a ser dramática, na qual a voz da travesti e do boy aparecem.

- Eu não aceito essa história de você fazer programa.
- Ok, meu querido, tudo bem que você não aceite, mas então me diz como nós vamos nos sustentar? Porque você não tem condições de me manter.
- Não precisa jogar na cara!
- Não se trata de jogar na cara, pelo amor de Deus! Acontece que a única maneira que eu tenho de sustentar esta casa é fazendo programa, mas se você não está satisfeito, então boa sorte. Vai e procura outra pessoa.

- Pra você tudo é muito fácil. (PEREIRA, 2016, p. 38)

A atriz Mel Campus empresta seu corpo e voz para dar vida a Grazzi, reencenando o momento antes do assassinato, alternado o modo épico e o dramático.

*(A atriz parece estar visualizando um quadro, pintado em tons pastéis, com uma linda jovem diante de um espelho; no entanto, sua expressão parece estar entre a admiração e a preocupação)* A atriz continua: - Ela está lá, penteando aqueles cabelos. *(A atriz relembra com orgulho!)* – Nossa, quanto cabelo! Ai, disfarçadamente, ela pegou o meu rímel, e começou a encharcar aqueles cílios enormes! Depois com aquela cara de pau, ela pegou meu batom preferido!

[...]

Ah mãe! Mas esse é aquele batom maravilhoso que a senhora usa com aquele vestido maravilhoso que a senhora trouxe da Itália, e que a senhora vai ter que me emprestar!! Porque eu preciso ficar maravilhosa, que quero ganhar milhões essa noite! (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 3-4)

Para retratar os abusos sofridos na infância, a atriz em *Grazzi Ellas* evoca a voz do abusador pelo modo dramático, materializando-o em cena: “Agora vamos fazer aquela brincadeirinha, só nossa, o nosso segredo. E você não vai falar nada pra ninguém, viu? Vamos brincar de o vampiro” (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 8); e na cena seguinte, faz seu relato pessoal pela voz da criança que foi um dia.

*(A Atriz, como se estivesse anestesiada, retira uma alça de seu vestido e descreve com frieza o abuso que sofrera - ela depõe contra ele como uma criança no tribunal, a plateia julga, mas o criminoso está ausente!)*: Ai ele veio com aquela mão enorme, e fazia umas coisas assim, era esquisito, passava a mão aqui, aqui e aqui. Depois ele vinha chupar meu sangue, com aquela língua enorme, e chupava aqui, aqui e aqui. Eu ficava esperando o meu príncipe vir me salvar. Mas ele nunca vinha. (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 8)

Em *O Arquipélago*, o autor/ator, para contar a história de quando sofreu um acidente e ligaram para sua casa para dar a notícia a sua mãe recorre ao modo dramático, possibilitando a materialização da voz da enfermeira e da mãe em cena, mas não como foi de fato, mas como ele pensa como a mãe atendeu ao telefone na noite em que seu filho de 18 anos foi atropelado, pois ele não sabe, Pablito nunca perguntou, “Eu não sei. Eu não acho que ela diria um palavrão assim” (KUCARZ, 2019, p. 16).

- QUE HOSPITAL?  
 - Não se preocupe senhora, ele está bem  
 - DEIXA EU FALAR COM ELE  
 - Senhora, não será possível, ele não está consciente  
 EU VOU ATÉ AÍ, QUE HOSPITAL?  
 Senhora ele está na UTI sob observação, visitas não são permitidas  
 EU NÃO SOU VISITA  
 Senhora ele está fora de perigo  
 É MEU FILHO, QUE HOSPITAL?  
 O procedimento é ter alguém da família mas talvez a senhora deva se acalmar  
 QUE HOSPITAL PORRA? (KUCARZ, 2019, p. 15)

Para contar sobre a briga com o irmão, o autor/ator de *O Arquipélago* também alterna entre os modos épico e dramático.

Socos e chutes e pontapés. Uma ilha não pode chutar, socar, empurrar, cuspir em outra ilha. E um dia, a mesma ilha que tentou num tempo outro ensinar a ilha menor a jogar bola, que carregava a ilha menor nas costas nos passeios de domingo. Esta ilha carrega um vulcão. Do arquipélago todo essa é a ilha do vulcão. E um dia esse vulcão cuspiu fogo. E o fogo veio em verbo. E o verbo rasgou a pele de um passado.  
 - VOCÊ É UMA VERGONHA PRA ESSE AQUIPÉLAGO  
 e a pangeia na mesa de jantar escrevendo com a mão esquerda e a ilha mais nova assustada em pé em frente ao vulcão.  
 - EU DEVERIA TE LANÇAR EM ALTO MAR  
 e de repente aqueles olhos verdes se encheram de água salgada e de silêncio. e o vulcão em erupção cuspiu fogo.  
 - SERIA MELHOR PRA TODO MUNDO SE VOCE NÃO EXISTISSE  
 e o vulcão em convulsão, os olhos arregalados, a respiração ofegante. e a pequena ilha imóvel afogada no silêncio daquele lugar que ela conhecia como lar (KUCARZ, 2019, p. 22)

O modo dramático também aparece em *Mulher, como você se chama?*, mas de modo diferente dos demonstrados acima. A atriz/autora do texto/espetáculo, para relatar uma história que não é explicitada se sua ou não, escreve um diálogo entre mãe e filha para contar o medo sentido e a dificuldade de pedir ajuda. Janaina narra “nasce uma menina” e diz em seguida “Mãe, você ouviu o que disseram? Estou com medo e não sei pedir ajuda” (MATTER, 2019, p. 10), para em seguida colocar as falas em forma de diálogo.

- Se acalme, olha que bonito!  
 - Vou ficar aqui no quarto

- Venha, está todo mundo na sala
- Vou ficar aqui, não consigo. (MATTER, 2019, p. 10)

Silvero empresta o corpo e a voz para dar vida a Gisberta, travesti assassinada brutalmente em Portugal. Ao dar voz para ela, o ator/ator permite que ela conte sua história, exponha seus pensamentos.

Tem gente que acha que o que a gente faz não é arte. Que artista mesmo é o ator, o bailarino, que ficam seis meses ou um ano ensaiando pra fazer alguma coisa. [*vai em direção ao público*] Meu cu pra Fernanda Montenegro, meu cu pra Marco Nanini, pra Antunes Filho, pra José Celso Martinez, pra Marieta Severo. Meu cu! Quando subo em um palco e faço uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como uma espécie de Carlitos. (PEREIRA, 2016, p. 43)

Na última cena de *BR-Trans*, é apresentada Babi, uma travesti que o ator/autor afirma ter conhecido na Avenida Farrapos, famosa avenida de prostituição em Porto Alegre. A descrição de Babi é feita via narrativa, na qual aparece a voz de Silvero, com o ator/autor dando corpo e voz a ela.

- Bah, não acreditei! Essas coisas com viado é tudo bagunça e confusão! Mas ele me disse que seria no Teatro São Pedro, o teatro estadual que tem na cidade. Capaz! Fiquei louca! Cheguei lá e fui super bem tratada, me deram cafezinho, água. Era até pra cantar uma música bem bonita que eu conhecia desde criança porque meio que contava um pouco da minha história. Não dá pra descrever minha sensação com as luzes, as pessoas me olhando, a cortina aberta. Naquele momento, eu me senti, pela primeira vez, uma pessoa importante cantando uma música forte, que toca de verdade. Foi um momento ímpar, que não tenho como explicar (PEREIRA, 2016, p. 44-45)

Para a composição da dramaturgia de *BR-Trans*, Silvero Pereira entrevistou diversas travestis ao longo do processo. As vozes dessas pessoas aparecem de forma individualizada, quando ele explicita o nome antes de fazer o relato, como no caso de Babi, ou sem deixar claro a quem pertence aquele relato, se a ele ou a alguma das travestis entrevistadas. Nesse caso, penso essas vozes como uma voz social porque a história, mais do que individual, é relativa a um grupo e condição social, como na cena em que revela o preconceito sofrido pelas travestis, condição comum a todo o grupo social: “Para os homens daqui, ainda sou a exótica, estranha, bizarra, ameaçadora... A perigosa. Talvez, se pudesse voltar atrás e

escolher, eu nem seria isso que sou” (PEREIRA, 2016, p. 32); ou na cena em que o autor/ator relata, sem identificar se é um relato seu ou de outra pessoa, como a descoberta da sexualidade e a não identificação com o gênero com o qual nasceu despertam sentimentos análogos nos indivíduos que passam por essa situação.

Sentimentos, desejos e angústias. Minha vida inteira eu fui criada como menino, aprendendo que há coisas masculinas e coisas femininas, papéis sociais diferentes que devem ser seguidos, que comportamentos devem ser diferentes, as brincadeiras diferentes, os modos de falar, andar e vestir devem ser diferentes. Mas nada disso fazia sentido pra mim, tudo parecia estranho. Com a família, sempre foi difícil, porque depois dos meus sete anos de idade a feminilidade começou a aflorar em mim, por todos os meus poros, e começaram as cobranças. Me diziam: senta como homem, caminha que nem homem, fala que nem homem... E eu não conseguia, porque eu não estava falando como mulher. Eu estava sendo como eu era! (PEREIRA, 2016, p. 35-36)

Em *Mulher, como você se chama?* as vozes sociais aparecem diluídas em frases curtas e expressam um discurso social imposto à mulher, não é possível relacionar essa voz a um indivíduo, mas sim a falas normalmente escutadas por nós mulheres.

Não brinque com fogo  
 Não crie confusão  
 Não seja difícil  
 Não seja fácil  
 Não olhe pra trás  
 Não levante os braços  
 Não responda  
 Não seja lésbica  
 Não demonstre  
 Não fique em silêncio  
 Não fale  
 Não seja diferente  
 Não sofra  
 Não deseje vingança. (MATTER, 2019, p. 12)

Quantas vozes podemos escutar nessas negativas que a atriz/autora coloca em seu texto? Quantos não nós mulheres recebemos todos os dias? Quantas imposições, como o que vestir, como se portar, onde podemos ir ou não, ecoam em nossas cabeças sem interrupção? Mas, se por um lado Janaina Matter dá voz a esse coro social, que insiste em tentar normatizar o comportamento da mulher, por outro ela resgata a voz de muitas mulheres que foram silenciadas,

inclusive dá voz e subverte o discurso da primeira mulher segundo a mitologia cristã: “Ela mordeu a maçã e foi expulsa do parquinho, a maçã já estava mordida e sei que era de manga que ela gostava. Isso te soa como afronta? Mas pra quem gosta de manga, maçã não é suficiente” (MATTER, 2019, p. 9).

A polifonia no monólogo polifônico, a meu ver, tem a potência de transmutar o que seria um discurso íntimo, visto que as dramaturgias partem em maior ou menor grau de relatos pessoais dos autores/atores, em discurso político, ao possibilitar a entrada de vozes antes sonegadas na dramaturgia.

Podemos agora ouvir as vozes das mulheres falando sobre elas, reivindicando seu espaço social, clamando pelo resgate de suas histórias, se questionando e questionando o outro sobre o que é ser mulher. Escutamos as travestis denunciando a discriminação e violência diárias que sofrem, a solidão e o sentimento de não pertencimento impostos a elas, mas também escutamos seus relatos, seus desejos e percebemos quão próximas somos, todas humanas, com sonhos e angústias. Ouvimos as histórias dos homens que gostam de homens e ouvimos junto com eles todas as ofensas que eles ouvem a vida toda, a rejeição por parte daqueles que deveriam nos acolher e entender que não somos menos gente por ser quem somos. As vozes presentes nessas dramaturgias e espetáculos nos fazem entender que a diversidade faz parte do mundo.

### 3.2.2 A Intertextualidade no Monólogo Polifônico

O dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso, tal como Bakhtin (1981) o define. O teórico concebe o texto como “um tecido de muitas vozes”, ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, completam-se, respondem, questionam; tecido de vozes que polemizam umas às outras no texto, o discurso é construído como um diálogo de vários enunciados, e o texto ressalta sua identidade pluritextual, ou seja, relaciona-se com um conjunto de outros textos.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin (2002) tece considerações acerca da tendência da língua a dialogar e apropriar-se do discurso alheio. De acordo com o teórico, tudo o que falamos ou escrevemos já foi dito ou escrito anteriormente: “O discurso citado é o *discurso no discurso, a enunciação na*

*enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*” (BAKHTIN, 2002, p. 144).

O texto é um tecido polifônico, “uma encruzilhada de trocas enunciativas”, sendo a intertextualidade um dos aspectos do dialogismo. Como ressalta Barros (1994, p. 4), para Bakhtin a intertextualidade é interna, um embate entre vozes dentro do texto.

[...] Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão variada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. Deve-se observar que a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.

Partindo da proposta de Bakhtin acerca do dialogismo, mas atualizando essa proposta para meu objeto de análise, tratarei dialogismo no sentido do discurso<sup>102</sup> do enunciador ser atravessado no texto<sup>103</sup> por outro discurso por meio da intertextualidade, num “[...] processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1994, p. 30), implicando uma construção de sentido no texto, ou seja, um dialogismo constitutivo, uma “[...] encruzilhada intertextual em que a palavra do enunciador é constantemente habitada por outras, tecida de seu eco” (MAINGUENEAU, 1996, p. 26).

As concepções de dialogismo e polifonia inspiraram trabalhos sobre a intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva (1974) na década de 1960, para quem todo texto se constrói como um mosaico de citações, absorção e transformação de outros textos, sendo as práticas intertextuais mais conhecidas a paráfrase, a paródia, o pastiche, a epígrafe, a citação, a referência e a alusão. A intertextualidade se configura como um modo de construção textual no monólogo polifônico pelo entrecruzamento de textos diversos, compondo um discurso permeado de várias vozes.

Esse trabalho de decompor-recompor sobre a forma teatral, sintetizado pela metáfora do “texto-tecido”, caracteriza a rapsodização do texto, que

<sup>102</sup> Discurso no sentido proposto por Fiorin (1994, p. 30): “[...] percurso gerativo de sentido em que um enunciador assume as estruturas narrativas [...]”.

<sup>103</sup>O texto como unidade de manifestação do discurso, como proposto por Fiorin (1994, p. 30).

passa por um trabalho de montagem, como propõe Sarrazac (2002) em *O futuro do drama*. Em *Poética do drama moderno*, Sarrazac (2017, p. 268) aponta que “a personagem-rapsodo se apresenta frequentemente, num grau ou noutro, como uma personagem autobiográfica”, denotando, com isso, a sua proximidade com o autor.

Antoine Compagnon (1996) refere-se ao trabalho da citação em um texto enquanto uma técnica de colagem, segundo a qual um texto é “recortado” de seu contexto original e “colado” em um texto de acolhida, em um novo contexto. Esse processo de acomodação pode passar por mutilações, subversões e descontinuações, e cabe ao leitor um conhecimento prévio para realizar a tarefa de reconhecimento.

Essa nova maneira de construção do texto dramático rompe com a concepção orgânica do drama enquanto um universo fechado em si mesmo, a dramaturgia é construída pela justaposição de cenas e quadros e os termos montagem e colagem designam “[...] uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral” (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 122), assim como apontam para o cerzimento do texto e a presença da figura de um montador ou de um autor-rapsodo.

[...] quando se trata de uma forma de escrita, de reunir textos, citações, que chamamos “montagem” ou “colagem literária”, convocamos geralmente todo o campo metafórico ligado à técnica, que vem substituir o paradigma da natureza, no qual um texto equivale a um organismo. O texto torna-se uma máquina, o encaixe de peças avulsas. O autor não é mais o poeta inspirado, o Autor, mas um engenheiro, que efetua o trabalho, ainda que não passe de uma “bricolagem”. (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 122).

A montagem é um termo técnico emprestado do cinema que aponta para a descontinuidade temporal e a figura do montador responsável por dar sentido a narrativa. Em 1902, Edwin Stanton Porter contribui de maneira significativa para a criação da linguagem própria do cinema. Utilizando técnicas de trucagens desenvolvidas por Méliès, Porter realiza em 1902 e 1903 respectivamente *Life of an american fireman* e *The graet train robbery*. Com os filmes, o diretor norte-americano introduz o travelling, movimento de câmera, e com a liberdade de movimento foi possível o desenvolvimento de outra técnica, a montagem. Porter foi o primeiro a compreender a importância da montagem, ao perceber que seria possível contar a mesma história de vários pontos de vista apenas modificando as formas de

organizar os quadros (STUCHI, 2012, p. 112-113). Já a colagem faz referência às artes plásticas (Braque e Picasso) e a justaposição espacial de materiais diversos no seio do texto dramático.

O hibridismo de gêneros é uma das marcas fundamentais do monólogo polifônico, configurando-se como um mosaico de vivências do autor/autora, referências musicais e culturais, fragmentos de textos. A intertextualidade irá se configurar de maneiras diversas nos monólogo polifônico, em maior ou menor grau, explicitando ou não essas referências, problematizando-as ou apenas incorporando-as ao discurso do autor. O intertexto amplia a significação do texto, tornando-o ambíguo e ambivalente.

A dramaturgia de *BR-Trans*, que o próprio autor denomina como dramaturgia da encenação, foi construída primeiramente na pesquisa de campo realizada por Silvero com as travestis, após eram criadas cenas e a partir de experimentações surgiam rascunhos para novas cenas. Para Pereira (2016, p. 13), “[...] *BR-Trans*, enquanto dramaturgia, é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores.”

Quando Silvero se traveste de Gisele e ela se apresenta “Meu pai se chama Pedro Almodóvar. Minha mãe, Gisele Bündchen. Sim, meu pai e minha mãe são pessoas muito famosas, mas eu sou muito autêntica” (PEREIRA, 2016, p. 23), há uma mescla entre a figura criada pelo ator/autor e a personagem Agrado, do filme *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar (1999).

Após se apresentar como Gisele e descrever as medidas de seu corpo de mulher, ela diz que gosta muito de ser autêntica, “porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma!” (PEREIRA, 2016, p. 23). Em seguida,

Lê um trecho de “She’s a Rainbow”, dos Rolling Stones, ao microfone, enquanto ao fundo é projetada em vídeo uma frase de Roberta Close: “Quando criança, me disseram que se passasse por debaixo de um arco-íris, virava mulher. Passei minha infância toda procurando um arco-íris”.

Começa a tocar “Born to Die”, de Lana Del Rey. Durante a música, em coreografia, o ator tira a roupa e a maquiagem de Gisele e veste roupas masculinas.

O intertexto reforça o discurso do autor/ator. Nesse caso, as canções e outros signos intertextuais, como a projeção da fala de uma mulher trans e a nova transformação de Gisele em Silvero, são empregados enquanto “princípios dramaturgicos” (PEREIRA, 2016, p. 53). Se, concomitantemente, o ator lê um trecho da música em que diz que ela é como um arco-íris enquanto a frase de Roberta Close é projetada, no momento seguinte a música afirma que ela é nascida para morrer, enquanto a figura de Gisele se desconstrói para dar lugar novamente a Silvero, que fará a cena seguinte, Medo desse assunto, na qual discute a violência sofrida pelas pessoas que vivem no universo da travestilidade. As músicas, portanto, não servem apenas como ambientação sonora ou criação de atmosfera, como esclarece Pereira (2016, p. 48).

As músicas nessa peça têm um papel específico na construção da dramaturgia. Não as uso como ilustração ou criação de atmosfera, mas como parte essencial do texto. Elas são parte da dramaturgia. “Born to Die”, título da música de Lana Del Rey, em português significa “nascida para morrer”. É nesse contexto que se constroem as primeiras cenas do espetáculo: no campo da denúncia, da violência.

Na cena “Assassinadas, Assassinadas”, ao som da música instrumental “Meninas de Ponta”, o ator desenha no chão corpos de mãos dadas e narra a história do assassinato de travestis, apenas por elas serem quem são, e ao fim da cena Silvero canta a música enquanto imagens de travestis assassinadas são projetadas e ainda durante a mesma canção, ele recita um trecho adaptado de *Hamlet*, de Shakespeare. “Uma desgraça, segue os passos de outra. Tão próxima elas vêm. Tua irmã se afogou, Laertes” (PEREIRA, 2016, p. 26).

Ao referenciar *Hamlet* e a figura feminina de Ofélia, é necessário que o espectador tenha um conhecimento prévio que o irá auxiliar na compreensão da cena do assassinato.

Esse modo de construção dramaturgica, na qual o autor se utiliza de suas experiências pessoais somadas a canções e textos de outros para relatar o mundo de violência no qual vivem as travestis, é constante em todo o texto. Silvero também alude a personagens conhecidas e as relaciona com as histórias que foram coletadas durante o laboratório.

[...] Apanhar passou a ser rotina. Se fossem pegas, acho que nem Walt Disney, Andersen ou os Grimm conseguiriam pensar em coisa mais terrível.

Na verdade, acho que Walt Disney pensou quando fez aquele *Bambi, o viadinho*. A viada – mãe vai para o meio da floresta. Há uma névoa e, de repente, só escutamos um barulho. E ninguém sabe o que aconteceu com ela. Bom, era mais ou menos isso que acontecia com nossas princesas. (PEREIRA, 2016, p. 31)

A música é também utilizada como recurso de distanciamento, como na cena “A história de Gisberta”, na qual o ator interpreta a canção “Balada de Gisberta” enrolado em lençóis nos quais são projetadas imagens de matérias de jornal sobre o assassinato de Gisberta, na cidade de Porto, em Portugal. Silvero, em vez de contar a história de Gisberta, utiliza a canção como princípio dramatúrgico, por meio do qual opta por um relato mais poético e não pela “exposição crua dos fatos” (PEREIRA, 2016, p. 54).

Esses são apenas alguns exemplos de intertextualidade na obra *BR-Trans*, na qual podemos pensar o autor como autor-rapsodo, como propõe Sarrazac (2017), que costura discursos, fragmentos de vidas e relatos, assim como na utilização da técnica da colagem, na qual há “[...] uma justaposição espacial de materiais diversos” (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 120).

Em *Grazzi Ellas*, apesar da proximidade temática com *BR-Trans*, não há um diálogo explícito com outros textos, mas sim com culturas, com rituais e com as referências particulares da atriz. Mel Campus se purifica em cena usando os quatro elementos da natureza, traz elementos das religiões de matrizes africanas, sua crença particular e finaliza o espetáculo como um ritual de cura e purificação.

[...] a atriz canta Sagrada Religião, uma música que encoraja e embala seu corpo nu, ao percorrer o espaço da cena como felina. Em saudação ao elemento Ar – em sua crença de olhar – ela pega espadas de lansã e as faz estalar na carne de suas costas, fazendo nelas marcas visíveis de seu sacrifício, para que também a plateia se purifique. As chicotadas no corpo trans tendem a latejar para sempre na consciência daqueles que assistem ao ritual: Ar move. Fogo transforma. Água forma. Terra cura. E a roda vai girando. Vai girando. E a roda girando vai. (Esta música irá ecoar por toda a cena) (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 10)

*Helena vadia* também pode ser pensado como uma grande costura de textos, no qual a atriz/autora atua como rapsoda na construção de sua dramaturgia ao tomar emprestado discursos tanto para reafirmar seu ponto de vista,

quanto para questioná-los, como demonstrei acima em relação à imposição da voz da atriz. Nas rubricas do texto, a autora não assina a dramaturgia sozinha, ela coloca junto a si como dramaturga outros autores utilizados na composição do texto: “Pamella Vilanova, Eurípides, Bettany Hughes, Sophie Chaveau, Jean Paul Sartre, Valentine de Saint-Point, Homero, Octavio Paz, Gilberto Gil e Herbert Viana, Anäis Nin, entre muitas outras influências” (VILLANOVA, 2014, p. 1).

A utilização de outros textos é explicitada na dramaturgia, mas não na cena, como no momento em que cita os sinônimos utilizados para descrever Helena.

Símbolo de beleza (HUGHES, 2009, p. 42)  
 Concubina infiel (HUGHES, 2009, p. 104)  
 Helena bela, mas de muitos homens (ÉSQUILO, 1964, p. 3)  
 A infiel dos cinco maridos (CHEVEAU, 1991, p. 46)  
 Princesa (HUGHES, 2009)  
 Pérfida e rancorosa como uma mulher (SARTRE, 1996, p.66)  
 Prostituta (HUGHES, 2009)  
 Símbolo de fertilidade e potência sexual (HUGHES, 2009, p. 70).  
 (VILLANOVA, 2014, p. 4)

Mas, em outro momento do texto/espetáculo, a atriz/autora transformada na figura dúbia de Cassandra proclama: “Mulheres, por muito tempo desviadas pela moral e preconceitos, voltem para seus instintos sublimes, para a violência, para a crueldade” (VILLANOVA, 2014, p. 2), para em seguida explicitar de onde retirou essas palavras e problematizar como um discurso proferido sem que saibamos o contexto pode ser perigoso ou enganoso.

Essas palavras são parte do Manifesto das Mulheres Futuristas, escrito em 1912. Os futuristas eram fascistas e misóginos, diziam que as mulheres eram desprezíveis. As futuristas escreveram esse manifesto em resposta, dizendo que a humanidade como um todo é desprezível. Elas também eram fascistas e se declaravam contra qualquer tipo de feminismo. (VILLANOVA, 2014, p. 2)

O intertexto nem sempre é explicitado no texto/cena, como em *Luciana Paes*, quando a atriz/autora ao refletir a questão do falar de si no teatro se questiona sobre o interesse que isso pode despertar ou não nas pessoas. “Nossa! Imagina que saco: você vai ver uma peça e tem alguém falando de si o tempo inteiro. Chato. É que eu fico muito tempo sozinha e acabo sendo o tema que conheço melhor” (BARROS, 2019, p. 35). A última frase dita por Luciana é atribuída

a Frida Khalo, artista na qual ela se espelha para contar sua vida, assim como utiliza o nome de quadros da pintora mexicana para dar nome às cenas na rubrica do texto. Porém, ela coloca essa questão em debate na próxima cena.

Todo texto, toda peça é tecida inteiramente com citações, referências, ecos e linguagens culturais. Na literatura nós temos o recurso das aspas para dizer que, dentro do nosso pensamento, referenciamos o pensamento de uma outra pessoa, e colocamos isso entre aspas.

No teatro é um pouco difícil fazer uma cena entre aspas. (BARROS, 2019, p. 36)

Em *Luciana Paes* a atriz além de explicitar o processo de escrita e montagem, também reflete, no texto e na cena, acerca do uso de outros textos na composição da dramaturgia. Em uma cena, a atriz diz que gostaria de entrar “num acordo com minha própria realidade” para em seguida dizer: “Essa frase, ‘num acordo com minha própria realidade’, não é minha, deu para perceber?” (BARROS, 2019, p. 34).

Em *Thiago Amaral*, o ator/autor sempre explicita quando se utiliza de texto de outros autores, ou dele mesmo em outra peça. Para falar sobre homossexualidade, por meio da figura do Coelho 1, Thiago cita algumas definições acerca dos coelhos, como o fato deles terem uma fragilidade cardíaca ou poderem correr até cem quilômetros por hora, mas quando faz uma analogia entre o animal coelho e sua história, o ator utiliza um trecho de Dostoiévski, deixando isso claro para o leitor/espectador.

[...] “essa nossa ‘natureza ampla’ é capaz de reunir todos os contrastes e de contemplar dois abismos ao mesmo tempo, o abismo do alto, dos mais sublimes ideais, e o abismo de baixo, da mais ignóbil degradação”. Achei que seria bom reproduzir Dostoiévski aqui. (AMARAL, 2019, p. 82)

No jogo proposto pela atriz/autora sobre a dificuldade de achar um começo para o solo, em *Aline Filócomo*, uma vez que ela já fez dois finais antes mesmo de “começar”, Aline afirma que fará uma nova tentativa utilizando um texto, no qual elaalaria “[...] nesse indeterminado cinzento, espécie de terra de ninguém da experiência da falta de qualquer sentido [...]” (FILÓCOMO, 2019, p. 110), e diz logo em seguida que esse texto não é dela, é de um escritor italiano antigo que ela não lembra o nome.

Em *Fernanda Stefanski*, há frases de Shakespeare ao longo do texto, pois apesar da proposta do projeto *Ficção* ser os atores falarem sobre histórias pessoais, a atriz afirma que gostaria de fazer uma grande personagem da literatura dramática, como Lady Macbeth. Fernanda, então, passa a discutir como foi o processo de escrita do texto e conta sobre como faria a cena final, na qual ela estaria manchada com sangue de mentira, mas acreditando ser sangue real e logo em seguida ela falaria um texto de Shakespeare “Basta, não falemos mais disso, estragais tudo com essa vacilação. Vem, vem, me dá a sua mão. O que está feito, está feito” (BERNARDES, 2019, p. 151).

Assim como em *BR-Trans*, em *Helena vadia* a atriz também se utiliza de músicas na composição da dramaturgia e o faz de diferentes maneiras. Ela se inspira na música de Pepeu Gomes, “Masculino e Feminino”, mas altera pequenos trechos da canção original para poder se referenciar, comentar seu processo artístico e de certa forma tocar no tema de sua pesquisa de mestrado.

Ser mulher feminina,  
 Não fere o meu lado masculino,  
 Ser um homem feminino,  
 Não fere o meu lado masculino,  
 Ser uma mulher masculina,  
 Não fere o meu lado feminino,  
 Ser uma mulher feminina,  
 Não fere o meu lado masculino,  
 Se sou menina e menino,  
 (*olha para a plateia*) imagina o que teatro não pode fazer com isso...  
 (VILLANOVA, 2014, p. 1)

Outra utilização de música na dramaturgia/espetáculo se dá na cena em que Helena se afirma enquanto mulher livre e acredita ser uma personagem que pode mudar o rumo da história ocidental, na qual ela seria a precursora “[...] da livre circulação das mulheres e ideias”. Mas, a atriz/autora interrompe o discurso de Helena e comenta “[...] ela é o paradoxo ambulante, a ambiguidade insuportável. Ao mesmo tempo que cativava a todos e todas com sua beleza, ela era o significado da guerra” (VILLANOVA, 2014, p. 9). A atriz afirma ironicamente que naquele momento havia um cancionista que descreveu a cena melhor do que ela poderia fazer, então empresta suas palavras e canta:

A novidade veio dar à praia  
 na qualidade rara de sereia

metade busto de uma deusa Maia  
 metade um grande rabo de baleia  
 a novidade era o máximo  
 do paradoxo estendido na areia  
 alguns a desejar seus beijos de deusa  
 outros a desejar seu rabo pra ceia. (VILLANOVA, 2014, p. 9)

O intertexto com a Bíblia aparece em três peças do *corpus*: *Conversas com meu pai*, *O Evangelho segundo Jesus*, *Rainha do céu e Mulher, como você se chama?* Em cada dramaturgia/espetáculo o intertexto acontece de modo diferente e com finalidades diversas. Apesar de *Conversas com meu pai* e *Mulher, como você se chama?* se utilizarem da história de Ló, a abordagem é bastante diferente.

As parábolas bíblicas do Bom Samaritano e do Filho Pródigo são utilizadas em *O Evangelho segundo Jesus*, *Rainha do céu*, com o intuito de aproximar as histórias e chamar a atenção para nossos pré-conceitos e para as verdades construídas embasadas em moralismo e julgamento de valores. Na parábola do Bom Samaritano, um perito na lei pergunta a Jesus o que deve fazer para alcançar o reino dos céus, ao que este responde: “Ame o seu próximo como a si mesmo” (Lc 19,18). Mas o homem, ainda não satisfeito, questiona: “E quem é o meu próximo?”. Jesus, então, relata a história de um homem que descia de Jerusalém para Jericó, quando caiu nas mãos de assaltantes, foi quase morto, mas não recebeu ajuda daqueles que deveriam ajudá-lo. Na peça, a parábola é atualizada para o contexto do submundo de São Paulo e questiona quem são realmente as pessoas “de bem”, as verdadeiramente cristãs.

Era uma vez um homem.  
 Um homem a caminho de casa, descendo a Consolação  
 E a Consolação pode ser perigosa à noite.  
 E ele foi assaltado  
 e atacado  
 e jogado no chão para morrer.

Então um bispo apareceu ali  
 a caminho de casa, vindo do sínodo,  
 e sínodos são lugares onde homens velhos ficam irritados,  
 falando mal do sexo.  
 E seu coração estava exausto de tanto ódio e discórdia.  
 Ele viu o homem necessitado  
 e pensou:  
*Deve ser um drogado. Fez por merecer.*  
*Rezo por ele quando chegar em casa.*  
 E seguiu o seu caminho.

Então um policial passou ali  
 a caminho de casa, vindo do seu plantão.  
 E estava cansado,  
 esgotado pelo espetáculo do sofrimento humano.  
 Ele viu o homem e pensou:  
*Mais um drogado. Não há nada que eu possa fazer.*  
 E seguiu o seu caminho.

Então uma Rainha passou por ali,  
 Uma travesti cambaleante,  
 vindo da Rêgo Freitas,  
 onde ficou bêbada como um gambá  
 e arreventou o salto.

E seu vestido estava rasgado.  
 A maquiagem borrada.  
 As meias em frangalhos.  
 Trazendo gosto de gozo em sua boca.

E ela viu o homem  
 e pensou:

*Pobre coitado.*  
 E chamou uma ambulância do seu celular.  
 E ficou ali com ele até a ambulância chegar.

E qual deles era o seu próximo?  
 É realmente tão difícil de entender? (CLIFFORD, 2016, p. 8-9).

A parábola do Filho Pródigo é utilizada com um intuito diferente, ela aproxima às histórias do pai que perdoa o filho por este ter desperdiçado sua herança, no caso da parábola, e da história da filha que nasce filho e vai embora, mas retorna ao lar sem dinheiro nem perspectivas por ter sido imprudente, no caso da peça que representa o mundo vivido pelas travestis. Se na parábola o irmão se revolta com o fato do pai perdoar o outro filho por ter desperdiçado sua fortuna, em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, o irmão se revolta pelo perdão concedido pelo pai ao que ele julga uma imoralidade e se sente injustiçado perante o outro, pois sempre agiu de acordo com as regras instituídas pela sociedade. A parábola é subvertida na medida em que o pai diz ao outro filho que ele é um chato e se perdeu, enquanto a filha se encontrou e vive de acordo com as próprias verdades, sem hipocrisias.

E quando a festa estava em seu auge,

o filho mais velho chegou do trabalho.  
 E perguntou:  
*Que porra é essa?*  
 pois a sua casa costumava ser um lugar soturno.

E quando soube, ficou furioso,  
 e gritou com o pai:  
*Eu tenho sido um bom filho!*  
*Eu fiz tudo*  
*que se supunha que deveria fazer*  
*e o senhor não me deu um terno sequer!*  
*E este pervertido vem e ganha tudo!*

E o pai falou  
*É verdade, você sempre fez o seu melhor*  
*e tentou ser um bom filho para mim.*  
*Mas o fato é que você é um chato.*  
*E você nunca me amou!*  
*E você se perdeu...*

*... enquanto esta minha filha estava morta*  
*e agora vive.*  
*Estava perdida*  
*e foi encontrada.*  
*Eu a encontrei,*  
*Ela se encontrou.*  
*Portanto, é claro que devemos celebrar.*

E assim fizeram.  
 Pois assim é o Reino dos Céus (CLIFFORD, 2016, p. 13).

Em *Conversas com meu pai*, a primeira versão da peça, na qual há um intertexto com a tragédia de Édipo e a história de Ló e suas filhas, é apresentada por último na versão final da dramaturgia e do espetáculo, convocando a mitologia grega e a mitologia judaico-cristã, para falar sobre o indizível, o incesto. Nessa última “versão”, então, é relatada a história de Édipo, o herói em busca da decifração de um enigma, que investiga seu passado e só se dá conta de sua tragédia quando descobre efetivamente a verdade e ao se tornar consciente de sua cegueira, termina por fim arrancando os próprios olhos. Janaina Leite, ao refletir sobre seu processo de criação, fala da importância de trazer para o campo simbólico aquilo que não se consegue dizer, o indizível.

Mais adiante, em *Conversas com meu pai*, o tema do silêncio vai ganhando novas proporções, até se desdobrar na ideia do “indizível”. A obsessão em torno do que de fato aconteceu se cola, simbolicamente, a duas narrativas sobre incesto: a história de Édipo e a história de Ló e suas filhas. A dúvida, a essa altura, já se apresenta então como um enigma que o processo tratou, em vão, de

tentar desvendar. Foram várias as “vicissitudes” que atravessaram o processo, e, dentre elas, uma das mais marcantes, a morte de meu pai. Em 2011 ele morreu e, apesar dos anos em que me viu registrar em vídeo seu cotidiano, ele nunca soube, de verdade, o que eu estava fazendo, nem o que eu buscava, na sua imagem, nas suas frases largadas aqui e ali. Nunca fui capaz de perguntar nada diretamente. “Obviamente o maior transtorno possível é o fim da dúvida” (DAL FARRA, 2014), é o que o texto da peça diz ao falar da jornada de Édipo em relação ao seu passado. Édipo efetivamente descobre o que aconteceu. “Ele se encontra frente a frente com os seus atos terríveis, reais e concretos” (Id.). Se a dúvida é um tormento, a certeza do fato se aproxima do verdadeiro horror. “Porque é só a consciência do ato que leva à tragédia, que leva ao terror” (Id.). (LEITE, 2014, p. 160)

Essa peça se configura como um processo de investigação da vida, da relação entre pai e filha, e a questão colocada durante a elaboração artística sobre como falar de si e como interpretar os fatos, se é que aconteceram e se aconteceram e o que realmente significam, permearam toda a elaboração dramaturgica e cênica. O uso do episódio bíblico de Ló e suas filhas, no qual as filhas embebedam e dormem com o próprio pai para gerar dele uma descendência, frente à ameaça da destruição e não perpetuação da família, é utilizado pela atriz como um meio para refletir sobre a própria história.

E então ocorre aqui a reviravolta maravilhosa. Em que o interdito torna-se de repente possível, no meio da catástrofe, para dar continuidade a uma linhagem que corria risco de ser extinta. Para garantir a descendência de um pai velho e foragido, isolado do mundo com as filhas, por conta da destruição divina que tomou conta da cidade em que vivia e de todas as cidades vizinhas. E nessa reviravolta o incesto retorna, como a única possibilidade de resguardar uma herança em risco, perante a catástrofe. Mas aqui o pai não percebe. Ele foi embebedado. Isso talvez seja importante. Talvez isso faça mesmo toda a diferença. Que a filha, e só a filha, saiba o que está fazendo, frente ao que ela está fazendo o que está fazendo, o tamanho da catástrofe que ela enfrenta, e a importância de salvar aquilo que dele e dela descende. (DAL FARRA, 2017, p. 152)

As mitologias são apresentadas não como um desvio ou um caso patológico, mas como experiência de vida consubstanciada em forma de arte, uma busca da atriz em entender a própria história, cujos contornos éticos se busca definir em público e junto ao público. Como dizer o indizível? Como explicar o que não pode ser explicado? Essas são algumas das inquietações da atriz e, ao se utilizar da mitologia, do campo simbólico para se pensar na própria história, talvez se encontre aí algum significado.

O episódio da destruição de Sodoma e Gomorra e a história de Ló são abordados com outro intuito em *Mulher, como você se chama?*. A atriz/autora do texto/espetáculo faz uma denúncia na peça acerca do apagamento e silenciamento das mulheres na história oficial. Ela pergunta: “Alguém aqui conhece a história da Esposa de Ló?” Em seguida, a atriz afirma: “Lembrem-se da Esposa de Ló: disse Jesus. Nada. Nada. Nada sabemos sobre a esposa de Ló. Nem seu nome” (MATTER, 2019, p. 14).

A mulher de Ló, de quem não conhecemos o nome, “[...] desobedecendo, olhou para trás e se tornou uma estátua de sal” (Gênesis 19:17), “Há quem diga que foi por impulso, covardia, apego a uma vida que nem sabem se ela tinha” (MATTER, 2019, p. 14). Janaina Matter questiona o porquê não sabemos o nome da esposa de Ló, será talvez por ser apenas uma esposa ou por ser uma mulher que não obedeceu ao que lhe foi imposto e por essa razão não merece ter seu nome lembrado, apenas sua estátua de sal é conservada para lembrar a outras mulheres o destino reservado para aquelas que são desviantes? Mas, a atriz dará um nome a ela.

*(mulheres do público são convidadas a participar do próximo trecho dizendo seus nomes)*

Como você se chama? Como você se chama?

Nós precisamos dar nome à esposa de Ló, não é?

*(pede-se a uma mulher que sugira um nome)*

Você pode dar uma sugestão?

Quantas razões você já teve para olhar para trás? (MATTER, 2019, p. 14-15).

“Quantas razões você já teve para olhar para trás?” Se eu tivesse que responder a essa pergunta a Janaina Matter, eu diria que inúmeras vezes, diria até que talvez eu viva olhando para trás. Em *mEU*, termino afirmando que “Eu preciso inventar um novo eu”, mas quando começo o processo de escrita de um novo espetáculo, meu primeiro movimento é olhar para trás, retomar uma história que acreditava ultrapassada. Mas, como contar se agora me faltam palavras? Como começar um texto? Às vezes sobram ideias e faltam frases articuladas. Em *Como cheguei até aqui*, me utilizo de músicas tanto como fala de minhas *personae*, quanto para compor a narrativa das histórias do espetáculo. O diálogo com as músicas é explícito, visto que elas são de conhecimento do público, pois trabalhamos com músicas populares brasileiras, mas também costuro na dramaturgia poemas de Rupi

Kaur e frases de obras de Clarice Lispector, mas não o faço de forma declarada; elas são utilizadas como falas, como se fossem minhas, porque de certa forma são, elas ajudaram a construir minha subjetividade e estão tão entranhadas em mim que por vezes não sei onde começam as palavras da Marina ou de outros autores.

Porém, acredito que esse modo de composição textual não é mero formalismo ou falta de criatividade ou capacidade para a escrita, mas sim a abertura para colocar pontos de vista que não somente os meus, abrir diálogo com outras subjetividades, dar espaço para outras vozes, estabelecer uma relação entre eu e o outro. Como esclarece Baumgärtel (2011, p. 5),

[...] a presença num texto teatral de traços de uma voz do outro, de outro(s) texto(s), não é um mero jogo formalista, mas que esse formalismo abre o texto e o(s) sujeito(s) inscrito(s) nele para o mundo da história e do social; que o surgimento de traços do outro não pode evitar a tematização de uma relação de poder entre traço marginalizado e centro dominante, bem como a relação entre as distintas vozes e as condições de seu (des-) aparecimento e sua (in-) audibilidade.

A liberdade da escrita na dramaturgia hoje nos permite tudo: uma história sem personagens, uma personagem sem história, fragmentos soltos que podem ser combinados e recombinaados a cada nova encenação, um falar sobre o nada, as possibilidades são inúmeras, inclusive escrever um texto quase todo costurado com citação de outros textos, como faz Pamella Villanova em *Helena vadia*.

Ao olhar para meus processos de escrita e para a composição das dramaturgias com as quais dialogo, pude perceber como o uso de outros textos são constantes na construção de nossas próprias obras e os utilizamos com finalidades diversas, atuando como autores-rapsodo, trabalhando com a técnica da colagem, costurando relatos pessoais a outros textos, que colaboram na construção de sentidos. Se antes a dramaturgia era um universo fechado e monológico, hoje ela se situa num espaço de liberdade, polifonia e dialogismo total. Parei aqui.

### 3.3 MAS TUDO NA NOSSA VIDA É APENAS REPRESENTAÇÃO, NÃO É? A RELAÇÃO ENTRE O METATEATRO E A AUTOFICÇÃO NO MONÓLOGO POLIFÔNICO

Quem nunca na chamada vida real se sentiu representando papéis, colocando máscaras para poder viver em sociedade e interagir com o outro? Acredito ser este um fato corriqueiro, tornado mecânico, até que um dia você se dá conta de que você já não sabe quem é, se a pessoa ou a máscara, e chega mesmo a duvidar se existe uma pessoa por trás da máscara e o pior é que são inúmeras máscaras, tantas quantas são as situações em nossas vidas.

O que pode apenas parecer um modo de se viver, um eterno jogo de adequações, um dia cobra seu preço. E, é nesse dia que você se olha no espelho e só consegue enxergar uma imagem distorcida do que você achava ser uma pessoa e se dá conta de que se você está usando uma máscara e atuando, o outro também está. Nesse momento, você passa a se questionar o quanto de verdade, ou o que é real, existe na sua vida e nas suas relações.

Em *mEU*, uma de minhas *personae*, cansada de representar papéis diz: “Mas tudo na nossa vida é apenas representação, não é? (*completamente alterada*) Mentiras disfarçadas sob a forma de vida” (STUCHI, 2015, p. 1). Ela chega à conclusão de que num relacionamento, infelizmente, vivemos representando, ou como disse certa vez Nelson Rodrigues, que é necessário muito cinismo para que um casal permaneça junto. Cansada de levar uma vida que achava ser de mentira, minha *persona* desabafa: “Sinto que há muito tempo temos representado papéis um para o outro. Nossa vida é apenas representação, somos como dois fantoches guiados pelo medo. Nos tornamos dois estranhos partilhando uma vida, presos em uma gaiola com a porta aberta” (STUCHI, 2015, p. 2).

Na época da escrita e encenação de *mEU*, essa era uma das minhas maiores angústias e minha sensação era que minha vida era um grande teatro, no qual só era possível (sobre)viver vestindo uma máscara e representando personagens. O único momento em que eu me sentia realmente livre era no palco, local onde eu poderia “fingir” que colocava uma máscara, quando na verdade me sentia nua diante do público, e falar o que eu realmente tinha vontade. Será? Será que também ali no palco, eu, ao invés de me desnudar, não acabava por colocar mais camadas de representação e incorporar outras *personae* no que achava ser meu eu verdadeiro e minha vida? Essas indagações me perseguiram por muito

tempo; na época eu queria mesmo era poder não representar e olhar para a verdadeira Marina, mas hoje tenho consciência que somos múltiplos e que ao longo da vida trocamos de *personae*? como parte do processo de individuação e adaptação do indivíduo ao mundo externo.

As questões que me atravessavam na época estavam muito ligadas ao meu objeto de pesquisa no momento, a dramaturgia de Luigi Pirandello e o debate proposto por ele em suas peças. A discussão filosófica entre ser e parecer que se projeta formalmente como metateatro e sua consciência aguda da fragmentação do sujeito moderno e da teatralidade que perpassa as relações sociais me inquietavam a tal ponto que eu me via vivendo o drama de suas personagens. Em *Seis personagens à procura de um autor*, a personagem Pai afirma ser impossível ser um só, pois agimos de acordo com o momento e com as pessoas com as quais nos relacionamos, e cada uma delas nos enxerga de um modo diferente.

PAI: O drama para mim está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantas quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. (PIRANDELLO, 2009, p. 203)

Os questionamentos trazidos tematicamente por Pirandello, principalmente a relação entre ser e parecer, a oposição entre vida real e teatro se configuram formalmente na dramaturgia e no teatro sob a forma do metateatro, mas de modo muito mais refinado do que se entendia acerca do metateatro até então, que grosso modo, significava o teatro dentro do teatro ou uma peça dentro de outra peça.

Em *Hamlet*, por exemplo, o metateatro se dá no momento em que o príncipe da Dinamarca contrata uma trupe de atores para apresentar uma peça que faria uma analogia com o assassinato de seu pai. Calderón De La Barca, em *A vida é sonho*, também questiona a relação entre vida, verdade e ilusão:

Que é a vida? Um frenesi.  
 Que é a vida? Uma ilusão,  
 Uma sombra, uma ficção;  
 O maior bem é tristonho,  
 Porque toda a vida é sonho.  
 E os sonhos, sonhos são. (DE LA BARCA, 2009, p. 75)

Porém, o metateatro em Pirandello vai além, vai ao encontro de uma das tendências da modernidade: a tendência à autorreflexividade da arte. O dramaturgo coloca em debate nos próprios textos dramáticos reflexões acerca das relações entre real e ficção, arte e vida, texto e espetáculo, autor e diretor, ator e personagem. O metateatro, compreendido como reflexão sobre o fazer teatral é inserido no texto dramático, numa clara tradução estética de um pressuposto filosófico. Por isso, na trilogia metateatral de Pirandello, o metateatro não se limita aos procedimentos convencionais, peça dentro da peça ou ruptura da quarta parede, pois vai além ao questionar o estatuto e os limites da ilusão teatral.

Os estudos acerca do dramaturgo italiano se orientam, em sua grande maioria, em torno do relativismo pirandelliano, do questionamento filosófico entre ser e parecer, a ideia de fragmentação do sujeito moderno, e a discussão sobre a teatralidade que perpassa as relações sociais. O desdobramento dessas discussões é a análise formal da obra e a defesa do metateatro como o recurso apropriado pelo tema abordado pelo dramaturgo, ou seja, a transposição do conteúdo filosófico para o seio da forma dramática. O metateatro é a perspectiva comumente abordada para a reflexão da poética pirandelliana como procedimento para a construção das peças da trilogia, colocando em discussão a relação entre forma e conteúdo.

Pirandello, ao aplicar à forma teatral seus pressupostos filosóficos não renova apenas a dramaturgia, mas provoca mudanças, também, na encenação e no modo de atuar, pois as críticas que ele incorpora ao texto dramático, como os limites do teatro como representação do real, se materializam em cena.

As questões temáticas levantadas por Pirandello em sua dramaturgia, como os limites entre realidade e ficção, são colocadas em questão não apenas no enredo, mas pelas indicações cênicas podemos pensar que o assunto tratado ganha forma, não só textual, mas espetacular.

O questionamento entre arte e vida em *Seis personagens à procura de um autor* é um dos temas centrais da peça e aparece nos diálogos e na construção do enredo que possui dois níveis de representação: de um lado estão os Atores “reais” e de outro os atores que representam as Personagens que desejam ver seu drama encenado no palco. Porém, a rubrica que antecede a entrada das personagens demonstra claramente a preocupação do dramaturgo com a dimensão

espetacular do texto, pois nelas encontramos o modo como devem estar caracterizados os atores que encarnam as Personagens e os atores que representam Atores. Essas indicações cênicas servem para direcionar as intenções de Pirandello na transposição do texto para o palco.

[...] Quem quiser tentar uma transposição cênica desta peça, precisa empenhar-se, com todos os meios, para conseguir o máximo efeito a fim de que estas Seis Personagens não se confundam com os Atores da Companhia. A disposição de uns e outros, indicada nas rubricas, quando os primeiros subirem ao palco, ajudará sem dúvida; assim como uma coloração diferente da luz, mediante refletores apropriados. Porém, o meio mais eficaz e idôneo, porém, que aqui se sugere, será o uso de máscaras especiais para as Personagens [...] Interpretar-se-á também o sentido profundo da peça. As Personagens não deverão aparecer como “fantasmas”, porém como “realidades criadas”, elaborações imutáveis da fantasia e, portanto, mais reais e consistentes, do que a volúvel naturalidade dos Atores. As máscaras ajudarão a dar a impressão da figura construída por arte e imutavelmente fixada cada uma na expressão de seu próprio sentimento fundamental [...]. (PIRANDELLO, 2009, p. 188-189)

Em *mEU*, apesar de todos os questionamentos que faço sobre o quanto representamos na vida real e como isso afeta a nossa identidade, tais como “Não vou me perdoar nunca, perdi os melhores anos da minha vida encenando a vida perfeita, mas essa vida nunca existiu” (STUCHI, 2015, p. 3), a afirmação de se estar no teatro e o questionamento do quanto isso pode ser mais real que a nossa própria vida só aconteceu depois da primeira apresentação, quando entendi a necessidade de assumir ser a Marina em cena e ao mesmo tempo uma representação teatral. Depois de algumas apresentações, decidi colocar uma cena nova, na qual eu parava o espetáculo, servia vinho ao público e perguntava o que eles estavam achando sobre a peça, se eu parecia verdadeira, se eles conseguiam entender que aquela era minha vida real.

Com a escrita e encenação de *mEU* pude entender a relação entre a aluna, no caso eu, e os ensinamentos do seu mestre, no caso Pirandello. As inquietações dele, homem do começo do século XX, eram as minhas, uma mulher nascida no fim do século XX escrevendo sua primeira dramaturgia no começo do século XXI. Em certo momento da peça, eu falo com os sapatos<sup>104</sup> e ao mesmo

---

<sup>104</sup> Os sapatos não são meramente parte do figurino na peça, mas compõem também o cenário. Eu os utilizo para trocar de *personae*; eu dialogo com eles, como se fossem a materialização de outras

tempo com o público, ambos meus espectadores “Chega de representação! Agora quero que me vejam como sou de verdade! Chega de papéis! A partir de agora não represento mais os personagens que foram designados para mim!” (STUCHI, 2015, p. 5). Mas, na vida, “[...] cada um – por fora, diante dos outros – está vestido de dignidade – mas dentro de si sabe muito bem o que de inconfessável se passa na intimidade consigo mesmo” (PIRANDELLO, 2009, p. 201-202).

Porém, logo após essa afirmação, minha *persona* “*Tem uma expressão de espanto, quando se olha no espelho sem querer. Fica assim um tempo, analisando aquela imagem como se fosse totalmente desconhecida. (ela se pergunta) - Quem é a pessoa por trás da personagem?*” (STUCHI, 2015, p. 5). A conclusão a que chego no fim da peça é que “Eu sou todas essas e não sou nenhuma dessas. Agora eu preciso inventar meu novo eu.” (STUCHI, 2015, p. 6). Para Pirandello, os seres são múltiplos e mutáveis, impossíveis de serem fixados a uma forma.

O procedimento pirandelliano funda-se em algumas crenças, assumidas até as últimas conseqüências. Em primeiro lugar, eu posso crer-me alguém, mas sou tantos quantas as pessoas que me contemplam, já que as imagens não se igualam. A personagem, dessa forma, se enriquece pelas diferentes visões que sugere, abrindo-se a uma gama imensa de exegeses. Por outro lado, se eu me creio hoje um, essa pessoa não é a mesma de ontem e não será igual à de amanhã. O fluxo da vida pode acumular imagens parecidas, numa mesma linha direcional, mas ninguém estará fixado numa realidade única e imutável. (MAGALDI, 2009, p. 16)

Em *Cada um a seu modo*, uma das personagens propõe que a outra se olhe tal como ela é, sem máscaras.

[...] nu como está, com todas as misérias e feiuras interiores – você como eu – os medos, os remorsos, as contradições! Arranque de si o palhacinho que fabricou para si mesmo com a interpretação fictícia de seus atos e sentimentos, e logo perceberá que ele nada tem a ver com o que você é ou possa verdadeiramente ser, com aquilo que está em você sem que o saiba [...] (PIRANDELLO, 2009, p. 367).

Nas dramaturgias/espetáculos com os quais dialogo na tese não há mais personagens dramáticas, mas o próprio ator/autor relatando fragmentos de sua

---

personagens; os sapatos também são como uma espécie de público, interlocutores para as diversas *personae* que e habitam.

vida e se autoficcionalizando em cena, pois por mais que se pretenda contar toda a verdade, sabemos que a verdadeira realidade é inacessível, se é que ela existe. Ao me contar, necessariamente passo pelo processo de (re)elaboração, faço uma escolha do que e como me contar, assumo uma perspectiva dentre várias. Como propõe Lima (2017, p. 201), o desejo de dizer a verdade está relacionado com o desejo de fantasiar, mas a recíproca também é verdadeira, pois “[...] o desejo de fantasiar é também o desejo de verdade”. Nesse sentido, a autoficção se configura como um modo de criação no qual o imbricamento entre realidade e ficção não é somente possível, mas desejável.

[...] a autoficção nasce do cruzamento de duas vontades no sujeito contemporâneo: o desejo de dizer a verdade sobre si, já apontado desde Nietzsche (2000), e o desejo de ser outro, de ficcionalizar, de criar realidades, visível desde os primeiros traços da infância, como apontou Sigmund Freud (2014). Nela, se prefere a inverdade, a incerteza, a insciência. O gênero seria a resposta de um contexto que assume, filosoficamente, a impossibilidade de instaurar uma verdade sobre o sujeito, mesmo sobre uma vida já vivida. O conceito de verdade está tão próximo, e é tão subjetivo quanto, ao conceito de real que somente por meio da linguagem simbólica seria possível ser concebido. Mas repito: a ficção seria a “única” verdade justamente porque é a possibilidade de várias verdades. Assim, percebe-se como o desejo de dizer a verdade se torna facilmente o desejo de ser outro. (LIMA, 2017, p. 200)

Para Pirandello, uma personagem tem uma vida verdadeiramente sua, enquanto o homem é apenas a ilusão do que ele acredita ser. Mas, se no monólogo polifônico são os atores em cena assumindo suas identidades e expondo fatos de sua vida e não podemos mais falar em personagens dramáticas, como se estabelece o jogo metateatral em relação ao ator e personagem, teatro e vida? Um dos pontos de concordância entre metateatro e autoficção é a autoconsciência dramática, pois por mais que o(a) ator/atriz afirme que fará um relato de algum aspecto de sua vida, há a consciência de que naquele momento, de alguma maneira, é também personagem, uma vez que “[...] sabe quem ele é, e sabe que parte dele existirá fora dali, mas parte dele, não. O personagem autoficcional sabe que é, em partes, não ficcional. Sabe que uma parte vai morrer dentro de instantes: estamos diante de seus primeiros e últimos momentos” (LIMA, 2017, p. 203)

A história das seis personagens se mostra como uma obra impossível de ser levada aos palcos, a questão de como dizer o indizível é levantada

por Pirandello, assim como por Janaina Leite em *Conversas com meu pai*, peça na qual a atriz fala sobre a dificuldade de comunicação com seu pai e a impossibilidade de falar sobre isso. Conta que após seu pai ficar sem as cordas vocais, eles passaram a se comunicar por bilhetes, pequenos papéis que ela afirma estarem na caixa de sapatos que carrega, mas que não irá mostrar para as pessoas ali presentes, elas devem confiar no que a atriz diz.

Eu fiquei armazenando a energia de comunicação entre eu [sic] e meu pai, e fui colocando aqui nesta caixa, e então eu guardei isso por muitos anos, fiquei por muitos anos armazenando estes papéis aqui. Mas eu não vou mostrar nem mesmo um desses papéis para vocês, porque sempre que eu mostro é um pouco dessa energia que se esvai, se perde, fica por aí. Não se pode abrir uma caixa dessas com esse tipo de energia armazenada e sair espalhando por aí. Não. Eu vou simplesmente dizer para vocês que é isso que tem aqui. (DAL FARRA, 2017, p. 139)

A personagem Pai, em *Seis personagens...*, acredita que personagens podem ser menos reais que os seres humanos, porém são mais verdadeiras. A partir desta afirmação, fica a questão: o que é mais importante, ser real ou verdadeiro? Em *mEU* eu acreditava poder ser mais verdadeira no teatro do que na vida real, porque era ali que conseguia ser eu mesma ao assumir que eu era muitas e que agia de acordo com as circunstâncias.

A personagem dramática para Pirandello é mais real que os atores, tanto é que *Seis personagens...* termina com a morte da personagem Rapaizinho ao se dar um tiro. A Primeira Atriz, ao constatar que ele morreu, é contestada pelo Primeiro Ator “Qual morto qual nada! Ficção! Ficção! Não acredite!” (PIRANDELLO, 2009, p. 238). Os atores passam, então, a discutir se a morte é realidade ou ficção e o Diretor, cansado de ter suas certezas abaladas, exclama: “Ficção! Realidade! Vão para o diabo todos vocês!” (PIRANDELLO, 2009, p. 238). Com essa cena, Pirandello desestabiliza a relação entre verdade e ficção, gerando dúvida em relação ao que faz parte do espetáculo ou não.

A discussão entre realidade e ficção é um dos motes de criação e é colocado explicitamente em cena nas dramaturgias que compõem o projeto *Ficção*. Como explicita o próprio nome do projeto, as seis dramaturgias/espetáculos são um elogio à ficção e colocam em discussão como na vida representamos papéis, “[...] inventamos narrativas para dar sentido à realidade” (DELFINI, 2019, p. 14).

Em *Thiago Amaral*, a peça do Coelho é uma peça dentro da outra, a do ator nu, que se apresenta com seu nome de verdade, mas o ator se sente mais verdadeiro sendo um coelho ao “representar” sua realidade ficcional. Ao assumir essa figura, Thiago pode falar sobre sua homossexualidade, um assunto tabu entre ele e o pai na vida real, mas no teatro os dois colocam em discussão a relação entre eles, mas com algumas regras que o ator conta ao público.

Há três regras que o Coelho 1 estabeleceu para estar comigo aqui, em cena. Segundo ele, essas regras existem para evitar um estresse emocional e uma possível parada cardíaca de algum dos coelhos. E as regras são:

*Para o pai.* Me ajuda.

1. Esta peça não terá nenhum ato obsceno.
2. Usaremos um vocabulário coelhístico para pular os assuntos em que não queremos tocar. A gente é foda nisso, em fugir.

E...

Pai – Emotiva. (AMARAL, 2019, p. 87-88)

Em *Cada um a seu modo*, Pirandello tematiza como tratar no teatro acontecimentos reais ou como ficcionalizar a vida. O que está em jogo é a verdade ou o modo como se constroem verdades e a certeza de que é impossível conhecer efetivamente os fatos tais como eles são, pois estes são filtrados pelas subjetividades das pessoas. Nessa peça, as “personagens reais” não concordam com a visão dada pelos atores aos seus dramas no palco. Porém, a vida acaba por imitar a arte, pois o Barão e a Atriz, ao se encontrarem nos bastidores, se apaixonam, assim como no espetáculo criado a partir deles.

Talvez, o que Pirandello queira nos dizer é que a arte é mais verdadeira que a vida real, o que por sua vez me leva a refletir novamente sobre o processo de escrita e encenação de *mEU* e minha vida atual. Ao reler o monólogo, em 2019, para refletir sobre ele na pesquisa, eu tive um grande choque ao constatar como eu, consciente ou inconscientemente, reproduzi cena por cena da dramaturgia/espetáculo na minha vida real.

Em *Maria Amélia Farah*, a atriz/autora conta o quanto foi personagem na vida real para agradar e se encaixar “[...] naquela ficção da minha mãe” (FARAH, 2019, p. 62), que desejava que a filha fosse bailarina. Essa questão me leva a pensar o quanto não somos reais, verdadeiros, pois na vida nos adequamos às personagens criadas por nós e para nós para podermos manter as relações sociais. Maria Amélia conta como ficcionalizou a “vida real” para torná-la

mais interessante e o seu desejo de poder escolher uma outra personagem e não aquela que estava vivendo para agradar à família. A atriz termina a peça dizendo que se o irmão fosse vivo, talvez ela não estivesse ali, fazendo esse monólogo, “[...] revelando segredos e mentiras para pessoas que eu nem sei quem são – obrigada – , criando uma outra vida para mim, tão real quanto a que eu vivi” (FARAH, 2019, p. 73).

A vontade de trazer a verdade para o palco é um dos motes de criação da dramaturgia/espetáculo *Thiago Amaral*. O ator/autor questiona se o teatro não pode ser mais real que a vida, porque para ele, do outro lado, fora do palco, é uma ficção. Para Thiago o que ele faz é uma “realidade ficcional” o que é diferente de uma “realidade mentirosa”. Assim como Pirandello, Thiago acredita que teatro é mais real que a própria vida, pois é um espaço que permite ser de verdade, pois ao fazer uma afirmação no palco o público sempre tende a acreditar ser uma ficção, o que possibilita falar verdades.

Porque nós estamos acostumados a acreditar que tudo o que acontece aqui, desse lado, é ficção. Apesar de eu estar aqui, de verdade. Apesar de me chamar Thiago Amoral, de verdade. Apesar de eu estar aqui pelado, na frente de vocês, de verdade. E apesar do lado daí também ser ficção. “A única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é sempre de verdade”. (AMARAL, 2019, p. 79)

Em *Trovarsi* (1932), de Pirandello, a protagonista é uma atriz que se despersonaliza para personalizar-se em cada nova personagem, pois ela só se sente viva e verdadeira ao viver outras vidas que não a sua, ao transfigurar-se e se tornar outras. A vida “verdadeira” se apresenta, então, mais fugaz que a vida nos palcos, local onde a vida pode realmente encontrar sua expressão.

Em *BR-Trans*, assim como Silvero se apresenta ao público, Gisele também o faz reivindicando sua autenticidade, mas o público sabe que é ficção, pois acompanhou anteriormente o relato do ator/autor e a transformação dele, mas se estabelece um jogo entre as noções de ator e personagem, qual é o mais real, mais autêntico; Silvero, o ator ou Gisele, a personagem autoficcional criada por ele? Após a transformação de Silvero em Gisele, esta diz: “Por conta de um acidente involuntário, Silvero Pereira, que diariamente triunfa sobre esse cenário, hoje não pôde estar aqui, pobrezinho!” (PEREIRA, 2016, p. 22) e em seguida se apresenta e defende sua autenticidade: “[...] me *gusta* muito ser autêntica, porque uma mulher é

mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma!” (PEREIRA, 2016, p. 23).

O desejo de ser real é evidenciado em *Luciana Paes*, no qual a atriz/autora desestabiliza a noção de verdade o tempo todo, afirmando que não é a atriz do espetáculo ao mesmo tempo em que é ela que está ali, na frente do público. Luciana afirma que ao escrever a peça seu maior desejo era ser real, ser de verdade, mas ao mesmo tempo afirma que queria enganar o público sem que eles soubessem e acreditassem que tudo o que ela conta é verdade. Para a atriz/autora não há diferença entre vida e teatro, sempre estamos representando.

[...] Quando eu idealizei este espetáculo, o que eu mais queria era ser real. Mesmo deste lado aqui, o que eu mais queria era ser real. Eu queria que vocês viessem assistir [sic] uma peça...  
Vai, imagina que vocês estão assistindo [sic] uma peça...  
Aí, de repente, não é mais uma peça. De repente é a vida.  
[...]  
Eu queria ser real, ser verdadeira, original se desse, mas eu sei que não dá.  
Não, no começo eu queria enganar vocês. (BARROS, 2019, p. 33)

O tema da improvisação é discutido na trilogia metateatral de Pirandello, primeiramente esboçado em *Seis personagens...*, aprofundado em *Esta noite se representa de improviso* e colocado na prática em *Cada um a seu modo*. Outros dramaturgos/encenadores, como Artaud e Grotowski, refletem sobre a questão do improviso e da presença do ator em cena. O falar sobre o processo de criação ou o desnudamento do fazer teatral é outro tema abordado pelo dramaturgo italiano e que reverbera no teatro contemporâneo, sendo comum os autores falarem nas peças sobre o próprio processo de construção artística, o que por sua vez tira o público da sua passividade.

[...] Frente ao espetáculo teatral o público não pode resguardar-se em uma confortável posição de quem apenas assiste a uma história, dado que em toda cena sempre se vê os procedimentos de forma clara e explícita. O teatro não possui os instrumentos técnicos que o cinema ou a televisão têm para produzir a sensação da completude do realismo. O teatro não pode velar a fabricação de si mesmo. O teatro está condenado ao elemento do real, ainda que seja apenas no plano da emissão do discurso, pois sempre vemos parte do não discurso. (CARREIRA, 2011, p. 341)

O desnudamento do fazer teatral hoje é algo bastante comum no teatro e é colocado em discussão o próprio processo de construção da obra. A

interpretação naturalista é vista como um modo de enganar o público, pois se há o desejo de criar uma ficção, há também a composição de uma mentira. Essas são questões levantadas em *Maria Amélia Farah*, pois a atriz/autora, além de revelar suas histórias, explicita a concepção da dramaturgia/espetáculo. Maria Amélia conta para o público que começou a fazer essa peça quando estava grávida, mas atualmente ela usa uma barriga falsa, mas ela sente que de alguma forma está enganando o público, porque ela “[...] gostava de fazer a peça grávida de verdade porque era... uma coisa de verdade [...]” (FARAH, 2019, p. 55).

A quebra da ilusão dramática é um dos pressupostos do metateatro, assim como a comunicação direta com o público. Nos monólogos polifônico as quebras de ilusão, quando criadas, podem acontecer de diferentes maneiras. Em *Helena vadia*, a atriz/autora empresta corpo e voz a diversas personagens históricas, assim como utiliza discursos de outros autores na composição do seu texto/espetáculo. Pamella recepciona seu público, pede para que fiquem à vontade enquanto ela termina de se preparar para começar a representação. Durante todo o espetáculo, a atriz comenta suas cenas e falas, operando também como narradora, iluminadora e sonoplasta da própria peça, desnudando a carpintaria do fazer teatral.

*(mudando de tom)* Agora eu vou fazer uma regressão do tempo... *(sobe o Olimpo. Tal ação pode ser dada ajeitando uma pequena luminária e apagando a iluminação da sala, subindo em uma mesa ou quem sabe sentando no colo de Zeus, de acordo com a disponibilidade do espaço)* para mostrar para vocês que a tragédia de Helena começa com um problema que vivemos até hoje, que é o excesso de pessoas nas listas de convidados dos casamentos. (VILLANOVA, 2014, p. 7)

O rompimento das fronteiras do espaço teatral (palco/plateia) chega ao limite em *Esta noite se representa de improviso*, uma vez que o dramaturgo italiano recomenda que o jogo teatral se inicie desde o anúncio da peça, no qual o nome do dramaturgo deve ser omitido e o do diretor deve estar em destaque. O público é alertado de que o espetáculo improvisado acontecerá “com o concurso do público que gentilmente comparecerá” (PIRANDELLO, 1999, p. 242). Pirandello, nessa peça, ao mesmo tempo que rompe a ilusão teatral, acaba por desdobrar outros níveis de ilusão.

Durante o prólogo, há uma confusão nos bastidores do teatro, o que deve causar na plateia uma certa confusão estimulada também porque há atores

entre o público que incentivam a discussão se o que está acontecendo faz parte ou não da representação. Um dos atores infiltrados no público durante a confusão diz que o espetáculo “Ainda não começou” e o Doutor Hinkfuss, personagem que faz o diretor, replica “Sim, senhor, começou [...] A representação já começou, se aqui estou diante dos senhores”. (PIRANDELLO, 2009, p. 245).

Porém, a confusão nos bastidores continua até o momento que o Doutor Hinkfuss pede para abaixarem as cortinas, se dirige ao público e diz “Peço desculpas, senhoras e senhores. O espetáculo agora começa de verdade. Cinco minutos, apenas cinco minutos, com licença, para que eu possa ver se está tudo em ordem” (PIRANDELLO, 2009, p. 259).

Em *Luciana Paes*, a atriz/autora chama a atenção para os bastidores do fazer teatral ao representar um problema técnico com o som no começo do espetáculo. O que aparenta ser um imprevisto durante a representação é ficcional, construído dramaturgicamente e cenicamente. Em seguida, Luciana revela o jogo para o público e se apresenta afirmando ser uma atriz que deseja enganar os espectadores presentes naquele espaço teatral, pois os atores têm o desejo de “[...] mostrar o esqueleto do teatro” (BARROS, 2019, p. 36).

E aí? Funcionou? Não, né? Achei que não iria funcionar. Eu também não fiz bem.

Gente, desculpa. Não estamos com problemas no som, eu fiz isso porque eu queria enganar vocês. Já explico:

Meu nome é Luciana, eu sou atriz, mas eu não sou atriz desse espetáculo. (BARROS, 2019, p. 31).

O improviso na trilogia metateatral pirandelliana é programado, portanto não é um improviso, mas coloca em discussão justamente a possibilidade ou não de se improvisar numa peça, pois por mais que o dramaturgo italiano coloque atores como espectadores com o intuito de fazer parecer um improviso, a reação do público não pode ser prevista. O erro é previsto em *Luciana Paes*, como dito acima, mas em outro momento da peça a atriz/autora diz que errou o texto, que esqueceu e que precisa voltar e contar novamente a história para que o público entenda. Nesse caso, apesar do “erro” ser programado, Luciana não assume para o público o jogo, ao contrário do que faz a atriz em *Paula Picarelli* quando ela conta ao público como fazia a peça: “Aqui eu errava de propósito e as pessoas achavam que eu errava mesmo. É um procedimento que a gente usa em todos os solos para dar a

sensação de realidade” (PORTO, 2019, p. 134). O desnudamento do processo de criação, ao mesmo tempo que revela uma possível verdade, cria outro efeito de desestabilização da verdade, pois a atriz de *Paula Picarelli* afirma no começo da apresentação que não faz mais esse espetáculo.

O mundo é um palco e nós somos atores atuando na vida. Esse é um dos pressupostos de Pirandello e também da atriz/autora de *Fernanda Stefanski* para compor a dramaturgia/encenação que leva seu nome. A peça é sobre o próprio processo de pesquisa e criação para a peça e a atriz se questiona se há alguma diferença entre a Fernanda da vida real e a Fernanda no teatro que desejava se esconder atrás de uma personagem, o que iria na contramão da proposta do projeto *Ficção*, pois o projeto era “[...] para a gente ver a Fernanda” (BERNARDES, 2019, p. 155). Mas, será possível nos mostrarmos sem uma personagem, tanto na vida quanto no teatro?

O embaralhamento entre realidade e ficção em *Aline Filócomo* é causado pelas contradições no discurso da atriz/autora ao contar para o público que não sabe como começar a peça, que está ali naquele momento enrolando para poder pensar em como fazer o tempo passar para terminar sua apresentação. Assim como em *Essa noite se representa de improviso*, o prólogo serve para desestabilizar as noções de verdade e ficção, arte e vida, pois as discussões colocadas na peça fazem parte da própria peça, são o seu assunto, a atriz afirma que espera que algo de real aconteça, mas ela diz ter certeza que o público vai pensar “[...] mentira, olha lá ela fazendo cena” (FILÓCOMO, 2019, p. 111).

Em *BR-Trans*, o metateatro se configura de maneiras variadas, como no momento da transformação do ator Silvero Pereira em Gisele aos olhos do público e na afirmação que ela faz para os espectadores sobre estarem no teatro e assistirem a uma representação na qual o ator não pode mais estar presente “Sendo assim, que se suspenda a sessão. Porém... se não tem nada melhor a fazer, e uma vez que vieram ao teatro, é uma pena que se vão. Se ficarem prometo lhes entreter contando a história de minha vida” (PEREIRA, 2016, p. 22).

Na trilogia metatetral, Pirandello sinaliza a participação da plateia no espetáculo, um traço marcante do teatro contemporâneo. Em *Aline Filócomo*, há a afirmação de se estar no teatro, de ser uma atriz diante do público, a atriz desvenda a construção da dramaturgia e questiona o fazer teatral. Para Aline, ela pode fazer o

que quiser em cena, inclusive colocar o público para atuar junto com ela, porque este solo não é somente dela, mas de todos.

Em *Grazzi Ellas*, a atriz convida uma pessoa do público para encenar juntamente com ela uma história de sua infância, estabelecendo um jogo entre a ficção no momento da representação, mas ao mesmo tempo a afirmação da realidade do momento presente.

*(A atriz escolhe uma pessoa da plateia e convida para brincar. Ela mostra a casa imaginária para sua nova amiga – homem ou mulher – que passa a habitar sua imaginação. Faz com ela uma pequena entrevista; sentam-se no chão para tomar chá):* - Oi, quantos anos você tem? Vamos brincar? De casinha? Agora você está convidada para tomar o chá das 5, sabe com quem? Com a rainha Elizabeth!  
*(A atriz serve o chá em sua pequena baixela).* A Atriz alerta a convidada: Temos todo um protocolo a seguir, pois a rainha tem que saber sentar, e ser pontual! Você prefere chá de maçã com canela, ou chá de hibisco? Quantos cubinhos? Dois? Ah! Pra mim só um! Cuidado que tá fervendo, sopra! (SOUZA; AVANSINI, 2017, p. 6)

A relação frontal com o público, ao lançar perguntas e incluir as pessoas da plateia no jogo, é uma marca dos monólogos polifônico. Em *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, a atriz Renata Carvalho indaga o que torna uma pessoa melhor do que a outra e se temos o direito de julgar o outro. Ao lançar esse questionamento por meio de uma parábola bíblica, ela também se coloca em posição de ser apontada como pária, uma travesti, mas antes que atirem a primeira pedra, ela se coloca no lugar do outro, daquele que julga, podendo com esse gesto fazer com que as pessoas do público também se questionem se possuem o direito de apontar o certo e o errado.

Conheci uma mulher, uma vez,  
 que tinha se dedicado à vida e ao amor,  
 então, é claro que queriam matá-la.  
 Pensaram tê-la flagrado em adultério –  
 os homens da igreja, os escribas e fariseus.  
 Prenderam a mulher  
 e a condenaram à morte.  
 Me perguntaram:  
*Pode esta mulher ímpia viver?*

Esperando me colocar em uma armadilha,  
 para poderem ter uma desculpa e me matar também.

Posso vê-la parada ali, no centro do círculo.  
 Ela não baixa o olhar.

Ela não pede compaixão ou piedade.  
Ela fica ali,  
e olha nos olhos de seus juízes.

Me entregam uma pedra.  
*Mate-a, essa é a nossa lei.*  
E eu olho para a mulher e olho para a pedra.

E eu seguro a pedra em minha mão.  
Que coisa bela,  
tão plena de vida longa e paciente.  
Como poderia usá-la para matar?  
Que tipo de crime é esse?  
Muito, muito pior do que qualquer coisa  
que esta mulher possa ter feito.  
Provavelmente ela só fugiu de um marido abusivo  
ou talvez tenha sofrido um estupro.  
Essas coisas acontecem.

Mas suponhamos que tenha feito algo ruim.  
Suponhamos que tenha roubado.  
Suponhamos que tenha matado.  
Suponhamos que tenha assistido passivamente  
ao estupro de sua filha.  
Ainda assim, eu sou melhor do que ela?  
E você? E você? E você? (CLIFFORD, 2016, p. 15-16)

O público também é inserido no jogo em *O Arquipélago* no momento em que o ator/autor entrega para alguém da plateia um balde cheio de bolinhas de papel e pede para que a pessoa o acerte e orienta “[...] isso é uma brincadeira. Eu preciso que você jogue estas bolinhas em mim enquanto eu provo para estas pessoas que eu sei desviar de pedras. *Tempo da ação. Ao acabarem as bolinhas de papel, meus movimentos se diluem em um esboço de dança*” (KUCARZ, 2019, p. 14). O ator, para trazer um sentido de realidade ao seu relato, no qual ele conta sobre suas cicatrizes, físicas e simbólicas, conta sobre um buraco que tem na cabeça e para provar ser verdade ele pede se alguém pode comprovar isso: “[...] Alguém aqui teria coragem de passar a mão no buraco que eu tenho na cabeça? Você? *Vou até a pessoa na plateia que se dispôs a passar a mão em minha cabeça. Me inclino. Ela me toca*” (KUCARZ, 2019, p. 13).

Em *Mulher, como você se chama?* o público é convidado a dar um nome para a esposa de Ló, pois esta teve seu nome apagado e a atriz/autora do espetáculo deseja resgatar todas as mulheres, inclusive as que estão ali, no momento presente do espetáculo. Janaina Matter faz várias indagações para a plateia:

(mulheres do público são convidadas a participar do próximo trecho dizendo seus nomes)

Como você se chama? Como você se chama?

Nós precisamos dar nome à esposa de Ló, não é?

(pede-se à uma mulher que sugira um nome)

Você pode dar uma sugestão?

Quantas razões você já teve para olhar para trás? (MATTER, 2019, p. 14-15)

Nos monólogos polifônicos com os quais dialogo, ao menos na maior parte deles, o ator/autor assume seu nome no texto/cena e o relato como seu, sendo esta uma das características dessas obras. No drama de forma fechada, o autor era ausente na obra, não havendo referências a ele e a nada externo à dramaturgia, mas com a crise do drama e as mudanças temáticas inseridas no seio da forma dramática, o dramaturgo passa paulatinamente a assumir o discurso no texto. A autorreferencialidade é trabalhada por Pirandello na trilogia metateatral de formas diversas. Em *Cada um a seu modo*, o dramaturgo coloca seu nome no jornal, que deve ser distribuído na rua, antes do espetáculo começar, com a seguinte notícia:

No mundo teatral difundiu-se inesperadamente uma notícia fadada a provocar enorme escândalo. Parece que Pirandello extraiu argumento de sua nova peça *Cada um a seu modo*, que será representada esta noite no Teatro..., do dramaticíssimo suicídio ocorrido meses atrás em Turim, do jovem e pranteado escultor Giacomo La Vela. (PIRANDELLO, 2009, p. 319)

Ao propor que a representação dessa peça comece na rua ou no espaço em frente ao teatro e colocar as “personagens reais” da peça que será representada como espectadores no teatro, Pirandello desestabiliza as noções de realidade e ficção, embaralhando os planos de representação na vida e no teatro, causando estranhamento no público. Essa quebra das fronteiras do teatro realista e da representação ilusionista na obra de Pirandello acaba por desdobrar o ilusionismo, multiplicando-o, o que por sua vez desestabiliza as certezas e tira o público de sua passividade. Porém, esse jogo é explicitado na dramaturgia, o que não ocorre nos monólogos polifônico, nos quais nós leitores, de certa forma, somos também inseridos no jogo.

No Primeiro Entreato Coral de *Cada um a seu modo*, o conflito ficção *versus* realidade é novamente colocado em questão. Há vários planos de

representação e um embaralhamento entre “representação de um acontecimento vivido” e ficção artística, no qual as verdadeiras personagens do drama entrarão em choque com as personagens fictícias. O autor tenta prever a reação do público e através da fala de algumas personagens colocadas como espectadores, Pirandello reflete sua própria obra, por vezes satirizando-a, assim como também discute o modo como é recebida por público e crítica, falando sobre os fatores de estranhamento causado por suas peças.

O Espectador Irritado – Mas será possível que em toda estréia de Pirandello deva acontecer um fim-do-mundo?

O Espectador Pacífico – Esperemos que não se espanquem!

Um dos favoráveis – Ah, reparem que é na verdade uma sorte e tanto! Quando os senhores vêm assistir a peças de outros autores abandonam-se na sua poltrona e se dispõem a acolher a ilusão que o palco lhes quer criar, quando consegue criá-la! Ao invés, quando vêm assistir a uma peça de Pirandello, os senhores agarram com as duas mãos os braços da poltrona, põem-se – assim – com a cabeça como que prestes a dar marradas, a repelir a todo custo aquilo que o autor lhes diz. Se ouvem uma palavra qualquer... sei lá, “cadeira”, ah, por Deus, ouviu? Ele disse “cadeira”; mas a mim é que não engana! Quem sabe que coisa haverá debaixo dessa cadeira! (PIRANDELLO, 2009, p. 353-354)

O desejo de Pirandello de ter sua peça discutida, problematizada, tirando o espectador de sua passividade é uma das marcas dos monólogo polifônico, pois ao desestabilizar as noções de verdade, de real, de ficção, verdadeiro, o público é inserido no jogo, é obrigado a pensar no momento do acontecimento teatral. Essa inserção do público na obra, proposta por Pirandello, será aprofundada na dramaturgia e no teatro subsequentes. Para Carreira (2011, p. 337), no teatro do século XXI,

[...] a presença do público transcende o fato da audiência como um espectador em sua condição básica, pois o que se busca é, em primeiro lugar, um cúmplice do processo de enunciação, que se projeta além dos códigos comunicacionais, pretendendo estabelecer uma classe de conexão que se aproxima dos materiais do ritual.

Em *Aline Filócomo*, a atriz/autora se questiona se a vida é mais real que o teatro e acredita que pelo menos no teatro há a possibilidade da escolha e de fazer diferente a cada nova apresentação, o que não é possível na vida. Formalmente, essa questão se coloca na dramaturgia/espetáculo pela composição da obra ser aberta, ou seja, depende da interação do público, que constrói junto com

a atriz as possibilidades da encenação. Há o desejo, por parte da atriz/autora de que algo inesperado aconteça, “[...] que algo real acontecesse de verdade aqui e agora. Algo que não estivesse no texto, que fosse impossível prever” (FILÓCOMO, 2019, p. 121).

A realidade é de difícil apreensão, se é que é possível falar em realidade, pois esta é atravessada por diferentes subjetividades, que possuem olhares diferentes para um mesmo acontecimento. Pirandello nos mostra com sua dramaturgia o quão instável podem ser as certezas, pois se sabemos algo sobre nós hoje, essa “[...] pequena certeza de hoje, que não é aquela de ontem, que não será a de amanhã [...]” (PIRANDELLO, 2009, p. 363-364).

O embate entre vida e teatro permeia a obra do dramaturgo italiano, mas reverbera no teatro contemporâneo. Em *Luciana Paes*, a atriz chama à atenção do público para este fato, afirmando “[...] isso aqui é só uma peça de teatro e que tem pessoas que estão morrendo lá fora. De verdade. Tem médicos salvando vidas lá fora. De verdade” (BARROS, 2019, p.35). Mas, Luciana também coloca em questão o quanto atuamos na vida real, então será que podemos acreditar que a vida é mais real e verdadeira que o teatro, local onde atualmente estamos livres para falarmos o que quisermos, inclusive admitir que estamos mentindo?

Eu sempre tenho a sensação de que as pessoas vão fazer isso. Na rua, todo mundo vai parar de fazer o que está fazendo, vai afastar a contrarregragem, recolher os objetos de cena... Todos vão começar a se dar as mãos e vão começar a agradecer por essa construção impecável de um personagem ensaiado durante uma vida inteira. (BARROS, 2019, p. 46)

O fim é aberto em *Cada um a seu modo*, não há uma resolução, e o espectador é levado a acreditar que a peça não aconteceu do modo como havia sido programada, já que o Diretor, após cair o pano, pede desculpas ao público: “Lamento anunciar ao público que em virtude dos desagradáveis incidentes ocorridos no fim do Segundo Ato, a representação do terceiro não mais poderá ter lugar” (PIRANDELLO, 2009, p. 384).

Pirandello nos ensina que o teatro pode ser mais real que a própria vida, pois nele podemos escolher o final, decidir como queremos terminar a história de nossa vida. Em *Luciana Paes*, a atriz/autora se permite morrer no fim da peça,

encena o suicídio de Dorothy Hale<sup>105</sup>, pois no teatro ela possui a chance de escolher quando morrer e mesmo assim continuar vivendo.

Eu sei que isso parece muito o fim, mas por favor não aplaude. Eu não quero morrer ainda. Eu sei que este é o meu jeito ingênuo de escapar da morte. E que a única diferença que tem entre este lado e este daqui é que, aqui, eu posso escolher quando eu vou morrer. E é agora. (BARROS, 2019, p. 48)

Em *Maria Amélia Farah*, ao terminar a peça resta a dúvida entre o que é verdade e o que é inventado no relato da atriz. Não há certezas, a obra termina aberta à interpretação do público, pois Maria Amélia relata fragmentos de sua história pessoal, inclusive mostrando fotos, conta sobre a relação conturbada com a mãe que desejava que ela fosse bailarina, o que não era a vontade dela. No final da peça, a atriz afirma que gostaria de poder escolher “[...] uma personagem na vida. E, na vida, a personagem que eu faria seria uma bailarina. Ela teria um irmão. Uma bailarina que, assim que ela se levanta e começa a dançar, as pessoas param de fazer o que estão fazendo [...]” (FARAH, 2019, p. 73).

A afirmação de se estar no teatro diante de uma representação é um dos assuntos abordados em *Aline Filócomo*. A atriz “ensaia” a peça diante do público, pede ajuda para poder escolher um final para o espetáculo. Aline começa a peça mostrando aos espectadores o primeiro final criado, mas diz que não gostou do resultado, então mostra um outro possível final e pede para o público ajudá-la a escolher.

[...] Quem prefere o final da frase feita? E o final do balé da tia Odila? Hummm... o público é mais – observa e diz se o público está mais “racional” ou “emocional” – hoje. Bom, vocês podem ficar com a opção de final que faz mais sentido para vocês ok?  
Acabou, gente... Já fiz dois finais.  
Mentira. Ainda não acabou. (FILÓCOMO, 2019, p. 108)

Uma das questões fundamentais no debate sobre encenação no começo do século XX é relativa à autonomia do diretor em relação ao texto. Meyerhold (ROUBINE, 1998) defende que o texto dramático pode ser a matriz da representação cênica, mas que o encenador deve buscar uma articulação diferente

<sup>105</sup> O suicídio de Dorothy Hale é um quadro da pintora mexicana Frida Khalo, de 1939. A pintura retrata o suicídio da atriz norte-americana Dorothy Hale que se jogou de uma janela do edifício Hampshire House em 21/10/1938, em Nova York.

entre texto e espetáculo. Em *Esta noite se representa de improviso* a discussão da autonomia do Diretor em relação ao Autor é realizada pelos discursos da personagem Diretor, mas para a encenação Pirandello descreve nas rubricas que deverá ter um cartaz em que se anuncia a peça sem o nome do autor e com grande destaque para o nome do diretor. O dramaturgo, ao colocar em discussão debates como a relação autor-ator-encenador provoca mudanças também na cena, alterando seu olhar em relação à importância do teatro para a obra escrita e do trabalho do ator para a encenação.

É com a encenação de suas peças, na dialética entre texto e cena, entre o personagem e o ator, que Pirandello irá buscar novos caminhos para sua dramaturgia e dialogar com as vanguardas do início do século XX, aproximando teatro e vida, discutindo os limites entre realidade e ficção, principalmente em três pontos: a negação de um teatro concebido só como ficção e como representação; negação da divisão clara entre ator e espectador; a quebra da barreira entre palco e plateia.

O metateatro e a autoficção, no monólogo polifônico, proporcionam a confrontação do homem com a realidade, com o outro e ao mesmo tempo um confronto com sua própria identidade. O embate entre arte e vida, um dos temas centrais na trilogia metateatral de Pirandello e nas obras com as quais dialoga na tese, nos leva a refletir sobre a destruição das certezas. “No metateatro, assim como na autoficção, não há nem aproximação nem afastamento entre ser e parecer, mas uma distorção da relação entre eles. Impõem-se a dúvida, o ambíguo, o híbrido. Não há certezas, há espelhamentos, não há afirmações, senão as ficcionais, mas também não há negações” (LIMA, 2017, p. 376).

Se pensarmos qual é a única certeza que temos nos tempos atuais, me arrisco a afirmar, é a própria incerteza como concepção de mundo. A realidade, da vida e da arte, se mostra paradoxal, não há certezas, mas dúvidas em estruturas lógicas, racionais e a dúvida até sobre si mesmo, como abordado em *mEU*, pois não sabemos quem somos e a impossibilidade mesmo de saber, uma vez que cada um nos enxerga de forma diferente.

Assim como na obra de Pirandello e no monólogo polifônico, termino esta reflexão com mais dúvidas do que certezas: será possível separar em categorias estanques o ser (essência) e o parecer (aparência)? Há um momento de total não representação, tanto na vida quanto no teatro?

Penso que o metateatro nas obras discutidas não se restringe apenas a uma teoria teatral ou um modo de construção da dramaturgia, mas efetivamente se configura como uma visão de mundo, na qual o relativismo é um imperativo, perante a incoerência da vida, a falta de lógica e certezas que reina no mundo atualmente. O metateatro, portanto, é uma forma que permite refletir sobre o teatro, assim como sobre a vida.

O teatro passou a ser o próprio assunto no teatro contemporâneo. Se antes, no teatro burguês, por exemplo, a vida era “fixada” numa forma na qual se apresentava verdades absolutas, uma história completa e acabada, no teatro contemporâneo a instabilidade do mundo e a falta de certezas são refletidas no palco. A noção de arte como mimese é questionada, não é possível fixar a vida.

## EPÍLOGO

este foi um dos anos mais incríveis e mais difíceis da minha vida. aprendi que tudo é passageiro. momentos. sentimentos. pessoas. flores. aprendi que amar é ceder. tudo. e deixar que doa. aprendi que a vulnerabilidade é sempre a escolha certa porque é fácil mostrar frieza num mundo que quase nos impede de mostrar ternura. aprendi que tudo chega em duplas. vida e morte. dor e prazer. sal e açúcar. eu e você. esse é o equilíbrio do universo. este foi o ano de sofrer demais e viver mais ainda. transformar estranhos em amigos. transformar amigos em estranhos. aprender que sorvete de menta com chocolate dá um jeito em quase tudo. e nas dores que não têm jeito sempre terei o colo de minha mãe. precisamos aprender a focar no calor humano. sempre. mergulhar nosso corpo nele e virar versões melhores para o mundo. se não formos gentis uns com os outros como é que vamos ser gentis com o desespero que mora em nós mesmos.

(KAUR, 2018, p. 193)

Na primeira versão deste epílogo, eu começava perguntando: como eu cheguei até aqui? E contava todo o drama da minha vida nos últimos quatro anos, não sei ao certo com qual intenção. Hoje, ao final desse percurso, pude entender o entrelaçamento que se deu entre minha vida pessoal, a pesquisa acadêmica e os dois processos artísticos que relato e uso como ponto de partida para minhas reflexões.

Neste momento, em que finalmente consegui chegar até aqui, gostaria de dividir minhas reflexões e o modo como tentei responder às questões levantadas pela pesquisa, e para isso retomo alguns fragmentos da minha vida pessoal que influenciaram na minha escolha de perspectiva teórica e no modo como passei a encarar meu objeto de pesquisa, assim como no processo artístico de escrita e montagem do espetáculo *Como cheguei até aqui*. É importante que eu fale isso, pois essa foi a tônica da minha escrita, um embaralhamento entre vida e obra, a polifonia das Marinhas acadêmica, mulher e artista.

No prólogo, explico minhas motivações e meu percurso para que você, leitor, possa me conhecer e talvez entender a profunda relação que desenvolvi com esta pesquisa, pois eu não vejo como desvincular minhas reflexões acadêmicas das minhas vivências pessoais e artísticas. Porém, neste epílogo sinto que devo maiores explicações e mais do que dizer como cheguei até aqui, porque acho que isso eu já contei ao longo do caminho, é dizer realmente o que eu descobri e desejo

compartilhar. No fim, o meu desejo é que de alguma forma eu possa afetar você e estabelecer uma troca, um diálogo.

Outra questão importante e necessária a contar é que a escrita deste trabalho se deu de forma fragmentada e em períodos diversos da minha vida e isso se reflete tanto no estilo da escrita quanto nos objetivos almejados. A Marina que escreveu a cena 1 é completamente diferente da Marina que escreve este epílogo.

Nesse momento evoco a Marina acadêmica para tecer as considerações finais da tese, mas não posso garantir que as outras Marinas não apareçam.

O que pude constatar, na cena 1, é que o monólogo como recurso é tão antigo quanto o próprio teatro, mas seus usos se modificam de acordo com o momento histórico e a estética do período. Porém, na maior parte do tempo, o monólogo foi utilizado como recurso narrativo e é no fim do século XIX, no período da crise do drama, que o monólogo ganha verdadeiramente terreno, passa a expor o íntimo das personagens e promove um enfraquecimento do diálogo dramático. O monólogo, a partir desse momento, muda de estatuto porque deixa de ser uma convenção que comenta a ação para se transformar num meio de mostrar o íntimo das personagens.

O monólogo passa a ser cada vez mais utilizado no seio da forma dramática, denunciando com isso o esfacelamento do diálogo e a substituição do intersubjetivo pelo intrasubjetivo. Porém, se hoje nos parece comum assistir a espetáculos cujo mote de criação dramática são relatos pessoais do autor/ator na forma do monólogo polifônico, o relato autobiográfico no monólogo dentro da forma dramática não é explicitado, como demonstrei na dramaturgia de August Strindberg e na obra *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill, por exemplo.

O monólogo, como forma independente, ganha terreno, sobretudo, a partir do século XX, e definir essa nova forma é tarefa árdua, pois ele renova a todo instante seus próprios critérios distintivos. Como ressalta Dubor (2011, p. 10), o monólogo é uma forma falha, uma vez que é mais fácil falar o que ela não é do que defini-la em termos exatos. O que pude constatar é que cada dramaturgo utiliza regras de composição próprias, não há uma norma.

Ao fim do percurso realizado na pesquisa, acredito que o monólogo é uma forma recente, de difícil definição, visto que já nasce em meio a profundas

modificações da forma dramática que o abrigava anteriormente. Podemos pensar que o monólogo no contexto contemporâneo, enquanto forma, é híbrido, flexível em relação a normas de composição, plural e abarca, principalmente, a manifestação subjetiva, da revelação do íntimo apelando ao épico, ao narrar-se, mas também pressupõe um interlocutor.

O discurso em primeira pessoa, na dramaturgia, foi tardio em relação a outros gêneros literários. Acredito que as mudanças sócio-históricas e da subjetividade, principalmente no século XIX, acarretaram transformações fundamentais na forma dramática, principalmente no tocante à mudança da intersubjetividade para a intrasubjetividade, o que, por sua vez, possibilita a emersão do íntimo das personagens, que passam a revelar questões antes não trabalhadas na dramaturgia e no teatro. Porém, foi necessária uma grande transformação não somente na dramaturgia, mas nas artes da encenação e do ator para o autor se permitir falar “eu” no teatro.

O surgimento da *performance art*, na década de 1960, pode ser apontado como um dos pontos máximos do discurso do eu nas artes. No teatro, a performance é uma reação a um teatro de texto ou às encenações engessadas em velhas fórmulas pouco inovadoras. No caso das obras escolhidas para compor o *corpus* da pesquisa, creio não ser possível denominá-las como performance, então opto pela denominação monólogo polifônico, no qual os intérpretes em cena assumem a perspectiva biográfica, numa simbiose entre dramaturgo, ator e personagem.

Portanto, a consolidação do monólogo como forma, a emancipação do ator, que passa a ser criador de sua própria obra, e o surgimento da performance nas artes cênicas se mostraram uma relação fundamental para defender o monólogo polifônico como uma forma propícia para abrigar os relatos de si na dramaturgia e no teatro.

Uma das principais características do que denomino de monólogo polifônico se encontra no processo de escrita e composição da obra, pois a dramaturgia não é mais escrita por um dramaturgo em seu gabinete, que se pretendia distanciado e imparcial mesmo quando se propunha a revelar o íntimo da personagem, mas pelo ator, que parte de suas vivências, que cria a partir da cena seu texto e a obra se configura como um *work in process*, aberta e sujeita a modificações. Se anteriormente o monólogo era definido como palavra solitária, sem

um interlocutor, o monólogo polifônico busca o estabelecimento de uma comunicação direta entre autor e público.

O monólogo polifônico, além de se configurar como uma potência de um espaço (auto)biográfico, como propõe Arfuch (2010), no campo do drama, está relacionado com a emancipação do ator, que passa a ser criador de sua própria obra, possibilitando um falar de si no teatro que dá voz a subjetividades antes negligenciadas pelo cânone da dramaturgia. O falar de si no monólogo polifônico também propiciou a essas vozes, antes silenciadas ou sujeitas a representação a partir do olhar do outro, a se contarem, ganhando, então, uma representação de acordo com seu próprio olhar e a representatividade de poder falar por si.

Quem fala nessa dramaturgia e também sobre o que falam os monólogos polifônicos se mostrou uma pergunta importante. Acredito que as escritas de si no monólogo polifônico sejam um meio de mudança pessoal e coletiva, um cuidado de si e também uma abertura para o outro, como trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, opondo-se à mera confissão e à busca da verdade, configurando-se, ao mesmo tempo, como uma prática de resistência e de autoconstituição do artista.

Entendo que nos relatos de si não é a vida do autor que interessa, mas a própria ideia da construção de possibilidades via discurso ou o modo como eu me sinto em relação às minhas experiências pessoais, ou seja, o modo como os fatos afetam minha subjetividade são a mola propulsora da criação artística nos relatos de si, nos quais podemos ser verdadeiros sem dizer toda a verdade. Como alguém se torna o que é? Escrevendo-se a si mesmo, criando-se a si mesmo, o nosso eu se configura como um fragmento de uma totalidade, que por sua vez está em constante devir. A autocriação está além do simples devir dos relatos; é, antes, “[...] uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca consequente daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento” (ARFUCH, 2010, p. 80).

Acredito, então, que a escrita de si no teatro seja um ato emancipatório que possui um caráter performático, permitindo ao sujeito (re)construir a própria história, concedendo ao eu de quem escreve a possibilidade de (re)elaboração de sua identidade, pois possibilita ao sujeito ser o narrador da própria história e resgatar aspectos de sua vida, refletindo sobre eles. O ato de fala, portanto, se configura como um ato de poder e de emancipação.

Não acredito ser apenas terapêutico ou egocêntrico o processo das escritas de si no teatro, pois o artista não visa somente expor sua vida ou à cura, mas também entrar em contato e afetar o outro ao relatar sua experiência de mundo, trazendo-o para perto de si. Ao contaminar o outro com minha experiência, há uma busca de identificação, via empatia, entre a minha experiência e a experiência do outro, promovendo uma articulação entre o subjetivo e o coletivo, transformação pessoal e mudança social (RAGO, 2013, p. 59).

As escritas de si na dramaturgia, assim como em outros gêneros literários, trouxeram a possibilidade de dar voz aos excluídos, trazendo à tona problemáticas de grupos socialmente marginalizados e desprovidos de voz cujo lugar de fala era negligenciado. Com isso, abre-se a possibilidade de um verdadeiro confronto intersubjetivo, uma vez que o discurso dominante é questionado por múltiplas e heterogêneas subjetividades. As narrativas universalizantes em relação a certos grupos são confrontadas por essas vozes que ganharam espaço para falar de si, mas que não perdem de vista o diálogo com o outro, permitindo ao indivíduo performatizar uma experiência pessoal e recuperar seu próprio discurso. O falar de si se constitui como político na medida em que o eu possui um caráter coletivo, em busca da construção de uma identidade. A configuração dessa nova forma se dá de modo paradoxal, na expressão de um eu coletivo, de um monólogo que é polifônico. Uma articulação entre o eu e o nós, entre a subjetividade e a intersubjetividade.

Assim, poderíamos falar não somente de perdas, mas também de *chances*, não apenas do excesso de individualismo, mas também da busca de novos sentidos na constituição de um *nós*. Porque, e isso é essencial, sabemos que não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; conseqüentemente, toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais. (ARFUCH, 2010, p. 100)

Contar-se é um modo de constituir uma ponte entre passado e futuro, a possibilidade de criação de novos horizontes. As memórias pessoais são usadas como potência para a construção de uma memória coletiva, para o estabelecimento da empatia, na qual a dor do outro pode ser compreendida, “[...] no caso de memória de sofrimentos e de experiências traumáticas, de silêncio e de dor,

em que ocorrem rupturas nas tramas sociais por causa de violências, mortes, silêncios, separações [...]” (RAGO, 2013, p. 73).

As escritas de si no monólogo polifônico se configuram, portanto, como um espaço de resistência, uma dialética entre resistir e existir, pois, ao escrever sobre nossa própria vida, podemos criar, no presente, um espaço subjetivo próprio que nos fornece um abrigo, mas também um espaço de resistência, de afirmação.

A teoria feminista me possibilitou compreender a relação entre o sujeito e a coletividade, entre as escritas de si no monólogo polifônico e como esta tem a potência de se constituir como fala política ao colocar em relação o eu com o outro, o íntimo e o público. A autoexpressão, portanto, pode ser encarada como política, o que por sua vez nos permitiu fazer de nossos corpos e histórias um meio de reflexão sobre o corpo social; olhamos para o micro para poder identificar as marcas de opressão do macro sobre nós, indivíduos.

Mas como se configura, afinal, a forma do monólogo polifônico, uma vez que o próprio termo já carrega em si uma contradição?

Se antes o tripé do drama era a ação, o conflito e o diálogo, forma que reinou durante muito tempo na construção da dramaturgia, no monólogo polifônico podemos destacar como elementos constituintes das obras pelo menos cinco aspectos fundamentais: a presença de elementos autobiográficos do artista, a implosão do conceito de personagem dramática, a inserção da alteridade via polifonia, o intertexto na composição dramática organizado pelo autor rapsodo e o metateatro e sua relação com a autoficção.

A substituição de uma voz monológica por uma polifonia no monólogo é uma das marcas fundamentais desse novo gênero. Se antes o discurso do dramaturgo era distribuído entre as personagens, no monólogo polifônico o ator/autor parte de suas vivências pessoais e artísticas, não diz mais eu para ele mesmo, mas dialoga com outras vozes e se endereça ao outro e exerce a função de organizador dos discursos, como um autor rapsodo.

Outro ponto que se revelou importante é a reflexão acerca da crise da personagem dramática, que ocorre pelo menos desde o fim do século XIX. Acredito que o depoimento pessoal no teatro aponte na direção da anulação da personagem dramática, na concepção clássica do termo, e na afirmação da figura do ator, uma vez que ele rompe com a intenção e resquícios figurativos e se

apresenta como aquilo que é, ator/*performer* em um palco/cena. O estar em cena não garante mais o desdobramento do ator em personagem, como numa representação aos moldes realistas, mas num outro modo de se portar, no qual se valoriza mais a presentificação do que a representação teatral.

No monólogo polifônico não há mais a busca por uma personagem dramática, mas um novo colocar-se em cena no qual o ator abdica dos métodos de construção da personagem de ficção teatral ao utilizar suas memórias e identidade, criando um outro tipo de personagem, algo como uma *persona* de si mesmo, uma face do artista que é colocada em cena.

Penso que o estar em cena exige uma elaboração, um processo de criação, mas isso não implica, necessariamente, a construção de uma personagem dramática, mas na presentificação de uma *persona* do ator/atriz, um eu que se preparou para estar em cena, e tem a possibilidade de criar uma alteridade que busca a verdade, não no sentido de veracidade e sim um estado de presença frente ao outro.

O intertexto é um dos pilares da construção formal do monólogo polifônico, denotando que somos a somatória de tudo o que vivemos, lemos, assistimos. Ao inserir outros textos na composição da dramaturgia há a inserção de outros olhares e a abertura de diálogo com outras subjetividades, instaurando uma relação entre o eu e o outro. A intertextualidade é empregada enquanto princípio dramático e contribui para a construção de sentidos.

No monólogo polifônico não se pretende contar a história tal qual se passou, mas sim problematizar o falar de si como sinônimo de veracidade e mostrar que a própria realidade é uma ilusão. A realidade é sempre mediatizada, construída pela linguagem. Mais do que saber o que é real nessas peças, se o que é relatado é verdade ou mentira, verdadeiro ou falso, é o próprio jogo proposto que interessa nessas dramaturgias, assim como o modo como cada sujeito (re)cria a si próprio, se (re)inventa, numa possibilidade de (re)construir a própria história e viver a partir da perspectiva escolhida. A fricção entre realidade e ficção se configura formal e tematicamente no monólogo polifônico no entrelaçamento entre autoficção e metateatro.

Para refletir sobre o metateatro, recorri a Pirandello, pois o dramaturgo coloca em debate nos próprios textos dramáticos reflexões teóricas acerca das relações entre real e ficção, arte e vida, texto e espetáculo, autor e

diretor, ator e personagem. Esses questionamentos perpassam o monólogo polifônico e a relação entre autoficção e metateatro se mostra pertinente, uma vez que a autoficção torna-se recurso metateatral ao quebrar a ilusão dramática e promover o embaralhamento entre o falar de si e a ficcionalização da própria vida, um teatro de incertezas, no qual o próprio fazer teatral é colocado em reflexão.

Esses são os aspectos fundamentais do monólogo polifônico, mas pela amostragem das peças que compõem o *corpus*, pude constatar o quão heterogêneo é o modo de composição dessas dramaturgias, pois cada uma a seu modo utiliza desses elementos formais de diferentes maneiras. A relação entre o monólogo polifônico e as escritas de si se mostra pertinente, uma vez que me parece ser possível inventar a forma que cabe a cada experiência.

O monólogo polifônico é uma forma híbrida, fragmentada, na qual o ator/autor atua como rapsodo que parte de suas experiências, de sua subjetividade, mas evoca outras vozes para falar consigo e costura em seu texto outros textos. Essa dramaturgia coloca nos palcos um eu que se (re)constrói e se legitima na relação com o outro. Uma obra aberta, um *work in process*, um constante devir.

Algumas outras conclusões, ou *insights*, atravessam meu caminho nesse momento ao fazer algumas reflexões para escrever este texto. Uma delas é que realmente é difícil distinguir pesquisa acadêmica, arte e vida, pois as instâncias se interpenetram e influenciam.

Acredito que, tanto no teatro quanto na vida, a busca é por uma verdadeira comunhão com o outro num mundo onde cada vez mais parece que caminhamos sozinhos, incapazes de nos conectar realmente uns aos outros.

Mas se começo contando um pouco da minha história e afirmando que 2019 foi um ano difícil e que quase não cheguei até aqui, nesse momento final da escrita eu afirmo que sim, “[...] tenho chorado demais, tenho sangrado pra cachorro. Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro.” (BELCHIOR, 1976). Então, assim como no teatro, eu posso escolher o fim que eu quiser e eu escolho um por acreditar na mudança, que existe gente como a gente, de que a arte é um caminho que nos permite encontrar pessoas, sentidos, ânimo para seguir adiante, construindo ao longo da jornada uma rede de afetos e apoio.

Essa foi a grande contribuição desta pesquisa na minha vida.

Para poder chegar até aqui, eu que sempre acreditei que o caminho era uma estrada reta, tive que aprender, a duras penas, que caminhos são cheios de

curvas, buracos, imprevistos; por vezes tem paisagens bonitas e agradáveis e em outros momentos de apenas aridez e vazios. Assim como se mostrou o percurso de escrever uma tese, porque eu acreditava que um trabalho acadêmico se configurava apenas com questões a serem respondidas. Felizmente, ou infelizmente, tive que aprender que tanto na vida real, quanto na vida acadêmica, em vários momentos do caminho nos deparamos com alguma encruzilhada e que é preciso escolher, mas anterior à escolha é necessário saber para onde se quer ir, antes mesmo de saber como chegar, porque a chegada depende das escolhas feitas no caminho.

## REFERÊNCIAS

- ABDULALI, Sohaila. *Do que estamos falando quando falamos de estupro*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.
- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- ABUJAMRA, Marcia. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 72-85, dez 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p72-85>>. Acesso em: 10 set. 2019.
- AMARAL, Thiago Campos. Thiago Amaral. In: Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.
- ANDRADE, Valéria. Autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In: GOMES, André Luís (org.). *Leio teatro*. São Paulo: Horizonte, 2010.
- ARAÚJO, Laura Castro de. Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro. In: GOMES, André Luís (org.). *Leio teatro*. São Paulo: Horizonte, 2010.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 2008.
- BAHIA, Leticia. Sororidade: a união faz a força. In: QUEIROZ, Nana (org.). *Você já é feminista!* Abra este livro e descubra o porquê. São Paulo: Pólen, 2016.
- BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Verbete Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARROS, Luciana Paes de. Luciana Paes. In: Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.

BEARD, Mary. *Mulheres e poder: um manifesto*. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BERNARDES, Fernanda Stefanski. Fernanda Stefanski. In: Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.

BERSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, p. 91-103, set. 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994. p.11-27.

BRASILEIRO, Ana Amélia. A experiência do monólogo, autoria e construção de si. *Intratextos*. Rio de Janeiro, Número Especial 01, 2010. pp. 103-122.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Estratégias de escrita teatral não-dramáticas e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: algumas reflexões preliminares. *Revista O Teatro Transcende* do Departamento de Artes – CCE da FURB, Blumenau, v. 16, n. 1, p. 2-11, 2011.

\_\_\_\_\_. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. *Dramaturgia da cena: tradições e rupturas*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNB*, Brasília, v.9, n.2, p.111-126, jul./dez. 2010.

BELCHIOR. *Sujeito de sorte*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976. Álbum Alucinação (37:25).

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, dez. 2011.

BONNICI, Thomas. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 14. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 3. ed. rev. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 2., p. 331-345, jul./dez. 2011.

CARVALHO, Paulo Eduardo. Intérpretes solitários. *Revistas sinais de cena*. n.13, junho de 2010. p. 90-95. Disponível em: <<http://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/13237/10157>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CARVALHO, Renata. O corpo transvestigênera – o corpo travesti na arte. *Revista Docência e Cibercultura*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 213- 216, jan./abr. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/redoc.2019.41816>>. Acesso em: 4 fev. 2020.

CARVALHO, Sérgio de. Prefácio ao Teatro pós-moderno. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CLIFFORD, Jo. *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*. Tradução de Natalia Mallo. Texto não publicado, 2016.

CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. In: WARHOL, R. R.; HERNDL, D. P. (org.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997, p. 347-362.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORRÊA, Sonia. Sexualidade e política da segunda década dos anos 2000: o curso longo e as armadilhas do presente. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

COSTA, Iná. Transições. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 16, n.15, p. 14-41, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i15p14-41>>. Acesso em: 17 set. 2019.

DAL FARRA, Alexandre. Conversas com meu pai. In: LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.

DANAN, Joseph. Verbete Ação (Ações). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. L'envers du monologue. In: DUBOR, Françoise e HEULOT-PETIT (org.). *Le monologue contre le drame?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DE CARLI, Jezebel. Movimentos de encenação. In: PEREIRA, SILVERO. *BR-Trans*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

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

DELFINI, Mariana. Apresentação – Esboço, Pentimento. In: Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIDEROT, Denis. Le père de famille. (1758). In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOR, Françoise. Le monologue, la question des définitions. In: DUBOR, Françoise; HEULOT-PETIT (org.). *Le monologue contre le drame?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DUBOR, Françoise; HEULOT-PETIT. Le monologue contre le drame? Une question ouverte. In: DUBOR, Françoise; HEULOT-PETIT (org.). *Le monologue contre le drame?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU; Editora PUC Rio, 2009.

EAKIN, Paul John. *Vivendo autobiograficamente: a construção da identidade na narrativa*. Tradução de Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução de J.B. de Mello e Souza. Brasil: Ebooks, 2006.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FAGUNDES, Sílvia Patrícia. Sobre o ator na cena contemporânea: jogo, exposição e memória. *Revista Teatro: criação e construção de conhecimento*, Palmas, v.1. n.1, 2013. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/664>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

FARAH, Maria Amélia Bethoven. In: Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FILÓCOMO, Aline Moreira. Aline Filócomo. In: Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994.

FISCHER-LICHTE, E., & Borja, M. (2013). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, dez. 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

FRAISSE, Geneviève. Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (org.). *História das mulheres*. Porto: Edições Afrontamento, 1991. v. 4.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character*. Perspectives on Theater after Modernism. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GAUDÉ, Laurent; KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. Conflito. In: SARRAZAC (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUILLAUMIN, Colette. Práctica del poder e idea de Naturaleza. In: GUILLAUMIN, Colette; TABET, Paola; MATHIEU, Nicole Claude. *El patriarcado al desnudo*. Buenos Aires: Brecha Lésbica, 2005.

GUINSBURG, J. et al (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HAUSBEI, Kerstin; HEULOT, Françoise. Monólogo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Tradução de De Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Tradução de Cecil Thiré. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ISSACHAROFF, Michael. Le spectacle Du discours. *In*: FACHIN, Lídia. O espaço da narrativa no teatro. *Revista Itinerários*, Araraquara, n.12, p. 103-11, 1998.

\_\_\_\_\_. Vox Clamantis: l'espace de l'interlocution. *In*: DUBOR, Françoise; HEULOT-PETIT (org.). *Le monologue contre le drame?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

JESUS, Jaqueline de. Guia inclusivo dos muitos gêneros. BAHIA, Leticia. Sororidade: a união faz a força. *In*: QUEIROZ, Nana (org.). *Você já é feminista!* Abra este livro e descubra o porquê. São Paulo: Pólen, 2016.

JOLLY, Geneviève; SILVA, Alexandra Moreira. Verbete Poema Dramático. *In*: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KANE, Sarah. *4.48 Psicose*. Tradução de Laerte Mello. 1999. Versão digital. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/46025569/Psicose-4-48-Sarah-Kane>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

KAUR, Rupī. *O que o sol faz com as flores*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2018.

\_\_\_\_\_. *Outros jeitos de usar a boca*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2017.

KIRBY, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

KUCARZ, Pablito. *O Arquipélago*. Curitiba: Súbita Companhia de teatro, 2019.

LAVINAS, Lena. Dos debates interditados à virada das ruas do feminismo. *In*: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.

\_\_\_\_\_. Três tentativas de dizer o indizível - a experiência de criação de Conversas com meu pai. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 153-163, dez. 2014. Disponível

em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p153-163>>. Acesso em: 10 out. 2019.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Tradução de Heloisa Buarque de Holanda. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMOS JR, Urbano; GOSCIOLA, Vicente. Representando a representatividade: identidade e gênero no teatro brasileiro contemporâneo. *Revista Aspás*, São Paulo, v. 8. n. 1. 2018.

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. 2008. Tese (doutorado em Artes Cênicas), ECA, São Paulo, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um Homem*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LILLO, George. The london merchant. (1731). In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIMA, Bruno. *Eu: itinerário para a autoficção*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

LIMA, Ricardo Augusto de. *Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo: zonas crepusculares*. 2017. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Londrina, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTINS, Ana Paula Vosne (2001). *O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX*. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2663/2200>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. *Ensaio (In) Conjuntos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

MATTER, Janaina. *Mulher, como você se chama?* Curitiba: Súbita Companhia de teatro, 2019.

MAUGUE, Annelise. A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (org.). *História das mulheres*. Porto: Edições Afrontamento, 1991. v. 4.

MAZZONI, Vanilda Salignac de S. *A escrita feminina: em busca de uma teoria*. Ramal de Ideias, v. 1, p. 10-18, 2008.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspas*, São Paulo, v.5, n.2, p. 6-15, 2015.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (org.). *História das mulheres*. Porto: Edições Afrontamento, 1991. v. 4.

MILLER, Arthur. A morte do caixeiro-viajante. In: MILLER, Arthur. *A morte de um caixeiro-viajante e outras 4 peças*. Tradução de José Rubens Siqueira; prefácio Otávio Frias Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOLIÉRE, 1622-1673. Pseud. *Don Juan, o convidado de pedra*. Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. (Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. *Anais da ABRACE 2010*. Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20%20\\_Auto\\_biografia%20na%20cena%20contempor%E2nea.pdf](http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20%20_Auto_biografia%20na%20cena%20contempor%E2nea.pdf)>. Acesso em: 28 jan. 2020.

MORAES, Felipe de. Apresentação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OLIVEIRA, Livia Sudare de. Crave: uma análise do procedimento pós-dramático de Sarah Kane. *Revista Cena*, Porto Alegre, n.15, p. 1-9, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/48163/31343>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PAES, Luciana. Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PASSOS, Maria Clara Araujo dos. Solidão da mulher trans negra. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy e Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

PERROT, Michele (org.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v. 4.

\_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIRANDELLO, Luigi. Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. Esta noite se representa de improviso. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. La morsa. In: PIRANDELLO, Luigi. *Maschere Nude I*. A cura de Roberto Alonge. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

\_\_\_\_\_. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. Trovarsi. In: PIRANDELLO, Luigi. *Maschere Nude IX*. A cura de Roberto Alonge. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

\_\_\_\_\_. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PORTO, Paula Picarelli Ribeiro. Cia. Hiato. *Projeto Ficção: Ficção: 2 Ficções*. Apresentação de Mariana Delfini. Belo Horizonte: Javali, 2019.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

QUEIROZ, Nana. O feminismo, esse filho bastardo. In: QUEIROZ, Nana (org.). *Você já é feminista!* Abra este livro e descubra o porquê. São Paulo: Pólen, 2016.

RACINE, J. *Fedra*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenção da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. *Revista do Seade*, São Paulo, v. 15, n. 3, jul./set. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010288392001000300009&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010288392001000300009&script=sci_arttext&tlng=es)>. Acesso em: 17 jan. 2020.

RAUEN, Margarida Gandara; BATISTA, Valdoni Ribeiro. Ensino e inclusão curricular de dramaturgas e mulheres artistas. In: KAMINSKI, Lourdes Alves; MIRANDA, Célia Arns de (org.). *Teatro e ensino: estratégias do texto dramático*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

ROBINSON, Michael. *Strindberg and Autobiography*. Writing and Reading a Life. Norwich: Norvik Press, 1986.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Organização de Sonia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Sthael M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris: Editions THÉÂTRALES, 2006.

SANT'ANNA, Alice. Conexão batom. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

SANTOS, Fernando Brandão dos. Canto e espetáculo na tragédia grega: as cenas finais de Hipólito de Eurípides. *Organon*, Porto Alegre, n. 49, p. 219-238, jul.-dez. 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. O que você está lendo? *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, n. 1. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57480/60483>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Licorne, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poética do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. *Théâtres intimes. Essais*. Paris: Actes Sud, 1989.

\_\_\_\_\_. *Uma nova partilha de vozes*. 2013. In: *Revista Urdimento*, v. 1. n. 20, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4016>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino*. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/33480/21353>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

SELIGMANN-SILVA. Literatura e trauma. *Revista Pro-Posições*, v.13. n.3, set/dez 2002.

SHAKESPEARE, Willian. Hamlet. In: SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo*. 2013. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2013.

SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento. *Entre sujeito e objeto: as representações femininas em Ibsen*. 2017. 287f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUZA e AVANSINI. *Grazzi Ellas*. Texto não publicado, 2017.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEPAN, Nancy Leys. Raça e gênero: o papel da analogia na ciência. Tradução de Cláudio Oscar. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STRINDBERG, Johan August. O pai. In: *Senhorita Júlia e outras peças*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_. *Senhorita Julia*. In: *Senhorita Júlia e outras peças*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_. *The son of a servant*. The story of the evolution of a human being (1849-67). London: Jonathan Cape Paperback, 1967.

STUCHI, Marina. *Como cheguei até aqui*. Texto não publicado, 2019.

\_\_\_\_\_. *mEU*. Texto não publicado, 2015.

\_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues no contexto da consolidação do drama moderno no Brasil*. 132 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2012.

\_\_\_\_\_. *“Retrato familiar desagradável”, por Nelson Rodrigues*. Monografia (Especialização). 71 f. Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2009.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs; Contos*. Tradução de Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. *O jardim das cerejeiras. O jardim das cerejeiras; seguido de, Tio Vânia.* Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos.* 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TREILHOU-BALAUDÉ, Catherine. *Verbetes Íntimo.* In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse.* Paris: Grasset, 2005.

VILLANOVA, Pamella de Caprio. *Helena vadia: uma performopalestra sobre gênero e sexualidade a partir do mito da cadela.* In: *Feminilidade dissonante em cena: uma exploração andrógena e vadia do mito de Helena.* Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2014.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O feminino no conto de fadas.* Petrópolis: Vozes, 1995.

ZOLIN, Lúcia. *Crítica feminista.* In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.* Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WYLLYS, Jean. *Todos nós em transe.* In: PEREIRA, Silvero. *BR-Trans.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

**ANEXOS**

**ANEXO A*****mEU***

*Enquanto o público entra, em cena uma mulher fazendo as malas. Fecha a mala, vai até o espelho dá uma última olhada, sorri*

- Liberdade! Finalmente vou viver minha vida. Vou rodar o mundo.

*Pega a mala, caminha em direção a porta, para por um breve momento e observa um par de sapatos masculinos num canto do quarto.*

- Você vai ficar ai parado? Não vai falar nada? *(ela espera por uma resposta)*

*Ela se altera*

- Não posso acreditar nisso. Não vai nem ao menos me pedir pra ficar?

*Ela fica mais agitada.*

– Sabe, eu achei que você me amasse, cadê todo aquele amor, tudo o que nós prometemos um ao outro.

– *(para si)* Como tudo pode acabar assim? Não entendo. Olho pra nós dois e só vejo o nada, um grande buraco vazio. *(ela sai de perto da porta)* Tudo morto, seco. *(observa o quarto)* O que vem depois? O nada... somente o nada!  
*(Meio desesperada)* - Eu vou consertar as coisas, dar um jeito. Prometo. Eu mudei, juro.

*(Uma postura diferente, doce)* – Olha, eu aprendi a representar meu papel.

*(cínica)* Mas tudo na nossa vida é apenas representação, não é? *(completamente alterada)* Mentiras disfarçadas sob a forma de vida.

*(senta numa poltrona, derrotada)* Fala alguma coisa! Esse silêncio... *(ajoelha-se, frente aos sapatos. Faz menção de passar as mãos nos sapatos, mas corta o gesto)*  
Essa presença calada me sufoca!

*(muda o tom novamente)* O que foi que eu fiz de errado? Já sei, foi só por causa daquela discussão besta que tivemos ontem? Mas aquilo não foi nada.

*(passa levemente a mão no sapato)*

Desculpa, pronto! Já pedi desculpas, tá bom assim?

*Passa um tempo, como se ela esperasse uma resposta.*

*(empurra os sapatos)* - O que? Agora você vai jogar toda a culpa pra cima de mim? Olha aqui, você também faz coisas que eu não suporto.

*Levanta-se*

*(Sarcástica)* Ah, claro, eu sou uma manipuladora!

*Calça os sapatos, imitando o homem de forma bem caricatural*

- Nesses anos juntos não sei dizer quantas vezes eu tive medo de você, medo das suas reações.

- Sinto que há muito tempo temos representado papéis um para o outro. Nossa vida é apenas representação, somos como dois fantoches guiados pelo medo. Nos tornamos dois estranhos partilhando uma vida, presos em uma gaiola com a porta aberta.

*A mulher ri*

*Imita novamente o homem, totalmente cínica:* - Estamos representando papéis *(ri de novo)*

*(Numa explosão, arrancando os sapatos):* - Eu não represento porcaria de papel nenhum. *(cena dramática)*

- Eu sei quem eu sou *(sem convicção)*. Assim é o modo como você me vê, *(aturdida)* eu, eu não sou assim.

*Corre até o espelho, quando se olha seu semblante está desfigurado. Ela se arruma, sorri e tenta ser o mais natural possível*

- Olha, vamos abandonar nossos papéis, a representação dessa briga acaba aqui.  
(*ela sorri carinhosamente para o espelho*)

*Vai até os sapatos, começa acariciá-los de forma sugestivamente sexual  
Como se os sapatos a rejeitasse.*

-Não era eu, era uma outra

-Não, escuta, se não teve beijo na boca não é traição! O sexo não importa!

-Eu sou a mesma ainda. Deixa eu mostrar, você sabe como eu sou

(*furiosa*) - Quer saber? Acho melhor assim mesmo! To de saco cheio disso tudo! Se tem alguém nessa relação que não é de verdade é você. (*estabelece diálogo com o sapato que representa a personagem Homem*)

(*senta na cama, como se falasse pra si, pega um enfeite, uma casinha dentro de um vidro ou podem ser fotos soltas também*)

- Não vou me perdoar nunca, perdi os melhores anos da minha vida, encenando a vida perfeita, mas essa vida nunca existiu, eu devia era ter chifrado ele. (*com sarcasmo*) Mas não, quis fazer o papel da esposa feliz. (*agressivamente para os sapatos*) Controlei meus impulsos pra ficar numa meia foda com um cara totalmente sem sex appeal. E pra que? Pra que todos pudessem me aplaudir ao final.

*Ela olha ao redor, em crescendo desespero*

- Hey, seu cretino, eu não vou ficar falando sozinha. Ah, você tem medo de escutar a verdade né?

*Pega os sapatos, os atira na porta do armário.*

- Seu broxa! Você nunca me fez gozar, ta sabendo? Corno, filha da puta.

*Pega a bolsa, vai até a mala. Para diante da porta. Larga a mala, vai até o espelho, tira um batom de dentro da bolsa.*

- Eu tô ótima! Me sinto livre agora. Quem precisa de um homem pra ser feliz?

*Começa a passar o batom.*

- E você, fala alguma coisa, vai ficar aí só me olhando?

*Continua passando o batom*

- Eu sei, sei muito bem o que você tá pensando (*como se dialogasse com o batom*): Até que ele aguentou muito tempo as loucuras dela, coitado.

*Ajeita os cabelos, parece ganhar uma segurança, gostando do que vê no espelho.*

*(cínica)* Ah, é, verdade, a culpa é minha. Eu escolhi casar! Claro, minha vida é ótima!

*Mudando de tom:* - Mas que merda você tá falando? Você não é capaz de saber o que é minha vida real. O que passa comigo.

*Vai até a mala e começa a procurar uma roupa. Troca de blusa, coloca algo mais sexy.*

- Eu sou uma mulher solteira agora, muito bem resolvida.

*Se olha novamente no espelho*

- Agora vou sair por aí dando pra todo mundo, sou solteira, né não? Como uma mulher livre, independente e descolada.

*(falando com as fotos):* - Vou viver a vida que eu sempre quis, sem regras nem moral.

*A personagem fica petrificada por alguns momentos.*

- Será que eu to representando agora? Não, não. Essa sou eu.

- Eu? Mas qual?

*Corre até a mala, tira de lá um sapato de um estilo bem diverso do qual está usando. Veste.*

*(fala como se as fotos fossem seu público)* - Chega de representação! Agora quero que me vejam como sou de verdade! Chega de papéis! A partir de agora não represento mais os personagens que foram designados para mim!

*Tem uma expressão de espanto, quando se olha no espelho sem querer. Fica assim um tempo, analisando aquela imagem como se fosse totalmente desconhecida.*

- Quem é a pessoa por trás do personagem?

*(muda de tom)* - Chega de me moldar para atender as expectativas dele

*Olha para os sapatos masculinos com rancor*

- Eu não sou fútil. Sei muito bem o que quero da minha vida.

*(pegando os sapatos masculinos, imita caricaturalmente o homem)*- Você tá muito estressada. Você não leu tal livro? E aquele filme que todo mundo tá falando, não viu ainda? Aquela banda é do caralho, você não conhece?

*(falando com as fotos)* - É, fui fazer yoga pra ficar calminha, ler o livro pra parecer inteligente, assistir o filme pra me tornar interessante, conhecer bandinhas pra ficar por dentro. Mas porra! Do que que eu gosto mesmo? Quem sou eu na verdade? Eu já não sei mais!

*(olhando-se no espelho)* Procuo por respostas dentro de mim e nada existe além de um turbilhão de pensamentos desconexos. Cada uma de mim anseia por algo que o meu outro eu não quer. Ficar, partir, lutar, desistir, amor, ódio, minha cabeça não para, tudo gira violentamente, mergulho na escuridão e por lá me deixo ficar.

*Coloca uma música*

- Sabe quantas vezes eu tirei o Paralamas do sucesso da vitrola antes dele chegar, só porque ele achava uma merda.

*Ela canta e dança com a música. Vai ganhando coragem.*

**(EUFÓRICA)** HOJE EU ME ENTREGO ATÉ POR UM SIMPLES BOA NOITE NO BANHEIRO DA SORVETERIA!

*Vai até a porta, decidida a sair. Fica parada na frente da porta por alguns segundos. Volta, vai até a cama. Tira os sapatos. Tem um olhar perdido. Levanta e começa a observar algumas fotografias que tem em casa. A cada uma que olha seu olhar se perde mais. É como se não entendesse quem são aquelas pessoas.*

*Tem medo de olhar para a imagem no espelho, passa por ele encolhida. Tira a blusa, veste uma roupa velha. Engatinhando vai até o espelho e começa a tirar a maquiagem.*

*MULHER EM FRENTE AO ESPELHO.*

- Quando me olho no espelho todas as manhãs, simplesmente olho para uma outra. Alguém que não conheço, que não reconheço. Procuro atentamente por algum detalhe, algo com que possa me identificar, mas a imagem refletida não significa nada pra mim.

*Levanta. Vai tocando nas fotos*

- Eu sou todas essas e não sou nenhuma dessas. Agora eu preciso inventar meu novo eu.

## ANEXO B

### Como cheguei até aqui

#### CENA I

*Bar vazio. Luz amarela difusa sob o balcão. As mesas estão fracamente iluminadas, como se houvesse uma névoa de poeira que paira no ar.*

*Thais atrás do balcão lava os últimos copos.*

*Luz azulada preenche o palco.*

*Enquanto isso Lu e Camila estão fazendo os últimos ajustes no palco para começar seu show.*

*Entra Rita no espaço do balcão.*

RITA – Thais, vê um copo de whiskie, por favor.

*Thais serve uma dose para Rita, a dona do bordel.*

RITA – A garrafa ta pela metade hein Thais. A casa abre hoje. Tem mais whiskie no estoque?

THAIS – Pode ficar tranqüila, ta tudo certo Rita. Eu acho bom é você ficar de olho naquelas duas. A Lucilenili e a Camila Leuticia tão de tititi, faz tempo.

RITA – Deixa comigo!

RITA – O mundo é mesmo engraçado né? A gente vai se acostumando com a vida e tem medo de falar. Vai machucando o outro e se machucando e acreditando que isso é amor. Amamos o outro e não nos amamos. E na verdade, a gente ta se prostituindo, nos acostumamos com o conforto, com carro do ano, apartamento na Gleba, vestidos caros, viagens. Porque todo mundo precisa de carinho e de sexo

*Thais ri*

RITA – Você tava ai me ouvindo né Thaisy?

Mas o mundo não é engraçado. Eu diria mesmo que o mundo é um grande cabaré. Afinal, qualquer um pode amar, basta poder pagar.

*As duas riem.*

RITA – E você Thaís? Desistiu mesmo de ser a Rainha dos Rádios?

THAIS – Rainha? Por acaso eu já não sou a rainha dos bêbados, dos loucos, dos lazentos? Aí Rita... a gente se conhece faz quanto tempo hein? Você sabe que passei por muita coisa pra chegar até aqui. Sai de casa muito cedo. Tive que me virar sozinha. Cantei em muitos lugares, com muita gente. Em alguns lugares eu era bem tratada, em outros... Você acredita que uma vez uma fulaninha teve a pachorra de falar que minha voz era bonitinha, afinadinha, mas que não era um vozeirão e nem eu era um mulherão. Aí pra piorar, você acha que arrumando um companheiro, você vai ter algum valor. Humf.... O infeliz me destratava na frente dos outros. Uma vez ele me mandou ir a merda na frente de todos os meus amigos. Sabe o que eu fiz? Eu peguei um copo de cerveja e joguei na cara dele. Aí cansei e sai pela vida. Ai Rita, vou falar pra você, ele falava que mulher decente tem que ficar em casa, cuidando do marido, dos filhos, lavando cueca suja.

RITA – Homem lixo!

THAIS – Mulher que se dá o respeito não canta a noite, que vida de artista é coisa de

AS DUAS – Vagabunda.

THAIS – E não é que ele tava certo? (*muda o tom, bem humorada*) Rita, lembra, cheguei aqui não tinha nem mala, não tinha nada, eu tava era cansada da vida, cansada de dar com a minha cara na porta. Pois é... Hoje não tenho dúvidas. Aqui (*olha em volta*) é o meu lugar no mundo.

RITA – Aqui é nosso lugar.

THAIS – Quer saber? Vamo fazer um brinde! Um brinde ao nosso lugar no mundo!

RITA – Um brinde

AS DUAS – Ao grande cabaré que é a vida!

RITA – Vamo trabalhar, que a casa abre daqui a pouco e hoje é dia de estreia!

Rita chama o bonitão e pede pra que todos a acompanhem

## **CENA II**

*Luz só no palco.*

*Rita acomoda o bonitão e o resto do público.*

RITA – Fiquem a vontade, já já o show vai começar!

*Lu está pronta pra começar seu show. Conversa com Camila*

Lu: Nossa Camila, que lindo né?

Camila: Pega aquele negócio ali Lu, e muda de lugar.

Lu: Ta bom.

Camila: quanta poeira ainda hien?

Lu: ah, mas não deu tempo de fazer tudo né? Correria demais hoje!

Camila: Aham. Sei!

Camila: É, dessa vez a Rita caprichou na reforma, né? A gente deve estar dando muito dinheiro pra ela.

Lu: Aham! Ah, ta tudo tão lindo!

Camila: Olha só! Até ventilador ela colocou!

Lu: Ai Camila! Graças a Deus. Pelo menos eu não vou suar na minha estreia.

Camila: É Lu! Deve ter dado muito trabalho limpar isso tudo hein?

Lu: O que? Se não fosse você e Thais darem uma ajudinha, eu não teria dado conta sozinha não! Ainda bem que a Thayse ajudou lavando uma loucinha! Oh Camila! Cadê aquele lustre que ficava aqui hein?

Camila: Ai Lucilenili, como você é desligada heim? A Rita mandou mudar pra esse lado aqui porque diz fazer uma luz melhor aqui no meio do palco. Eu achei meio brega, mas a Rita é meio cafona mesmo, né?

Lu: Ai Camila, eu amei!!! To tão animada. Não vejo a hora da estreia hoje a noite. Vai ser demais!!!!

Camila: olha Lu, eu pensei bem e acho melhor fazer um solo, afinal eu sou mais experiente, conheço mais os músicos, sabe como é né? Eles me devem uns favorezinhos. Já conversei com a Rita também, sou uma das mais antigas aqui, tenho clientes bastante fiéis. Enfim, ela concordou. O show é meu. Eu decido.

Lu: Mas, peraí Camila, eu dei a idéia do show, toda a temática, desenhei os figurinos. Eu convidei você.

Camila: Lu, ta tudo resolvido já! Mas fica tranqüila, em alguns momentos você vai participar também.

Lu: eu não posso acreditar que você ta fazendo isso comigo, não é justo. Você é minha melhor amiga aqui, você conhece toda a minha história, tudo o que eu passei pra chegar até aqui.

Camila: Não existem santas no puteiro. E Lucileni, vai La limpar meus sapatos, vai, que hoje eu vou brilhar

*Lu sai de cena*

*Camila faz os últimos ajustes.*

Camila: Rita, ô Rita. Tudo pronto?

*Sai Camila e entra Rita*

Rita: Boa noite. Sejam todos muito bem vindos ao nosso cabaré! Estão confortáveis? E, hoje, na reinauguração da nossa casa, com vocês a linda, poderosa, artilosa: Camila Leutícia

*Entra Camila, sai Rita*

Camila: Boa noite senhores. Estão todos bem acomodados? Preparados pra mais uma noite nesse grande bordel da vida?

**Música: Fica Comigo essa noite**

Camila: agora eu quero chamar a Grande Deusa do Asfalto, ela que abandonou tudo, família, honra e dignidade pra estar aqui, só pra vocês

*Entra Thaís, completamente modificada. (“sexy e feminina”)*

**Música: Ronda**

*Transição de cena. Luz no palco vai baixando gradativamente junto com a música. Enquanto baixa luz no palco, aos poucos um foco de luz amarelada numa mulher (Marina) sentada no balcão, observando o show. Ela levanta, pega a mala.*

**CENA 3**

Marina: *(falando olhando pro horizonte, como se lembrasse)*: Mas eu gostei tanto, mas tanto quando me contaram, que te encontraram bebendo e chorando na mesa

de um bar e que quando os amigos do peito por mim perguntaram, um soluço cortou sua voz, não te deixou falar. Mas eu gostei tanto, mas tanto quando me contaram, que tive mesmo que fazer esforço pra ninguém notar.

*Dirige-se pra uma mesa, senta-se e como se conversasse com algum homem*

Marina: E o remorso talvez seja a causa do seu desespero, você deve estar bem consciente do que praticou, me fazer passar essa vergonha como um companheiro e a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou.

*Levanta, dirigi-se ao palco com sua mala.*

*Para, olha para o horizonte*

Marina: Mas enquanto houver força em meu peito eu não quero mais nada, só vingança, vingança, vingança aos santos clamar. Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada, sem ter nunca um cantinho de seu pra poder descansar.

*Acaba a música Vingança, mudança de luz. (brusca mudança. Como um aparte no show do cabaré)*

*Todas no palco.*

Rita: Meninas, quero apresentar pra vocês a mais nova integrante da nossa família. Ela acabou de chegar. Uma grande dama da sociedade.

*Todas dão risada.*

Lu: Grande dama? Mas como é que uma grande dama vem parar num lugar como esse?

Marina: *(olha pras meninas)* Então vocês querem saber como uma grande dama da sociedade como eu, vem parar num lugar como esse?

*(quebra de ilusão/ se dirige ao público)*: Boa noite! Eu quero começar me apresentando. Eu me chamo Marina, quer dizer me chamaram Marina assim que eu nasci e essas pessoas que selaram meu destino com um nome, eu já não sei por quais caminham elas andam. Bom, mas essa história fica pra uma outra hora, que talvez eu conte pra vocês quando nós tivermos um pouquinho mais de intimidade. Vocês querem saber como uma mulher como eu veio parar num lugar como esse? Antes de chegar até aqui eu passei num lugar muito famoso em Londrina, O cabaré da confraria, mas infelizmente ele estava de portas fechadas.

Mas, eu acho que eu to enrolando vocês sabe? É que nunca é fácil contar as coisas que realmente importam.

Mas, enfim, voltando ao meu drama: Nós estávamos discutindo mais do que deveríamos. Sobre coisas com que nenhum dos dois se importa: Você deixou a garrafa vazia na geladeira de novo? Eu não acredito que você esqueceu de pagar a conta de luz? Nossa como você respira alto!!!!

Mas, sabe, eu acho que tudo isso era pra evitar as perguntas maiores, como: por que a gente não fala mais eu te amo tanto quanto antes? As feridas são como um espinho espetado na ponta do dedo. Sabemos exatamente onde dói.

Mas chega um momento em que as cartas estão todas sobre a mesa. Como aquela vez que você falou dormindo um nome que não era o meu. Ou semana passada quando disse que ia chegar tarde do trabalho e quando eu liguei disseram que você havia ido embora há horas. Nos últimos tempos quando seu telefone toca, toca não, agora ele só vibra, e você guarda ele como um objeto precioso.

A distância entre nós se tornou um abismo e eu me esqueci que você ainda estava lá.

Mas isso são apenas histórias, eu precisava ter algo para contar para vocês hoje, aqui. Mas isso não tem a ver com nós. Essa é minha história.

Porque tem um dia que tudo muda na vida da gente. Sabe quando você acorda, se olha no espelho, você ta com 35 anos, bem ou mal, talvez a metade da sua vida e percebe que você não sabe quem é você, ou pior, de repente você entende que se tornou o tipo de mulher que nunca quis ser. Eu não era aquela. Um belo dia eu resolvi mudar.

Música: Agora só falta você. (música para troca de roupa)

*Fim da música agora só falta você*

RITA: Thaís, vamos levar a Marina pra se trocar, porque hoje ela estreia!

*Saem Rita, Thaís e Marina*

#### **CENA IV**

Lu: Camila, vem cá, eu preciso te falar uma coisa: eu vou fazer esse show sim! Empoderei!

Camila: hahaha. E você Lu sabe o que é isso, ô loira?

Lu: A novata acabou de me ensinar.

Camila: eu vou falar tudo pra Rita!

Lu: Pode falar pra Rita, pro papa, pode até falar pro... (*dono do estabelecimento em que estamos nos apresentando*)

Lu: Quando a gente empodera, vem uma força aqui de dentro!

Lu: Eu nunca consegui falar desse jeito. Fazer o que fiz agora com a Camila Leutícia, nossa! Que evolução! A verdade é que eu fiquei calada muito tempo. Eu não gostava de falar sobre mim, jamais! Dava até preguiça, sabe? Uma moleza! Pra que falar de mim, gente? Bora falar de você que é mais interessante do que eu?

Mas eu acho que eu sei porque eu era assim. Tem a ver com uma história da minha infância. Os meus pais tiveram 3 filhas: a Mariana ( que já está no céu), a Cláudia (minha metade), e aí eu descobri que o sonho do meu pai era ter uma menino que já teria até nome: Rodrigo!

Mas veio eu, prazer, Luciana!

Aí você cresce tentando compensar a o “erro” de ser menina e se transforma numa mulher forte, guerreira, e que suporta tudo.

Você tem noção o que é isso na vida de uma criança? Cresci assim: achando que eu não era importante. Por fora uma fera....mas por dentro eu tava machucada, toda ferida.

Isso                    me                    calou                    durante                    anos...

E o que é bem engraçado é que eu me inscrevi pra esse curso de teatro que se chama RELATOS DE SI. Relatos de quem? Do outro? Não! De si!!! Falar de mim

aqui e contar minha história? Que loucura! Nos ensaios eu parecia um bagre ensaboado... Fugia toda hora. Enquanto as meninas contavam suas histórias, eu contava uma piadas pra escapar de ser o centro da atenção.

Aí a Marina, a nossa diretora do espetáculo, (vocês conhecem a Marina né? Ela tem uma fama de dar esporro em todo mundo) ... então... ela já estava de saco de cheio de mim, me disse um dia: Lu, vamos lá no quartinho!

O quartinho dá até arrepio de lembrar. Ela sentada numa cadeira com aquele tipo de encosto alto que encobre até a cabeça (a verdadeira rainha do quartinho); e eu já preparada pra levar aquela surra! E levei uma surra, mas uma surra emocional que você não faz idéia... MMA da psicologia! Puro fight Freudiano!

O resumo da conversa que descobri lá no quartinho (com todo aquele carinho e jeitinho manso e fofo de falar da Marina) é que, por não conseguir me abrir, eu suportei e aceitei muita coisa calada. Amores, favores...

Chega! Agora eu vou falar... empoderei nas emoção!

Agora é a verdadeira Lucilenili. A real. Porque a outra Lucilenili não existe mais. Morreu. Sabe como ela morreu?

Eu não me recordo bem a cena... uma bagunça de imagens fora de ordem.... por isso vou contar de traz pra adiante... Um dia acordei sem entender nada. Eu tinha ido numa festa e não sei como cheguei em casa... só sei que tava tudo no lugar: o sapato na sapateira, a bolsa no cabide...e eu ó....dormindo! Embaixo da mesa da sala. 3:30 da madrugada. Roncando até. Não sei como fui parar ali. Ah, eu sei!

Eu bebi! Bebi , bebi, bibi, bibi, bibi....oh, a minha gata se chama Bibi.

Mas não é engraçado não, viu?  
Que vazio é esse dentro da gente que a gente ta sempre tentando preencher?

### **Música: Fera ferida**

### **CENA V**

*Sai Lu*

*Entram Rita e Thaís*

Rita: Lucilenili, depois a gente conversa, hein?

Rita: *(para o público, cínica)* Como vocês podem ver cada uma aqui de nós tem sua história triste.

Thais: E essa novata hein Rita? Será que dá conta do recado?

Rita: Se eu cheguei até aqui me sentindo a mais solitária e infeliz de todas as mulheres do mundo e consegui, tenho certeza que ela consegue também. E você Thaisy, não lembra o estado que chegou aqui? Vai arrumando o palco aí, enquanto eu tomo um Whisky.

Thaís: Eu cansei de todas as desculpas, de estar sempre sozinha, esperando...

*(Como se lembrasse)*: Como naquele dia. Era o dia mais importante da minha vida. Eu finalmente tinha passado no teste para cantar no rádio. Então, eu decidi comemorar e resolvi encomendar bacalhau, que era o prato preferido do meu companheiro. Eu tinha um dinheirinho guardado, sabe? Comprei um vinho, fui ao salão, arrumei cabelo, fiz as unhas, eu até me depilei. Fiquei esperando ele chegar. Quando ele chegou, não deu nem tempo de dar oi, ele entrou direto pro banheiro. Eu pensei: ele deve tá cansado. Fiquei esperando. Ele voltou com roupa de futebol.

Thaís *(como se conversasse com ele)*: Amor, onde você vai?

*Imita o cara*: Como assim, onde eu vou? Hoje é dia de pelada e cerveja com os amigos.

Thaís: Mas nós combinamos *(não termina a frase)*

Thaís *(volta a contar)*: Eu nem terminei a frase, ele já tinha saído. Mesmo assim, eu arrumei a mesa, coloquei dois pratos, as taças, acendi uma vela. Pensei: acho que vou chamar o Fred. Fred, Fred. *(para o público)* Fred era o cachorrinho aqui de casa. Vem Fred, vem. Calmamente eu me servi, fiz outro prato e comi, lasca por lasca do bacalhau. E quer saber: foi a melhor companhia que tive em anos. Terminei de jantar, fui até o quarto, fiz as malas, sai sem levar a chave. Eu tive certeza que aquele não era mais o meu lugar. Vá pro inferno com o seu amor.

**Música: Vá pro inferno com seu amor.**

## CENA VI

*Fim da música, Marina entra completamente transformada.*

Marina: homens, homens, amores. Credo gente, parece que nós mulheres só sabemos falar disso. Eu não acredito que eu cheguei até aqui pra falar sobre isso. Não tem assunto mais interessante pra gente conversar não? Tipo: política, economia, astrofísica, sei lá. Parece que nossa vida gira em torno de relacionamento e de homem.

Thaís: ou de mulher hahahaha.

Camila: Nunca bebi dessa água.

Marina (*Interpretando. Escolher um no público como interlocutor*) Impossível explicar o que aconteceu entre nós e como aconteceu. “Não me lembro mais qual foi nosso começo. Sei que não começamos pelo começo. Já era amor antes de ser. Houve o que se chama de comunhão perfeita. Eu chamo isto de estado agudo de felicidade”. Eu descobri que o nome disso é dinheiro!!!!

Thais (*Interpretando. Escolher um no público como interlocutor*) você foi a coisa mais bonita que eu tinha sentindo até então. E eu estava certa de que continuaria sendo a coisa mais bonita que eu poderia sentir. Será que você sabe como isso pode ser sufocante. Ser tão jovem e bonita e pensar que tinha encontrado a pessoa com quem eu passaria o resto da minha vida.

*As três sentam cada uma no colo de alguém do público:* Pelo menos uma vez nessa vida é urgente se apaixonar a primeira vista e acreditar que o que você sente você nunca mais vai sentir na vida.

*Risadas*

(*quebra da ilusão. As 3 se olham e dizem de forma divertida*) É, mentiras sinceras me interessam.

Camila: A gente já caiu muitas vezes, já amou demais, na grande maioria das vezes amou bem errado. Eu não cheguei até aqui sem ser muito machucada, mas vou contar uma coisa pra vocês, eu também aprendi a machucar.

THAIS – É Camila, eu também tive que aprender a machucar. Gente, vou contar um bafo pra vocês. Eu tinha um namorado, coisa do passado né? Aí um dia ele me chamou pra um jantar romântico. Eu fui crente que ia ser pedida em casamento. Gente, eu e meus jantares românticos, vocês já viram onde isso vai dar né? Enfim, a gente tava lá olhando o cardápio e ele de repente parou do nada e falou: amorzinho, eu preciso te falar uma coisa. Essa hora, amiga, meu coração quase saiu pela boca. Eu cheguei até esticar o braço, o dedinho e dizer: sim, sim, eu aceito. Ai veio um puta balde de água fria na minha cara. Você podia fazer uma plástica no seu nariz né? Ele é assim meio tortinho, podia aproveitar e dar uma arrebitadinha. Aí você podia aproveitar e colocar também silicone, tipo Danielle Winitis. Eu nunca tinha pensado nisso, me incomodado com meu nariz, com meu corpo. O que você responde pra uma criatura dessa. Mas eu pensei: esse desgraçado não vai passar pano na minha cara hoje não, mas não vai mesmo. (*cínica*) Nossa amorzinho que legal que você ta me falando isso, né? Mas é muito caro, eu não tenho dinheiro pra pagar tudo isso. Porque vamo combinar né mulherada, o sonho de toda mulher é fazer uma cirurgia plástica pra agradar seu macho. Bem que eu gostaria de ficar assim peitudona, com nariz bonitinho, pra te agradar né amor. E ele, mas eu pago, pago tudo, você pode colocar silicone, você pode erguer a bunda, fazer o que você quiser que eu pago. Se você fizer isso eu vou ser o homem mais feliz do mundo. Olhei pro lado e vi que o garçom tava chegando perto da mesa, olhei bem pra cara do infeliz e falei: eu aceito, vamos marcar a data? Ai você aproveita também pra corrigir seu pequeno defeitinho, quem sabe assim você também me faz a mulher mais feliz do mundo?

Marina: Sabe, teve um que passou, esse é o pior, sabe homem pombo? Só o sinarzinho. Pois o desgraçado, além de tudo era porco e se achava, ah e eu ainda tinha que pagar o almoço pra ele. Acredita que o dia que ele me conheceu, mandou essa: ô, bem que a gente podia malhar junto né? Pra você ficar gostosa. Ahhh olhei bem pra quela cara de asno dele e mandei: meu bem, eu já sou gostosa. Mas vou falar mais, porque nessa altura eu já tava bem da empoderada. Fiz bem minha cara de paisagem, fomos dormir, no outro dia acordei mais cedo, fui ao banheiro, ai não sei, olhei pra escova de dente dele e ai, tinha uma sujerinha no vaso. Gestos.

## Música Vingativa

### CENA VII

Lu: Antes que todos pensem que somos só um bando de recalcadas, queremos deixar claro, que o assunto aqui não são nossas desilusões amorosas.

O assunto aqui é como a maior parte das mulheres são tratadas pelos homens. Que em muitos casos, são seus próprios companheiros.

A violência contra nós, mulheres, acontecem de diferentes maneiras.

Camila: começou com um beliscão. Na verdade, começou com um puxão no braço, sabe? Mas ele dizia que era pra me proteger. Ele me amava tanto. Bombons, flores, nunca ganhei. Jantares românticos também não. Ah, mas eu ganhei uma coisa que vocês nunca ganharam: sessões de lipostabil, pra que eu pudesse ficar mais magra e mais bonita, pra ele. Eu também ganhava caixas e mais caixas de sibutramina, femproporex, xenical. Afinal, a namorada dele tinha que ser magra e bonita, pra ele. Não demorou muito, vieram as mordidas, os tapas os socos e chutes. Eu vivia roxa, sabe? Mas ninguém percebia. No dia seguinte, os bilhetes espalhados pela casa com pedidos de desculpa e a promessa de que seria a última vez. Eu não sei o que restou para ele dessa relação. Pra mim sobraram um cóccix trincado, dois pulsos abertos e memórias que nunca serão apagadas.

Ah, mas no relacionamento seguinte, também começou com um beliscão e um puxão de cabelo e eu sendo arrastada por um quarteirão inteiro pelo cabelo, tudo por causa de um "oi" pra algum amigo. Depois vieram os tapas, primeiro na boca, pra me silenciar. Depois no rosto e onde mais fosse possível. Também vieram os empurrões, os socos e os chutes. Um dia eu tava no meu trabalho e recebi um telefonema, mas não na minha mesa, mas na da minha supervisora. "ta bom. Que carta? Uhum. Agora eu não posso, to trabalhando". Quando eu cheguei em casa, meu guarda-roupa tava quebrado e todas as minhas roupas rasgadas e espalhadas pelo chão. No canto eu vi minha caixa de lembranças revirada, a caixa onde eu guardava as cartas que recebia das minhas amigas, das minhas irmãs, mas principalmente da minha mãe. A hora que eu vi, estava sendo obrigada a engolir pedaços de cartas enquanto era asfixiada. Nesse dia eu pensei que fosse morrer e pela primeira vez em anos tive coragem de chamar a polícia, que não veio, e para me defender, eu tive que quebrar um prato de microondas na cabeça de um ser-

humano para que eu não morresse. A desgraça era tão ruim que nem bambeou. Então, eu corri pra rua e chamei os vizinhos, que não apareceram, porque sabe como é né? Em briga de marido e mulher não se mete a colher. Mas aí, no dia seguinte, os bilhetes e o pedido de desculpas e a promessa de que nunca mais isso iria acontecer. "Se tenho ciúmes é porque te amo". "Me perdoa, você nunca irá encontrar alguém que te ame mais que eu". A gota d'água foi a última vez, quando eu estava sendo asfixiada, mais uma vez, mas eu tava quase morrendo. Então eu olhei e vi meu filho no canto do quarto com uma faca na mão. Eu não sei de onde tirei força, peguei meu menino e saímos pela noite. Deixei carro, apartamento. Nunca mais olhei pra trás.

Marina: Aí Camila, você precisa aprender a se amar;

Thais: Se você não se valorizar, quem é que vai?

Lu: Camila, errar é humano, mas duas relações abusivas seguidas, aí já é burrice né?

Rita: Você precisa se dar o respeito.

Camila: É meninas, vocês estão cobertas de razão: como você se ama é o modo como você ensina todo mundo a te amar. *(levanta e pergunta para o público)* Eu quero perguntar uma coisa pra vocês: Como nós, mulheres, aprendemos a nos amar? O que nós mulheres escutamos todos os dias?

Marina: Eu não sei vocês, mas eu escutei coisas bem desagradáveis que me fizeram acreditar durante um bom tempo que eu nunca seria boa o suficiente, como o meu irmão e nem merecedora de amor. Também escutei muito: você é gorda! Ninguém nunca vai te amar assim! Isso parece bobagem, né? Mas não é. Quando você cresce escutando coisas como essa, como é que você aprende a se amar, a se valorizar? Tem uma história da minha infância que eu contei pras meninas durante um exercício que eu tinha proposto: uma vez meus pais foram viajar e minha avó ficou cuidando de mim e do meu irmão. No primeiro dia, senti aquele cheiro delicioso de pão quente com manteiga, sabe? Pão na chapa com manteiga. Cheguei toda feliz na cozinha, minha vó já tinha colocado o pão no prato do meu irmão e eu fiquei la, esperando o meu. Vó, cadê o meu? Marina, você é gorda, não vou fazer pão pra você não. É, até hoje, toda vez que eu vou comer pão no café da manhã eu vejo minha vó falando isso pra mim.

Marina: Eu tenho transtorno de imagem. Eu tive/tenho bulimia, porque acho que nunca nos curamos de coisas como essa. Eu sempre fui gorda, gordinha, grande, ossos largos, ou qualquer denominação parecida. Toda gordinha é simpática, como dizem por aí. Mas por que será, hein? Somos engraçadas, simpáticas, a líder da turma, as melhores amigas. Tudo isso é apenas um modo de se proteger de uma sociedade que parece o tempo todo apontar o dedo na nossa cara. Comprar roupas? Sempre um tormento: ou não tem seu número ou não tem as roupas que você gosta. Ir à praia, à piscina sempre foi um tormento, noites sem dormir pensando numa desculpa: detesto praia, piscina? Credo, que nojo, todo mundo mijá lá dentro. Tem também a paranóia que você sempre acha que todo mundo tá reparando no quanto você come ou na sua barriga quando você tá sentada, não é a toa que estamos sempre abraçadas com uma almofada. Talvez tudo isso possa parecer uma bobagem pra vocês, já que vocês estão me vendo toda linda, gostosa e empoderada nesse figurino, mas a verdade é que eu sempre me acho gorda, não importa o quão magra ou não eu esteja. E estar, hoje, aqui na frente de vocês falando isso é muito difícil porque normalmente eu odeio o meu corpo 24h por dia e acabo me odiando por isso porque sei, racionalmente, que eu não deveria me odiar tanto assim. Mas, isso é só uma história, pois tem muitas outras coisas que escutamos somente pelo fato de sermos mulheres.

Thaís: O que ele não acha em casa, ele procura fora.

Lu: Você vai sair com essa roupa?

Rita: Desse jeito você nunca vai arrumar um marido, vai terminar a vida sozinha, solteirona.

Camila: Homem não gosta de mulher que bebe.

Marina: Homem não gosta de mulher que fala palavrão!

Thaís: Batom vermelho é coisa de puta, mulher decente não anda assim não.

Lu: Lave, passe, cozinhe, cuide dos filhos e esteja bonita e cheirosa esperando pelo seu marido.

Rita: Mulher tem que ser dócil e compreensiva.

Thaís: Hey, meninas, lembrei de uma coisa: e as declarações de amor que ouvimos na rua? “Nossa, que tamanho de buceta, hein?” Não é de ficar molhadinha?

Alguma de vocês gostaria de dizer alguma coisa que já ouviu?

## ABRIR PARA O PÚBLICO

Marina: (*interrompe*): Chega gente! Vamos acabar logo esse espetáculo, porque senão vamos passar a noite aqui falando sobre as delícias de ser mulher e também mulher fala demais né?

Nos ensinaram que fomos criadas a partir da costela de um homem. Nos queimaram, nos apedrejaram, apagaram nossos nomes da história, somos interrompidas o tempo todo

Somos chamadas de puta, vagabunda, incapazes.

Não mais!

## Música Pagu