

“Não sou dramaturga”: atravessamentos teóricos em dizeres de atrizes-autoras

“I am not a playwright”: theoretical crossings in the words of actress-authors

Sonia Pascolati ¹

Resumo: A fim de mapear e valorizar a produção dramaturgical de mulheres em Londrina, PR, temos desenvolvido uma pesquisa cujas etapas principais são entrevistas com dramaturgas para levantamento de dados sobre a participação da mulher na criação teatral na cidade e recolha de textos dramáticos para estudo e análise. Neste texto, refletimos sobre a resistência dessas mulheres em serem consideradas dramaturgas.

Palavras-Chave: texto dramático; teatro contemporâneo; autoria de mulheres.

Abstract: In order to map and value the dramaturgical production of women in Londrina, PR, we have developed a research whose main steps are interviews with playwrights to collect data on the participation of women in theatrical creation in the city and collection of dramatic texts for study and analysis. This paper reflects on these women's resistance to being considered playwrights.

Keywords: dramatic text; contemporary theater; women's writing.

¹ Docente do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas e do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Estadual de Londrina. Graduada em Letras (1994) e Pedagogia (1997), Mestre em Letras (1999), Doutora em Estudos Literários (2005). Realizou estágios pós-doutorais na Sorbonne- Paris IV (2012) e na UEPB (2017-2018). Atua nas áreas de dramaturgia e teatro, literatura comparada e literatura infantil e juvenil. Contato: pascolati@uel.br

INTRODUÇÃO

O que pode explicar a dificuldade de mulheres que escrevem para teatro em assumirem-se dramaturgas? Essa questão norteia nossa reflexão, cujo objetivo é compreender a resistência de atrizes que escrevem para teatro em Londrina, município do norte do Paraná, em serem chamadas de dramaturgas, e destacar as implicações teóricas presentes nesses discursos.

A pesquisa², em andamento desde agosto de 2020, começou como projeto de iniciação científica realizada por Adalgiza Arantes Loureiro³, graduanda em Letras Vernáculas e Clássicas, com a finalidade de mapear a produção dramaturgical por mulheres em Londrina, especialmente no século XXI, embora sem exclusividade. Após um levantamento inicial, em redes sociais, sobre dramaturgas em atividade na cidade, iniciamos a fase de entrevistas a partir das quais acessamos dados sobre a produção textual e cênica de quarenta e quatro mulhe-

² Vinculada ao projeto “Dramaturgia e teatro contemporâneos e suas experimentações”, em desenvolvimento na Universidade Estadual de Londrina desde novembro de 2018 (encerramento em agosto de 2023) sob minha coordenação e desde maio de 2023 proposta como projeto independente sob o título “Dramaturgia escrita por mulheres em Londrina: pesquisa, estudo e divulgação”.

³ Graduada em Ciências Econômicas pela Universidade Estadual de Londrina, em 1999. Graduanda do quarto ano de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL. Bolsista da Fundação Araucária (2020-2021) e do CNPq (2021-2023). Contato: gizarantes@hotmail.com. Agradeço imensamente a Adalgiza pela transcrição dos trechos das entrevistas aqui utilizados e pela seriedade e competência com que desenvolveu a pesquisa ao longo desses três anos.

res. As entrevistas⁴ semiestruturadas, isto é, conduzidas a partir de um roteiro prévio, mas flexível ao fluir da conversa e das digressões de entrevistadas e entrevistadoras, elucidam questões como as motivações para a escrita, os contextos de criação dramaturgica, as relações entre a criação textual e a criação cênica, dados sobre a produção textual (como títulos, datas de escrita e encenação, financiamentos, circulação etc.), a participação da mulher no meio de produção teatral e cultural de Londrina, os principais temas abordados e as relações entre eles e uma “visão feminina” da sociedade, dentre outros aspectos que dizem respeito a especificidades da produção de cada dramaturga com que conversamos.

Durante os três anos de pesquisa (agosto de 2020 a julho de 2023), coletamos cinquenta e dois textos, alguns dos quais incompletos, e acessamos vinte e dois espetáculos em vídeo, portanto, o material para análise é composto de entrevistas, textos dramáticos e espetáculos teatrais. Por tratar-se de um vasto material, especialmente as entrevistas, neste artigo recortamos apenas uma das questões pontuadas por várias das mulheres: a resistência em reconhecerem-se dramaturgas. Do total de entrevistadas, são contempladas aqui as declarações e as criações de apenas oito: Carol Ribeiro, Chris Vianna, Laura Franchi, Máira Kodama, Marina Stuchi, Naomi Freire, Rafaela Martins, Raquel Sant’Anna.

As conclusões parciais da pesquisa apontam que há muitas jovens mulheres escrevendo para teatro em Londrina, ocupando a cena teatral, operando para além do papel de atriz – geralmente reservado às mulheres, enquanto os homens escrevem e dirigem. Elas são forte-

⁴ Em razão da pandemia de covid-19, as entrevistas foram todas realizadas via *Google Meet* e gravadas com autorização das dramaturgas para utilização na pesquisa em desenvolvimento.

mente motivadas pela concepção da cena, ponto de partida para suas criações, desconstruindo a noção clássica de “dramaturgo/a de gabinete”, alheio/a ao processo da sala de ensaios. Muitas delas são professoras de teatro, o que implica, por exemplo, o trabalho coletivo e colaborativo e assumirem o papel de dramaturgista, organizando materiais e todo o processo de criação de texto e espetáculo.

A despeito da relevância dessa atividade criativa empreendida em Londrina por tantas mulheres, inquieta a resistência delas em entenderem-se dramaturgas, questão que passamos a discutir.

“NÃO SOU DRAMATURGA”

Como parte da metodologia da pesquisa, Adalgiza entra em contato com as mulheres, esclarece o intuito do trabalho e convida para a entrevista. Aí já começam as resistências... Algumas demoram a responder porque não imaginam atender ao critério base: ser dramaturga; outras entendem que não escrevem, apenas “costuram” um material produzido coletivamente; e ainda há as que acentuam o papel secundário do texto, uma vez que a escrita deriva do processo de criação cênica, uma necessidade pragmática de registrar um “roteiro” do que deve se desenrolar na cena.

Laura Franchi⁵, atriz e docente do curso de Artes Cênicas da UEL, é um caso exemplar para a discussão desses aspectos, a começar pela resistência declarada em atender a nosso pedido, justificada especialmente pelo fato de não se considerar dramaturga: “A Sonia está

⁵ Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 15 fev. 2021, com duração de 65min.

fazendo uma pesquisa com um monte de artistas da cidade. O que eu, que estou lá dentro da academia, dirigindo montagem de formatura, de quarto ano, vai querer falar alguma coisa disso, né?” (Depoimento de Laura Franchi, 2021).

A fala de Laura traz à tona vários aspectos. Primeiramente, a improdutiva separação entre o universo de criação artística dentro e fora da Universidade, especialmente considerando que boa parte de nossas entrevistadas são egressas do curso de Artes Cênicas da UEL, portanto, a Universidade tem um papel fundamental no fomento do cenário teatral, formando atrizes, dramaturgas, produtoras, técnicas, dentre outras possibilidades de atuação profissional. Alguns solos são fruto de disciplinas da graduação, sem falar nas montagens de formatura, campo fértil para o exercício da criação coletiva e que evidencia os múltiplos papéis da professora que acompanha o processo dos alunos, afinal, ela faz direção de ator, direção de cena, dramaturgia, além de assessorar figurinos, iluminação, produção, divulgação etc. O depoimento de Laura sublinha tanto o processo de criação quanto a atuação da professora como dramaturgista – ou dramaturga-rapsoda, como preferimos –, aquela que reúne o material e lhe dá uma organização, uma coerência, por mais que o resultado (propositadamente) seja híbrido e fragmentado.

Então, trabalha com improvisação, com jogos, a partir de textos, a partir de situação. Independentemente de onde vem o material, chega uma hora que você olha [...] pra aquilo que tá a cena, você vai organizar aquilo. Seja através de mapas, de tabela, de um texto dialógico, né, de só rubrica. Mas, aquilo é organizado. E eu passei a tomar gosto por aquilo, entendeu? De organizar esse material. (Depoimento de Laura Franchi, 2021).

O processo de elaboração artística descrito por Laura deixa clara a predominância do espetáculo, do improvisado e da performance sobre

a construção textual, aliás, algo nada surpreendente no contexto do teatro contemporâneo, afinal, é notório o primado da encenação sobre a construção textual, evidenciando, como defende Josette Féral (2008, p. 198), o quanto a arte teatral integrou em suas linguagens os procedimentos da performance, uma das razões pelas quais ela propõe o conceito de teatro performativo para qualificar as produções contemporâneas.

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à [sic] uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica [...], constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”.

Vários aspectos das encenações contemporâneas esclarecem as razões pelas quais essas mulheres não se consideram dramaturgas, com destaque para o fato de que, em grande parte dos processos (espetáculos solo ou criações coletivas) relatados nas entrevistas, especialmente com alunos mais maduros, não se trata mais de construção de personagens e apresentação de um universo ficcional totalizador, mas da presença de um corpo produzindo sentidos em cena, logo, fora do espectro de uma representação de cunho mimético e aproximando-se de performances, “[...] processos que envolv[e]m a execução de ações que não emergem de uma operação ficcional explícita [...]”, que manifestam “[...] um desejo de não permitir que as próprias ações sejam vistas como representação, ou como agentes explícitos de ficcionalização.” (BONFITTO, 2013, p. 98). Logo, está implícita no discurso das entrevistadas uma concepção mimética de dra-

ma, aos moldes do drama aristotélico-hegeliano, com os quais, pela natureza da prática teatral (teatro performativo) desenvolvida, elas não se identificam.

A configuração formal do texto dramático ou dos roteiros de encenação, afastados do modelo de drama puro – este calcado sobre o diálogo intersubjetivo que move a ação e desenvolve os conflitos –, é uma chave de leitura para a compreensão de que uma parte da recusa das mulheres em compreenderem-se dramaturgas advém de certo conceito de texto dramático. De acordo com Sarrazac (2017, p. 20), sucede ao drama moderno e contemporâneo um processo de desdramatização, isto é, o fim da progressão dramática (pressuposto aristotélico) e do conflito ou colisão dramática (pressuposto hegeliano), substituídos por microconflitos descontínuos, portanto, emerge uma nova concepção de drama, que não mais progride à espera de uma reviravolta e em direção ao desfecho. Desse modo, podemos compreender que as mulheres por nós entrevistadas são sim dramaturgas, porém, não em um sentido clássico do termo.

De fato, o termo dramaturgista ou dramaturga-rapsoda seria mais adequado para indicar o modo de trabalho de boa parte das produções comentadas nas entrevistas, uma vez que muitas são trabalhos coletivos, portanto, se fazem a partir da reunião de contribuições de atrizes, atores, alunas e alunos em formação ou já profissionais, material sobre o qual a responsável pela condução do processo se debruça a fim de dar-lhe coesão, organicidade. Esse processo de trabalho resulta no que Sarrazac (2002; 2012; 2017) chama de drama rapsódico, avesso ao “belo animal” harmônico e uno descrito por Aristóteles (1993).

O drama rapsódico tende a heterogeneidade, irregularidade, hibridismo, fragmentação, multiplicidade, caracterizando-se especialmente pela “[...] oscilação entre os modos [épico, lírico e dramático] e o transbordamento mútuo desses modos entre si” (SARRAZAC, 2017, p. 251). O dramaturgo rapsodo é a figura que orquestra toda a heterogeneidade do novo drama, quem distribuiu a palavra, conduz as personagens (SARRAZAC, 2017, p. 257). Ele opera num movimento incessante de colagem de materiais e, “[...] no mesmo movimento em que fragmenta [...], o autor-rapsodo congrega, expondo as costuras, aquilo que acaba de rasgar, de pôr em pedaços” (SARRAZAC, 2017, p. 273).

Um exemplo desse processo de escrita rapsódica é o texto *É crua a vida* (2005), de Chris Vianna⁶, atriz, poeta, editora e produtora cultural em Londrina, cujo processo de escrita ela assim descreve: “A primeira montagem que eu fiz foi um recorte de três escritoras que é a Hilda Hilst, a Clarice Lispector e Cecília Meireles” (Depoimento de Chris Vianna, 2020), portanto, a dramaturgia (e a performance) se constrói a partir de fragmentos de materiais preexistentes, costurados por meio de montagem e colagem. Para a construção de *Como cheguei até aqui*, Marina Stuchi⁷ (2019) realiza uma montagem rapsódica de narrativas das atrizes da Cia. Relatos e dela própria e utiliza músicas de diferentes épocas e estilos como fio a partir do qual consegue cerzir essas experiências reais reconfiguradas ficcional e dramaturgicamente e performá-las como um espetáculo de cabaré. O resultado é um espetáculo crítico e bem-humorado que denuncia vio-

⁶ Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 24 nov. 2020, com duração de 42min.

⁷ Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 19 out. 2020, com duração de 48min.

lências físicas e psicológicas sofridas por jovens mulheres em pleno século XXI.

O texto *Dentro da cozinha*, assinado por Maíra Kodama⁸, também é resultado da colagem de textos escritos por Maju Ferretti e Ana Curotto, jovens atrizes. Por partir de um material preexistente, Maíra não se assume como dramaturga, argumentando:

Eu não entendo como uma participação na escrita porque o texto, ele veio pra mim pronto. As meninas já trouxeram pra mim pronto. Tudo foi construído muito coletivamente [...], eu não entendo isso como estar dentro da dramaturgia, eu entendo isso como **conduzir**, como **roteirizar** os dois textos que elas escreveram. [...] Eu **uni** os dois. Eu coloquei a música. [...] A única coisa que eu fiz foi **juntar**. Pegar um **fragmento** de um, um fragmento de outro. Fragmento não, o texto inteiro. Dividir eles e colocar numa ordem para ser dita [...] (Depoimento de Maíra Kodama, 2020. grifo nosso).

O processo descrito por Maíra vai completamente ao encontro do que defende Sarrazac (2017) acerca do caráter rapsódico do drama moderno e contemporâneo, reforçando que a negação do *status* de dramaturga tem forte relação com uma concepção canônica de texto dramático, já intensamente revista ao longo do século XX e neste início de século XXI. Interessante notar que os termos utilizados por Maíra, especialmente unir e juntar, remetem ao processo de costura evidenciado pelo teórico francês.

Em 2018, as atrizes Raquel Sant'Anna⁹ e Raíssa Bessa formam a companhia Te-Ser¹⁰ e estreiam o primeiro espetáculo em 2019: *De*

⁸ Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 14 dez. 2020, com duração de 44min.

⁹ Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 20 out. 2020, com duração de 40min.

¹⁰ Observar que, além de implicar a ideia de rapsódia (tecer), o nome da companhia também remete à ideia de tessitura de vozes femininas, de dar concretude à existência da mulher (SER) como categoria social, e materializar experiências particulares de mulheres à medida que faz o outro

uma à outra. Reunindo relatos de mulheres comuns e de destaque em Londrina, além de experiências pessoais, o espetáculo se constrói de modo fragmentado e como um quebra-cabeças, uma vez que a cada apresentação o público escolhe quais objetos / relatos ficarão de fora e decide a ordem em que as narrativas serão organizadas para o espetáculo daquela noite.

Raíssa: Este espetáculo tem como tema o feminino, e foi construído a partir de entrevistas e perguntas que fizemos com outras mulheres, e também das nossas memórias.

Quel: A intenção é que a plateia possa participar de forma ativa do que acontece em cena. Deu medo, né? Mas não se preocupem, vocês não vão precisar nem sair do lugar de vocês para colaborar com a gente.

Raíssa: O que a gente precisa é que vocês façam escolhas.

Quel: Nós temos no palco diversos objetos espalhados... e para cada um deles uma história. E são vocês que vão escolher quais objetos vão fazer parte do espetáculo de hoje, ou seja, quais histórias serão contadas; e em que ordem isso vai acontecer.

(Leitor, você escolhe a ordem das suas cenas e escreve na última folha deste capítulo, quando explicamos como dar sequência à leitura e seguir sua ordem pelo sumário. Fique livre para ler na ordem que quiser as cenas. Cada sequência confere uma experiência diferente.)
(SANT'ANNA, 2019, p. 4)¹¹.

Tanto a leitura quanto a experiência como espectador remetem ao modo hipertextual do ato de ler, procedimento inerente ao universo digital que se espalha para outras formas de atividade do receptor, como o teatro ou textos ficcionais impressos. Importante ressaltar o papel atribuído a esse leitor-espectador, não só pelo jogo da escolha, mas especialmente porque, ao instituir uma postura ativa, *De uma à outra* instiga o receptor a sentir-se parte do processo, como de fato é

(Te = tu) reconhecer a potência do ser mulher.

¹¹ Todos os textos dramáticos são inéditos e foram gentilmente cedidos para estudo pelo grupo de pesquisa.

no tecido social no qual as manifestações concretas do patriarcado e do machismo afetam o ser da mulher.

Dois relatos chamam a atenção pelo predomínio da atuação masculina sobre a feminina. No primeiro caso, trata-se de uma situação de ensino na qual o professor/diretor trabalha com materiais produzidos pelas alunas¹², porém, embora elas contribuam diretamente para o processo, não se veem como copartícipes e Naomi Freire¹³, nossa entrevistada, minimiza a contribuição das alunas para a criação da dramaturgia – “[...] A primeira peça que a gente montou, né, **claro que com a direção do** [omitido], ele sempre **costurando** tudo, assim. **A gente escrevendo mais as cenas**, é..., cenas soltas, assim. Eu escrevi alguma coisa, sobre algo específico [...]” (Depoimento de Naomi Freire, 2021). grifo nosso) – sem aperceber-se que se trata, de fato, de coautoria, de processo colaborativo no qual o professor/ diretor atua como autor-rapsodo. O segundo exemplo vem do trabalho de um coletivo formado durante a graduação de Laura Franchi, relato permeado pela tomada de consciência do papel secundário muitas vezes atribuído à mulher na criação teatral.

Quando a gente estava fazendo faculdade, aqui em Londrina, a gente teve um grupo de teatro. [...] E adaptava os textos. Mas era o [omitido] [...], **o homem do grupo, o diretor do grupo** que colocava o texto em formato de dramaturgia, né. [...] **Parece que as mulheres realmente têm dificuldade de ocupar esse lugar** [...]. (Depoimento de Laura Franchi, 2021. grifo nosso).

É fundamental as mulheres se darem conta de seu protagonismo, pois, mesmo quando elas não contribuem com textos escritos, são autoras da dramaturgia na medida em que o material criado como

¹² Dos dez integrantes, nove eram mulheres.

¹³ Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 09 fev. 2021, com duração de 37min.

improvisado na sala de ensaio é também uma participação, na tessitura do texto, como atrizes, mesmo o resultado do processo sendo assinado por um outro. Isso vale para o ato da escrita: por mais que os materiais sejam híbridos e alheios, atua como dramaturga-rapsoda quem organiza esse material, ainda que conservando sua heterogeneidade, sua natureza caleidoscópica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa desvelou um rico cenário de mulheres dramaturgas: são jovens escritoras, em sua maioria formadas pelo curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL) ou pela FUNCART (Fundação Cultura Artística de Londrina), que se multiplicam nas funções de atrizes, diretoras, dramaturgas, professoras de teatro, produtoras culturais, portanto, desempenham claro protagonismo no contexto teatral da cidade. O teatro londrinense chega ao século XXI com uma gama de dramaturgas em plena atuação, tratando de questões feministas, sublinhando o caráter político da arte e procurando conquistar seu espaço. Rafaela Martins fala como vê a mulher dramaturga em Londrina:

[...] Eu acho muito importante sim, que tem que ter muitas e muitas mulheres dramaturgas pra renovar a cena de Londrina. Londrina tem esse histórico superimportante do FILO. É uma cidade que respira arte, que respira teatro. A gente tem o curso de Artes Cênicas da UEL, que é uma referência nacional [...]. Eu dou toda força pra que as escritoras londrinenses se aventurem também na dramaturgia. (Depoimento de Rafaela Martins, 2020).

A despeito de nossa própria surpresa pela quantidade de mulheres que escrevem para teatro em Londrina, algumas mulheres relataram dificuldade em se lembrar de mulheres escrevendo para teatro, e

não apenas quando perguntamos sobre isso e pedimos indicações de dramaturgas, mas desde o momento do convite para colaborar com a pesquisa, como a reação de Carol Ribeiro¹⁴ ao contato de Adalgiza, explicando se tratar de uma pesquisa sobre mulheres dramaturgas em Londrina:

[...] e aí eu fiquei pensando: bem, eu acho que eu preciso falar das dramaturgas londrinenses, né [...]. Daí foi muito interessante isso, porque eu fiquei pensando quem são as dramaturgas londrinenses, né. Tipo, não conheço. Quem é meu Deus? Será que tem? [...] de modo algum eu me incluí nesse rol de possibilidades, né, enfim... (Depoimento de Carol Ribeiro, 2020).

Nossa pesquisa responde tranquilamente que sim, que há mulheres produzindo dramaturgia e teatro em Londrina, soltando a voz para falar de questões que as tocam pessoal e coletivamente. As mulheres com quem prazerosamente conversamos não apenas têm assumido a própria voz ao escreverem dramaturgia, ocupando um espaço predominantemente masculino, como também dão voz a muitas questões que tocam a tantas mulheres, como o machismo e o patriarcado, a violência física e simbólica, o empoderamento feminino e os movimentos de resistência. Acreditamos que a escrita e a criação teatral sejam, para as dramaturgas que atuam em Londrina, uma forma de partilha de experiências de condições femininas e um modo de (re)existência.

¹⁴ Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 06 nov. 2020, com duração de 53min.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. Edição bilíngue grego português.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, 2008. p. 197-210. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 02 fev. 2022.

SANT'ANNA, Raquel. **De uma à outra**. Datiloscrito inédito. 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Porto: Campo das Letras, 2002.

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