



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



Brenda Caetano Perim

**COLETIVO *ELAS TRAMAM*:**

prática, narrativas e feminismos na dramaturgia contemporânea capixaba

OURO PRETO  
2023

Brenda Caetano Perim

**COLETIVO *ELAS TRAMAM*:**

prática, narrativas e feminismos na dramaturgia contemporânea capixaba

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para a obtenção do Título de Mestra em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos e poéticas da cena contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Éder Rodrigues da Silva

OURO PRETO

2023

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

P443c Perim, Brenda Caetano.

Coletivo Elas tramam [manuscrito]: prática, narrativas e feminismos na dramaturgia contemporânea capixaba. / Brenda Caetano Perim. - 2023.

112 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Eder Rodrigues Silva.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Dramaturgia. 2. Processos de criação. 3. Feminismos. 4. Dramaturgas. I. Silva, Eder Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Brenda Caetano Perim**

**Coletivo *Elas Tramam*:**

**Prática, Narrativas e Feminismos na Dramaturgia Contemporânea Capixaba**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em 29 de maio de 2023

### Membros da Banca

Prof. Dr. Éder Rodrigues da Silva - Orientador(a) - Universidade Federal do Sul da Bahia/ Universidade Federal de Ouro Preto

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aline Nunes de Oliveira - Universidade Federal do Sul da Bahia

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Letícia Mendes de Oliveira - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Castro de Souza - Universidade Federal de Ouro Preto

O Prof. Dr. Éder Rodrigues da Silva, orientador(a) do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 29/05/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Alex Beigui de Paiva Cavalcante, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, em 13/06/2023, às 18:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0539697** e o código CRC **0DD8249D**.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe e meu pai, que romperam a lógica de repressão de pais que tendem a não apoiar os filhos artistas. Que me incentivaram e incentivam todos os dias, assistindo todas as apresentações possíveis, vibrando com minhas conquistas, carregando cenários, “trecos” e “bugigangas”, emprestando roupas e acessórios, que nunca mais verão na vida. A eles todo o meu amor e agradecimento.

Agradeço ao meu companheiro, Marco Antônio Reis, que segue comigo na vida e na arte, transformando ambas em uma coisa só, incentivando-me, apoiando-me nos momentos difíceis, plantando e regando todas as dúvidas que nos fazem seguir sempre reinventando e vivendo um dia diferente.

Agradeço a Nieve, por ter criado o *Elas Tramam*, por ter me acolhido, por tramar comigo e com tantas outras mulheres, por ter me incentivado a cursar o mestrado, e ser essa figura tão importante na cena artística capixaba.

Agradeço a todos os artistas que já passaram por mim, pelos encontros e desencontros da vida, possibilitando ampliar os olhares, perceber minhas escolhas, as diferentes vivências e formas de (re)existir.

Agradeço ao meu orientador Éder Rodrigues, que reencontro nessa orientação após um breve encontro em um festival em minha cidade, Cachoeiro de Itapemirim. Obrigada pela paciência, considerações, apoio e persistências.

Agradeço a minha vizinha que, apesar de não estar mais aqui, segue comigo em pensamento, vivências e memórias. Virou estrela antes mesmo de eu querer entrar no mestrado, mas foi peça fundamental para o meu ser/estar.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001."

## RESUMO

Esta pesquisa investiga as perspectivas metodológicas de criação dramaturgical do coletivo *Elas Tramam*, do estado do Espírito Santo. Desde o seu surgimento em 2017, o coletivo compôs um repertório de dramaturgias tecidas por mulheres e tem atuado em uma frente de fomento, fortalecimento e de projeção do trabalho de dramaturgas na cena capixaba. O estudo parte da historiografia de mulheres dramaturgas no contexto do teatro brasileiro e se concentra nos reflexos dessa lacuna na cena capixaba. Ao partir de uma esfera lacunar em relação a como o trabalho das mulheres dramaturgas foi invisibilizado e apagado, o *Elas tramam* propõe um viés coletivista de escrita para a cena, cujas narrativas próprias operam, junto à inserção e à representação da mulher, uma perspectiva feminista e de empoderamento. No campo da dramaturgia, os apontamentos de Elza Cunha Vicenzo (1992), Ana Pais (2016), Conceição Evaristo (2009), Stella Fischer (2017), Lucia Helena Romano (2009), Ana Lucia Andrade e Ana Maria Edelweiss (2008) tangenciam as questões que envolvem as lacunas historiográficas e a práxis coletiva de escrita. No âmbito dos estudos feministas, Judith Butler (2003), Simone de Beauvoir (1980), bell hooks (2018), Djamila Ribeiro (2019), Ileana Diéguez Caballero (2011) e Carla Akotirene (2019) são referências que norteiam a análise das peças e também dos processos de criação dramaturgical vivenciados pelo coletivo *Elas tramam*, protagonizado pela figura da mulher e suas pluralidades, em detrimento de uma visão hegemônica patriarcalista que, por muito tempo, dominou o ofício e a autoria das narrativas dramaturgical.

Palavras-chave: Dramaturgia; processos de criação; feminismos; invisibilidade; dramaturgas.

## RESUMEN

Esta investigación busca las perspectivas metodológicas de la creación dramática del colectivo *Elas Tramam* en el estado de Espírito Santo, Brasil. Desde sus inicios, en 2017, el grupo compone un repertorio de dramaturgias producidas por mujeres y temas escenificados en un frente de promoción, fortalecimiento y proyección ante la obra de los dramaturgos en la escena espiritosantense. Estudié parte de la historiografía de las mujeres dramaturgas en el contexto del teatro brasileño y me centré en los reflejos de la laguna existente en la cena femenina en Espírito Santo, desde una esfera abierta en relación a la invisibilidad y desconexión del trabajo de las dramaturgas, "Elas Tramam" propone una visión colectivista de la escritura para la cena, cuyas propias narrativas operan en conjunto con la inserción y representación de las mujeres en una perspectiva feminista y de género. En el campo de las artes escénicas con énfasis en la dramaturgia, las contribuciones de Elza Cunha Vicenzo (1992), Ana Pais (2016), Conceição Evaristo (2009), Stella Fischer (2017), Lucia Helena Romano (2009), Ana Lucia Andrade y Ana Maria Edelweiss (2008), tangente a las cuestiones en torno a los vacíos historiográficos y la praxis colectiva de la escritura. Fuera del campo de los estudios feministas, Judith Butler (2003), Simone de Beauvoir (1960), bell hooks (2018), Djamila Ribeiro (2019), Ileana Diéguez Caballero (2011) y Carla Akotirene (2011) son algunas de las autoras que recomiendan el método de análisis de las obras y el proceso de creación dramática vivido por el colectivo *Elas Tramam*, protagonizado por la figura de la mujer en sus pluralidades, en detrimento de una visión patriarcal hegemónica que, durante mucho tiempo, dominó u comercializó y elaboró narrativas dramáticas.

Palabras clave: Dramaturgia; procesos de creación; feminismos; invisibilidad; dramaturgas.

## ABSTRACT

This research investigates the methodological perspectives of dramaturgical creation of the collective *Elas Tramam*, from the state of Espírito Santo, Brazil. Since its foundation in 2017, the collective has composed a repertoire of dramaturgies woven by women and has acted on a front of promotion, strengthening and projection of the work of female playwrights in Espírito Santo theatre scene. The study opens with a historiography of female playwrights in the context of Brazilian theatre and focuses on the consequences of this gap in Espírito Santo theatre scene. Starting from the veiled context of how the work of female playwrights was made invisible and erased, the *Elas tramam* group proposes a collectivist means of writing for the scene, whose own narratives operate along with the inclusion and representation of women through a perspective of feminism and empowerment. In the field of performing arts with an emphasis on dramaturgy, the notes of Elza Cunha Vicenzo (1992), Ana Pais (2016), Conceição Evaristo (2009), Stella Fischer (2017) Lucia Helena Romano (2009), Ana Lucia Andrade and Ana Maria Edelweiss (2008) concern issues involving historiographical gaps and the collective praxis of writing. In the field of feminist studies, Judith Butler (2003), Simone de Beauvoir (1980), bell hooks (2018), Djamila Ribeiro (2019) Ileana Diéguez Caballero (2011) and Carla Akotirene (2019) are some of the authors who guide the analysis of the plays and the dramaturgical creation process experienced by the collective *Elas tramam*, starring the figure of women in their pluralities, to the detriment of a hegemonic patriarchal vision which, for a long time, dominated the craft and authorship of dramaturgical narratives.

Keywords: Dramaturgy; creation processes; feminisms; invisibility; female playwrights



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Fotografia de um dos encontros do <i>Elas Tramam</i> , na edição de 2018	55
<b>Figura 2</b> – Capa do primeiro livro do <i>Elas Tramam</i>	69
<b>Figura 3</b> – Integrantes do Primeiro Núcleo, em 2017	70
<b>Figura 4</b> – Capa do segundo livro do <i>Elas Tramam</i>	72
<b>Figura 5</b> – Capa do terceiro livro do <i>Elas Tramam</i>	76
<b>Figura 6</b> – Integrantes do Segundo Núcleo, em 2019	77
<b>Figura 7</b> – Capa do quarto livro do <i>Elas Tramam</i>	79
<b>Figura 8</b> – Integrantes do Terceiro Núcleo, em 2022.	80
<b>Figura 9</b> – Primeiro encontro do Primeiro Núcleo com mulheres convidadas, em 2017.	103

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – A DRAMATURGIA ESCRITA POR MULHERES: INVISIBILIDADE E RESISTÊNCIA.....</b>	<b>19</b>
<b>1.1 FEMINISMO, ARTE E DRAMATURGIA.....</b>	<b>19</b>
1.2 A DRAMATURGIA ESCRITA POR MULHERES NO CONTEXTO NACIONAL.....	32
1.3 A DRAMATURGIA ESCRITA POR MULHERES NA CENA CAPIXABA.....	42
<b>CAPÍTULO II – COLETIVO ELAS TRAMAM: DRAMATURGIA E NARRATIVAS TECIDAS POR MULHERES DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO/ES.....</b>	<b>50</b>
2.1 OS PROCESSOS DE ESCRITA NO COLETIVO ELAS TRAMAM.....	50
2.2 A COLETIVIDADE COMO EIXO ESTRUTURANTE DAS TRAMAS DA ESCRITA.....	57
<b>CAPÍTULO III – O REPERTÓRIO DRAMATÚRGICO DO COLETIVO ELAS TRAMAM: TEXTOS, FEMINISMOS E EMPODERAMENTO.....</b>	<b>67</b>
3.1 A PUBLICAÇÃO DAS DRAMATURGIAS E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	67
3.2 APONTAMENTOS SOBRE OS TRAÇOS FEMINISTAS NAS DRAMATURGIAS ESCRITAS PELO ELAS TRAMAM.....	83
<b>3.2.1 Os espectros do trauma através da verborragia em <i>Dá a mão pro bicho não entrar</i>, de Ruah (Priscilla Gomes).....</b>	<b>85</b>
<b>3.2.2 As invisibilidades sociais em <i>Coexistente</i>, de Xis Makeda... </b>	<b>90</b>
<b>3.2.3 As sequelas e a toxicidade do legado machista em <i>Epidemia dos afetos asfaltados</i>, de Bárbara Depiantti.....</b>	<b>94</b>
<b>3.2.4 As metáforas das relações abusivas em <i>Carambolas</i>, de Thalia Peçanha.....</b>	<b>97</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

A cena teatral capixaba, situada na região Sudeste do Brasil, sofre constantemente com a sua invisibilidade em relação aos considerados eixos culturais de grandes metrópoles, como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte; circuitos já consolidados e que são amplamente apontados como referências da produção artística nacional. Minha cidade, Cachoeiro de Itapemirim, localizada no interior do estado do Espírito Santo — local onde se inicia minha formação teatral — reflete ainda mais os impactos dessa invisibilidade.

Batizada como “Capital Secreta do Mundo” por Vinícius de Moraes, “Cachoeiro” foi a cidade onde nasceu a dançarina, atriz, escritora e ativista feminista Luz Del Fuego, que se destacou pela implantação do naturismo no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, além de ser reconhecida pela sua contribuição na luta pela emancipação das mulheres. Além dessa artista, podemos também citar os nomes de Rubem Braga, Newton Braga, Sérgio Sampaio e Roberto Carlos como expoentes artísticos nascidos na cidade. Apesar de seus 210 mil habitantes e possuir essa tradição de projetar o nome de artistas nacionalmente, a cidade enfrenta problemas muito comuns de municípios do interior do Brasil em relação à desvalorização da cultura e dos impactos socioeconômicos que o seu fomento é capaz de promover. Atualmente, Cachoeiro de Itapemirim conta com uma política de incentivo cultural extremamente escassa e com centros culturais inoperantes, como é o caso do Teatro Municipal Rubem Braga, único teatro da cidade, devastado pela enchente<sup>1</sup> de 2020, e que, até hoje, encontra-se desativado. A problemática se expande para além das questões que envolvem o espaço físico, abrangendo também a inexistência de uma formação especializada na área cultural. Os cursos que surgem esporadicamente, ofertados por artistas locais, raramente têm continuidade, além de refletirem a insuficiência na capacitação continuada dos professores.

Minha formação inicial se deu através do projeto Ponto de Cultura, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo (SECULT-ES), efetivado com a abertura da Escola de Teatro Darlene Glória, fundada em 2013, implantada no

---

<sup>1</sup> Em 25 de janeiro de 2020, aconteceu em Cachoeiro de Itapemirim/ES uma das maiores enchentes registradas nos últimos tempos com o rio Itapemirim subindo aproximadamente 12 metros acima do nível normal, destruindo comércios, residências, edifícios históricos, prédios públicos, centros culturais e o referido Teatro Municipal Rubem Braga.

Centro Cultural Nelson Sylvan, espaço que atualmente também se encontra desativado em decorrência dos estragos da enchente. A escola, coordenada pela Associação Teatral de Cachoeiro de Itapemirim (ASTECA) e pelo *Grupo Ela*, oferecia um curso de iniciação teatral e práticas de montagem de espetáculos, finalizando o ano com as apresentações com uma peça de cada turma. O objetivo era que a atividade da escola se mantivesse por três anos, todavia, teve que ser interrompida no segundo ano por questões não divulgadas. Apesar de ter durado apenas dois anos, a escola foi um forte incentivo para a produção cultural da época, frequentemente realizando eventos culturais com apresentações e saraus, além de promover intercâmbios com diferentes artistas e coletivos, tais como o *Grupo Boyásha* e *Confraria de Teatro*, ambos de Vitória/ES, que se apresentaram na cidade nessa época. Essas pontes e diálogos culturais ampliaram o olhar acerca do fazer teatral local, expandindo a visão dos alunos, que passaram a ter contato com artistas externos, e o que incentivou o surgimento de novos coletivos no município como a *Cia. Encena* e a *Cia. Nós de Teatro*, grupo do qual faço parte. Muitos até tentaram prosseguir na área artística, mas por diferentes motivos, não conseguiram dar continuidade.

Com a falta de espaços de ensino continuados, a formação de muitos artistas locais se deu, e ainda ocorre, por meio da tradição da práxis de teatro de grupo, com uma prática empírica de aprendizados e produções. É possível citar os coletivos<sup>2</sup>: *Grupo Ela*; *Epicentro*, *Anônimos*; *Cia. Encena*; *Personalidades*; *Histartel*; *Absurdos Companhia de Comédia*; *Turma do Frederico Arte e Educação*; *Lar diversões com História*; e *Cia. Atuação*, sendo todos coletivos liderados por homens; e o grupo *Surto Cênico*, coordenado por uma mulher, Amanda Malta, assim como o meu grupo, a *Cia. Nós de Teatro*, também com uma liderança feminina. Além dos grupos, há também artistas independentes que atuam através de parcerias, com projetos individuais e na produção de eventos esporádicos.

Mesmo com a iniciativa da Escola Darlene Glória em 2013 (que logo foi encerrada) e com as ações dos cursos avulsos oferecidos pelos artistas locais, não houve e ainda não há na cidade uma preocupação com a formação ou com o fomento no que tange à escrita dramaturgica; indicador que influencia diretamente o

---

<sup>2</sup> De acordo com o Censo Cultural Cachoeirense realizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Cachoeiro de Itapemirim (SEMCULT), realizado em 2020.

fato de não possuímos, além de mim, nenhum outro nome de dramaturga cachoeirense a ser citada.

A falta de perspectivas de formação na área e o fim da Escola de Teatro Darlene Glória fizeram com que eu fosse cursar, em 2015, o curso de Licenciatura em Artes Cênicas, na Universidade Vila Velha, que concluí no segundo semestre de 2018. Em 2021, infelizmente, o curso de Artes Cênicas foi fechado pela Universidade, fazendo com que o estado do Espírito Santo voltasse a não possuir nenhum curso superior na área das Artes Cênicas<sup>3</sup>.

Foi no período da graduação na Universidade Vila Velha que minha relação com a dramaturgia se aflorou, através das pesquisas de Iniciação Científica realizadas junto ao meu grupo, a *Cia. Nós de Teatro*. O grupo foi fundado em 2014, em Cachoeiro de Itapemirim, pelo professor Mário Ferreira e, por volta dos anos de 2016 e 2017, passa a ser assumido por mim e Marco Antônio Reis<sup>4</sup>. Nessa época não tínhamos apoio de leis incentivo à cultura, nem tampouco podíamos arcar com os custos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), porém queríamos nos inserir no meio artístico participando de festivais com circulação do nosso repertório, no caso, produzindo para além do âmbito acadêmico. Foi nesse período que nos deparamos com a necessidade de escrever nossos próprios textos teatrais, o que culminou na escrita da primeira dramaturgia autoral e coletiva *A Menina que queria ser estrela*, cuja estreia ocorreu em 2017.

Nesse momento, ainda não havia em mim um pensamento crítico acerca do lugar que eu estava ocupando enquanto dramaturga e do que exatamente eu gostaria de abordar, nem onde estavam inseridas as questões envolvendo as mulheres e seus contextos, ou mesmo de como ocorria a escrita dramaturgical na cena contemporânea capixaba. O pensamento em torno dessas questões se modifica com o surgimento do coletivo *Elas Tramam — Núcleo de criação e difusão de dramaturgia escrita por Mulheres do Espírito Santo*<sup>5</sup>, idealizado e fundado em 2017 por Nieve Matos, mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto, produtora, encenadora, dramaturga, professora e integrante do *Coletivo*

---

<sup>3</sup> Atualmente, o único curso técnico de formação no estado é a Escola Técnica Municipal de Teatro FAFI – Teatro e Dança sediada na cidade de Vitória, capital do Espírito Santo.

<sup>4</sup> Marco Antônio é diretor, ator e produtor cultural formado em Artes Cênicas pela Universidade Vila Velha, mestrando em Ensino de Humanidades pelo Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), e também integrante da *Cia. Nós de Teatro*.

<sup>5</sup> Nome completo atribuído ao coletivo junto à inscrição no primeiro edital público em que foi aprovado.

*Repertório*, grupo capixaba no qual também realiza suas pesquisas artísticas e montagens teatrais.

Nieve Matos idealiza o coletivo *Elas Tramam* com o objetivo de ampliar o quadro de dramaturgas no estado, contando, em primeiro momento, com apoio da escritora e jornalista Aline Dias e da atriz, dramaturga e designer Alessandra Pin. O projeto, submetido e aprovado pelo Edital de Fomento 023/2018 de Seleção de Projetos Culturais Setoriais de Teatro da Secretaria de Cultura no Estado do Espírito Santo, propôs, a princípio, a seleção de 5 mulheres para escrever e publicar um livro de dramaturgias, não havendo nenhum indicativo de pretensão concreta para a continuidade do projeto após a sua conclusão. Para essa seleção foi realizado um chamamento público para o qual as interessadas deveriam escrever uma carta de interesse.

No entanto, as expectativas iniciais da proposta foram superadas perfazendo o total de cento e quarenta e três inscrições de mulheres de diferentes lugares do estado interessadas no projeto. O grande interesse despertado demonstrou que havia uma demanda pela escrita dramaturgica a ser realizada por mulheres, que muitos sequer imaginavam. Muitas das inscritas não sabiam nem do que se tratava o campo da dramaturgia, porém o desejo da escrita era latente e o próprio ato de escrever a carta de interesse para o processo seletivo do chamamento já validou uma forma dessas mulheres expressarem a urgência pela práxis da arte da escrita.

Esse quantitativo de inscrições, bem superior ao esperado, fez com que, ao invés de cinco, fossem selecionadas catorze mulheres, entre as quais estava a autora desta pesquisa. Essa oportunidade fez com que eu adentrasse mais fundo no universo da dramaturgia e ampliasse a minha relação com o feminismo ao me deparar com experiências tão plurais por meio dos debates e reflexões que surgiram junto aos processos de criação vivenciados com as outras selecionadas.

Os encontros eram realizados de forma quinzenal na Má Companhia<sup>6</sup>, até então sede do *Grupo Repertório* e do *Grupo Z de Teatro*, localizada no centro da cidade de Vitória<sup>7</sup>. Os encontros não tinham muitas formalidades, sentávamos em

---

<sup>6</sup> Em 2022 a Má Companhia foi fechada.

<sup>7</sup> Apesar de os encontros acontecerem na cidade de Vitória (capital do Espírito Santo), há participantes de diversas localidades do estado como: Vila Velha, Cariacica, Serra, Caparaó, Cachoeiro de Itapemirim, Viana e Guarapari. Este deslocamento para a capital foi possível graças a ajuda de custos disponibilizada junto ao projeto contemplado pelo edital de fomento, o que, minimamente, possibilitou tal descentralização.

roda, com uma mesa de café ao centro, onde aconteciam as conversas. No início, Nieve Matos apresentou algumas referências de dramaturgias escritas por mulheres e realizou alguns exercícios para introduzir a escrita dramática. Após essa etapa inicial, foi construído um espaço de liberdade de compartilhamento dos processos de escrita de cada integrante, nesse caso, promovendo uma troca dialógica. Como conclusão do projeto, foi lançado, no final de 2017, um livro em formato *e-book* com as dramaturgias escritas pelas catorze mulheres. Com o engajamento do coletivo e o desejo dessas mulheres em prosseguir se reunindo para escrever outros textos, um novo projeto foi submetido à SECULT-ES com o objetivo de dar continuidade aos encontros quinzenais. Novamente, o projeto foi aprovado e realizado no ano de 2018. Das catorze mulheres, onze permaneceram nesse segundo momento, que foi chamado de *Núcleo Permanente*, cujos trabalhos resultaram na publicação de um novo livro de dramaturgias, publicado no ano de 2018.

Com o coletivo se mantendo em prática contínua por dois anos, Nieve decidiu realizar um novo chamamento intitulado *Outras tramas*, no ano de 2019, com o intuito de ampliar o alcance do coletivo e estimular mais mulheres a escreverem dramaturgias. Novamente, foram selecionadas quinze mulheres que mantiveram os encontros quinzenais, acontecendo de forma separada do Primeiro Núcleo. Em determinado momento, ocorreu o intercâmbio entre ambos os Núcleos, que reuniu as vinte e seis mulheres dramaturgas e, ao final, foi realizada a publicação do terceiro livro de dramaturgias do coletivo.

Em 2022, foi realizada uma nova seleção de quinze mulheres, para o projeto intitulado *Elas +: tramas diversas*<sup>8</sup>, que teve como foco mulheres lésbicas, bissexuais, mulheres transexuais, travestis e pessoas transfeminines (não-binárias compreendidas no espectro da feminilidade).

Dessa forma, o *Elas Tramam* contou com três formações: a primeira, em 2017, (mantida por dois anos), a segunda, em 2019, e, a última, em 2022. O trabalho culminou com a publicação de quatro livros de dramaturgia em formato *e-book* (três deles publicados também no formato físico), reunindo o total de cinquenta e duas dramaturgias escritas por mulheres do estado do Espírito Santo.

---

<sup>8</sup> O projeto foi desenvolvido através do apoio do Edital 022/2020: Seleção de Projeto Culturais Setoriais de Teatro do Espírito Santo.

Até o momento, o *Elas Tramam* envolveu quarenta e uma mulheres divididas em três núcleos. O Primeiro Núcleo, formado em 2017, foi composto por: Aidê Malanquini, Alana Diniz, Alessandra Pin Ferraz, Brenda Perim, Camila Degen, Kate Parker, Lorena Lima, Meiriele Lemos, Melina Galante, Nieve Matos, Patrícia Eugênio, Priscilla Gomes, Rejane Arruda e Xis Makeda.

O Segundo Núcleo, formado em 2019, foi composto: Adriana Coutinho, Bárbara Depiantti, Daiane Eilert, Érica Carneiro, Isabela Bujato, Isabella Mariano, Jaiara Dias, Lilian Menenguci, Manni, Mariana Alves, Paloma Paz, Stela Raye, Soraya Vitória, Tamyres Batista e Zeni Bannitz.

E, por fim, o Terceiro Núcleo, formado em 2022, contou com: Ágata Aryel Rodrigues, Amanda Brommonschenkel, Carla Carrion, Carolina Wassoller, Dee de Freitas, Lara Cardozo, Maria Carolina Batista Christo, Natália Laurete, Nataly Firmino Volcati, Nati Couto, Sandy Vasconcelos, Saskia Sá e Thalia Peçanha<sup>9</sup>.

Junto às atividades e aos processos de criação do *Elas Tramam* me deparei com diferentes experiências que atravessam as variadas narrativas e formas de tecer das mulheres integrantes. O coletivo se tornou um espaço onde constantemente debatíamos sobre como essas experiências eram retratadas, o que me despertou não apenas para o diagnóstico da escassez de dramaturgas no estado, como também para o como essas narrativas são processadas, escritas e encenadas.

A história do coletivo *Elas Tramam*, apesar de recente, vem tomando corpo e gerando frutos em prol da ampliação e da visibilidade do trabalho realizado por mulheres dramaturgas no estado do Espírito Santo, além de levantar questões em relação a como estas mulheres estavam e passam a ser inseridas na cena cultural capixaba, no caso, ampliando uma produção artística engajada ao problematizar questões sobre os espaços ocupados e também sobre como é realizada essa ocupação.

Olhar para minha cidade, Cachoeiro de Itapemirim, e perceber que a maioria dos grupos são coordenados por homens é algo preocupante, característica que se deve a diversos fatores, mas que não deve ser ignorada perante o histórico de

---

<sup>9</sup> Algumas dessas mulheres já escreviam dramaturgias antes do coletivo, algumas continuam se dedicando à escrita dramaturgica, e outras tiveram seu primeiro contato com a área artística dentro do *Elas Tramam*.



silenciamentos muito latente em nosso país. Para mim, o *Elas Tramam* foi, e ainda é, um espaço de experiência coletiva transformadora, onde me entendi feminista, onde me assumi feminista, onde conheci diferentes formas de “estar” mulher, onde testemunhei junto das outras dramaturgas, relatos extremamente dolorosos de opressão, conversas sobre as mais diversas vivências e debates sobre as problemáticas atuais, além de chorar e combater a realidade misógina cotidianamente enfrentada. No *Elas Tramam*, transformamos tudo em dramaturgia. Assim nos reunimos, escrevemos, tramamos.

Este trabalho surge do desejo e da necessidade de reverter o histórico de apagamentos outorgado à dramaturgia escrita por mulheres e de questionar a hegemonia patriarcal atrelada ao ofício dramaturgício que, constantemente, invisibiliza a figura da mulher, tanto nos aspectos relacionados à autoria, como também no modo como as mulheres são retratadas. A partir dessa lacuna existente em relação à produção dramaturgística realizada por mulheres, procuro tecer um diálogo entre dramaturgia e feminismos, tendo como escopo analítico a experiência de escrita dramaturgística vivenciada junto ao coletivo *Elas Tramam*.

O diagnóstico dessa lacuna — destacadamente presente na cena capixaba — foi a chave propulsora para a fundação do coletivo *Elas Tramam*, que passa a atuar em projetos dirigidos à criação e à difusão de textos teatrais produzidos por dramaturgas capixabas. É sobre essa prática que esta pesquisa se debruça, concentrando-se na análise das metodologias utilizadas pelo *Elas Tramam* e dos textos teatrais produzidos, além de tecer reflexões acerca do impacto dessas escritas na cena contemporânea capixaba, principalmente em torno dos traços feministas que as narrativas apontam ao protagonizarem as mulheres enquanto autoras e sujeitas nas tramas concebidas coletivamente.

Ao abordar o estudo de caso do coletivo *Elas Tramam*, tanto no que diz respeito aos processos e metodologias adotadas para a tessitura dos textos quanto às dramaturgias resultantes, esta pesquisa procura problematizar as questões que envolvem a invisibilização das mulheres no segmento dramaturgístico, além de apontar como outras formas de escrita pautadas pelo viés coletivo contribuem para a construção de espaços de visibilidade, empoderamento e protagonismo.

Seguindo essa vertente, no primeiro capítulo é realizada uma reflexão teórica acerca do diálogo entre o campo da dramaturgia e os estudos feministas, com

ênfase nas abordagens de autoras que problematizam aspectos que demarcam o movimento feminista nos séculos XX e XXI, e também trata do apagamento em relação à presença das mulheres nos espaços sociais, do pensamento e da práxis artística. Além dessa contextualização, é realizada uma revisão bibliográfica acerca dos principais estudos que discutem a visibilidade no âmbito da história da dramaturgia de mulheres no contexto nacional. Ainda nesse capítulo, é também proposta uma discussão específica em torno da ausência das dramaturgas no contexto historiográfico da cena capixaba, no caso, a partir das poucas fontes e panoramas teatrais que tratam sobre a questão no circuito local.

O segundo capítulo é dedicado a uma apresentação sistemática do coletivo *Elas Tramam*, a partir do campo de atuação de sua proposta, além de uma análise dos processos de escrita pautados pela coletivização que culminam com os quatro volumes publicados. No capítulo, são ainda abordados o histórico e a esfera contextual de fundação do coletivo, bem como as especificidades do trabalho dramaturgício, além de apontamentos sobre as formas de tessitura coletiva e os feminismos presentes na gênese criativa.

Já no terceiro capítulo, é realizada a análise de algumas obras escritas pelo coletivo, relacionando as entrevistas realizadas com as integrantes do coletivo e os aspectos feministas que demarcam as dramaturgias do *Elas Tramam*. O foco desta análise é ampliar o olhar para a dramaturgia junto as narrativas que trazem as mulheres enquanto sujeito (em oposição à noção de outro), contrapondo a visão androcêntrica de dramaturgização e figuração da mulher realizada pela hegemonia masculina no ofício.

Dessa forma, acredito contribuir para com as discussões e com a difusão do trabalho envolvendo dramaturgias escritas por mulheres, além de expandir a visibilidade de uma práxis dramaturgística coletiva oriunda da cena teatral capixaba, o que pode não apenas incentivar o surgimento de novas dramaturgas como também propulsionar a realização de projetos similares. Ao remontarmos à história de mulheres invisibilizadas no âmbito da dramaturgia, estamos construindo uma nova perspectiva historiográfica em relação à figura da mulher na arte, enfatizando o fato de que sempre estivemos aqui, além de estimular a ampliação da ocupação desse espaço em prol de uma ruptura patriarcal hegemônica.



## **CAPÍTULO I – A DRAMATURGIA ESCRITA POR MULHERES: INVISIBILIDADE E RESISTÊNCIA**

### **1.1 FEMINISMO, ARTE E DRAMATURGIA**

O campo da dramaturgia exerce um destacado impacto junto aos reflexos que os textos teatrais desempenham no campo representativo e performático. Tal importância pode se estabelecer pela dimensão subjetiva de suas vias estéticas, pela especificidade das narrativas como forma de dilatar o espectro do imaginário social, pelo repertório de temáticas, como também pelas redes de significação construídas junto à experiência sensível e sociopolítica que reflete contextualmente o nicho social de suas fontes.

A forma como a figura da mulher foi colocada nas Artes ao longo dos tempos reforça os traços patriarcais consolidados no imaginário social e que mantêm o *status quo* vigente. Algumas características explícitas ou veladas que, pela naturalidade como são retratadas, passam “despercebidas” aos olhos desatentos, são, na verdade, chave para questionamentos cada vez mais latentes, tais como: Por que a mulher sempre é retratada como aquela que procura o grande amor? Por que a mulher é sempre a responsável pelos afazeres domésticos? Por que a mulher precisa ter filhos? Essas são apenas algumas questões iniciais relacionadas à imposição patriarcal e seus reflexos na representação artística que vêm sendo debatidas atualmente e que nos levam a enfrentamentos muito mais complexos.

Nas últimas décadas, a ocupação dos diferentes espaços sociais pela mulher vem sendo ampliada, fruto das lutas dos movimentos feministas do século XX frente ao patriarcado. Todavia, ainda hoje, é possível notar aspectos androcêntricos que circundam os meios sociais deslegitimando e dificultando a apropriação e a consolidação destes espaços.

A ocupação da mulher nos diversos segmentos sociais pode ser lida como um ato de resistência a séculos de misoginia, o que nos leva a refletir sobre a forma como a mulher foi retratada historicamente e sobre os percursos de opressão e invisibilização vivenciados não apenas no campo artístico, mas de modo generalizado, já que a própria história tida como “oficial” foi escrita também sob uma perspectiva androcêntrica.

São esses impactos relacionados à invisibilização e ao apagamento histórico que propulsionam o cruzamento entre as temáticas relacionadas ao feminismo, à Arte e à dramaturgia. Partindo de uma visão da Arte enquanto ferramenta e experiência que reflete aspectos dos contextos sociais, torna-se possível investigar como a própria historiografia artística (re)criou e perpetuou os discursos e o imaginário subtraídos do campo de atuação das mulheres.

Reverter esse discurso perpetuado por meio de uma perspectiva feminista é o que nos interessa acerca da produção dramática como lugar de poder e de registro, já que esse ofício, majoritariamente ocupado pelas mãos e visão masculinas, comumente reproduz aspectos da sociedade patriarcal. Provocar o diálogo entre dramaturgia e feminismo situa a matriz de pensamento e reflexões que guiam esta pesquisa, assim como guiou a criação e a consolidação do *Elas Tramam*, coletivo que surge do desejo de romper exatamente com essa lógica hegemônica.

Na historiografia dramática, torna-se inquestionável o impacto que textos dramáticos clássicos e dissidentes exerceram nas demarcações da própria história e dos seus movimentos. Em alguns deles, como no caso grego, as próprias peças teatrais constituem documentos que até hoje são utilizados para a reconstituição sociocultural da Grécia Antiga, considerada o berço do pensamento ocidental. Assim como no caso grego, textos teatrais também demarcaram outros movimentos artísticos de continuidade ou ruptura que acabam por topografar, de maneira social e subjetiva, períodos como o Renascimento Cultural e a Era Moderna. Além disso, foi também junto aos estudos dramáticos que a percepção de que as mulheres não fazem parte dessa historiografia se tornou um ponto chave para os questionamentos desta pesquisa, conduzida a partir de dois incômodos.

O primeiro está ligado à própria ausência de dramaturgas na história da dramaturgia, o que gerou algumas perguntas iniciais que foram se tornando válvulas motoras, tais como: Não existiram dramaturgas? Que fatores ocasionaram a invisibilidade ou a subtração da importância de textos escritos por mulheres ao longo da história? Por que o trabalho realizado por dramaturgas é pouco estudado nas próprias escolas de formação da área?

O segundo incômodo se refere à própria maneira como as mulheres foram representadas na história da dramaturgia ocidental, em sua maioria,

secundarizadas, esvaziadas ou mesmo estereotipadas de acordo com o imaginário patriarcal.

Esses incômodos foram dilatando outras questões que surgem quando também me deparo com poucas pesquisas historiográficas e teóricas que se propõem a refletir acerca da atuação da mulher no campo da dramaturgia e suas produções. Com base nessa prerrogativa lacunar, os questionamentos se tornaram mais emblemáticos: Qual o impacto da hegemonia patriarcal no que tange às narrativas dramáticas? De que forma a falta de visibilidade das mulheres dramaturgas contribui para a perpetuação sexista dos papéis de gênero? Como o surgimento de coletivos feministas de dramaturgia pode fortalecer as narrativas de mulheres, revertendo essa esfera historiográfica lacunar?

Nessa linha de pensamento, é preciso definir primeiro de que mulher estou falando, sabendo que não há um universalismo nessa existência. Ou seja, parto de uma concepção plural dessas existências tangenciadas pelas especificidades oriundas do campo das sexualidades, da localização geográfica, de classe social, de traços fenóticos e ancestrais, dentre outros aspectos que nos tornam mulheres. O deslocamento que propulsiona este "tornar-se mulher" é uma definição importante consonante com o pensamento expresso em "não se nasce mulher", frase mundialmente conhecida, escrita pela filósofa existencialista e feminista francesa, Simone de Beauvoir (1980), que questiona o hábito de tratamento ao se referir a mulher retratada como o "segundo sexo", em uma espécie de estado eterno de relação. A filósofa acrescenta que "isso é o que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro" (BEAUVOIR, 1980, p. 14). Dessa forma, as questões culturais que influenciam no comportamento e no imaginário tencionam o entendimento do como é construído e fabricado o que a sociedade chama de "ser mulher".

Atualmente, a filósofa pós-estruturalista, Judith Butler, pode ser considerada uma das principais referências na reflexão sobre aspectos relacionados ao "ser mulher". Sobre a pluralidade que essa noção impele, Butler defende:

Ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma "mulher", ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado. (BUTLER, 2003, p. 217)

Esse referencial plural em torno da noção “do ser e do tornar-se mulher” proporciona um afastamento dos equívocos atrelados à noção universal, predominantemente masculina e eurocêntrica, abrindo margens para a ratificação de vozes dissidentes, de diferentes corpos e narrativas que urgem nas experiências subjetivas. Pensar de forma ampliada a noção do que é “ser mulher” influencia diretamente os parâmetros reunidos para as análises dramatúrgicas que esta pesquisa propõe, uma vez que parte de uma abordagem plural em que serão identificadas variadas formas de como as narrativas dessas mulheres são apresentadas e também como ocorre a tessitura dos textos no âmbito coletivo.

A pluralidade dessas formas de existência se reflete diretamente na própria pluralidade dramatúrgica do coletivo *Elas Tramam*, que, em muitos casos, foge da dramática tradicional aristotélica transformando a própria estrutura dos textos em traços de resistência. Este viés que, por meio dos textos, ratifica as mulheres enquanto sujeito, diferencia-se da noção de “outro”, potencializando e demarcando esta pluralidade do “ser mulher”, evitando, inclusive, a perpetuação de um feminismo que exclui diferentes formas de existir.

Nesse sentido, diversas são as autoras feministas que abordam as questões referentes ao universalismo, ou seja, que tensionam exatamente a herança totalizante dos discursos cujo legado aparece na escrita da própria história, notoriamente oficializada a partir de uma concepção hierárquica, hegemônica e ancorada no patriarcado. As reivindicações e proposições de Judith Butler apontam esse universalismo “discursivo histórico” como uma forma excludente, uma vez que sustenta opressões de diversas ordens dirigidas a diferentes mulheres, inclusive, manifestada na misoginia histórica sofrida nas esferas da vida pública e privada.

Nessa perspectiva, o trabalho da também filósofa feminista negra, Djamila Ribeiro, contribui em diferentes frentes ao provocar questões referentes ao “lugar de fala”, no caso, ampliando e tensionando os aspectos contextuais e silenciados que moldam e especificam os discursos:

A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva. (RIBEIRO, 2019, p. 69)

Ao recebermos como legado esse discurso “universal”, se faz necessário nomear, tudo o que não é parte dele, já que suas bases hegemônicas produzem apagamentos e silenciamentos do que não está inserido em sua lógica epistêmica. Ou seja, parte-se do pressuposto de que a produção sempre parte de um homem, branco, cis, heterossexual.

É possível perceber alguns movimentos na cena contemporânea que surgem do desejo, ou da necessidade, de romper com esse pressuposto, como é o caso do Teatro Negro, que demarca sua epistemologia para tensionar a historiografia oficial do próprio Teatro, segmento também excludente em relação às práticas dissidentes e ao próprio pensamento artístico afrodescendente. O mesmo ocorre com o termo “dramaturgia escrita por mulheres”, que não cumpre uma função meramente adjetiva em relação aos textos teatrais, mas tensiona a própria historiografia da dramaturgia, acentadamente escrita e pensada por homens, cujos reflexos de invisibilidade e “esquecimentos” estão sendo recuperados e revistos na contemporaneidade. Em ambos os casos, o deslocamento nominal específico nos permite contrapor o legado institucionalizado como “universal” que descende de um referencial branco, patriarcal e eurocêntrico, aspecto que pode ser facilmente notado em diferentes âmbitos ao se pensar em tudo que não passa pelas bases que sustentam essa hegemonia.

Nos estudos sobre dramaturgia, o questionamento referente ao universalismo deve ser pensado não apenas na análise das obras, mas também nas fontes e epistemologias que dão suporte à própria pesquisa. Falo de uma produção escrita que passa por um lugar de poder, que pode reafirmar ou invisibilizar as figuras retratadas, conforme comenta José Denis de Oliveira Bezerra<sup>10</sup>, ao pensar as características que tangenciam a pesquisa historiográfica do teatro:

Quando um historiador se coloca nesse lugar de fala e toma o seu lugar para produzir um discurso totalizante ou monumental, ele assume uma postura de poder. É necessário, portanto, nos estudos históricos contemporâneos sobre o teatro no Brasil, questionar essas posturas e espaços de produção intelectual. (BEZERRA, 2018, p. 6)

Um dos objetivos aqui propostos é questionar esses espaços totalizantes, reafirmar outros modos de existir e pensar formas de visibilizar o trabalho de mulheres que se dedicam à escrita para a cena. Luta esta que já vem sendo

---

<sup>10</sup> Artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará.



realizada através da militância feminista em diversos segmentos para além do campo artístico.

Pensando essa militância, um marco importante a ser destacado ocorre no século XX, em especial a década de 1970, período em que podemos observar uma mudança significativa na forma como a mulher passa a ocupar diferentes espaços na sociedade. Essa demarcação temporal é um dos pontos chave para a pesquisadora Elza Cunha de Vicenzo , que analisa o trabalho de um grupo de dramaturgas brasileiras no final da década de 1960 e nas décadas de 1970 e 1980:

No Brasil, só nas décadas de 70 e 80 [sic] é que os movimentos feministas vão desenvolver-se em organizações mais conseqüentes e as preocupações feministas atingirão inúmeros setores sociais com reflexos acentuados no campo dos estudos acadêmicos. (VICENZO, 1992, p. 17)

Nessa obra, *Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992), Vicenzo compõe uma obra analítica que, ao mesmo tempo em que aponta pioneirismos e frentes estéticas presentes no trabalho de nove dramaturgas, também descortina fatores contextuais de seus respectivos períodos de produção que fomentaram o surgimento do nome de autoras teatrais de forma mais regular e não apenas de forma tão esporádica.

Além do viés analítico, essa obra de referência também apresenta um estudo historiográfico que aponta o repertório lacunar em relação às fontes e ao próprio registro dos trabalhos de dramaturgas brasileiras. Antes do período estudado por Vicenzo , a produção de pesquisas acadêmicas dedicadas ao estudo das questões feministas era rara e, assim como a dramaturgia, quando surgiam, não conseguiam a visibilidade necessária para projetar seus impactos e abrangências. Pode-se dizer que a década de 1970, tanto no Brasil como mundialmente, foi um período que contribuiu de forma efetiva para o fortalecimento do movimento feminista, que passa a ocupar as ruas e as mídias, ganhando maior projeção, principalmente no caso brasileiro, já que ocorre exatamente no período da Ditadura Militar.

O feminismo militante no Brasil, que começou a aparecer nas ruas, dando visibilidade à questão da mulher, surge, naquele momento, sobretudo, como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota das que acreditaram na luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente essa derrota. (SARTI, 2004, p. 3)

Esse movimento militante de reação à Ditadura e de revolta junto às opressões e silenciamentos contribuiu diretamente para o crescimento e a ampliação dos espaços destinados às pesquisas feministas, assim como afirma a

própria Vicenzo :

Esses movimentos retomavam em termos modernos o tema mulher, reivindicando justamente a ampliação de espaços para a atuação feminina. Os espaços tinham efetivamente começado a abrir-se em todos os campos, com especial relevância não só para a atuação das mulheres na vida universitária, como para a abordagem e pesquisa de temas a elas referentes. (VICENZO, 1992, p. XV)

A atuação das mulheres na academia e o impacto gradual de suas pesquisas contribuíram de forma determinante para a ampliação gradual da visibilidade acerca dos movimentos feministas exatamente no espaço destinado à legitimação das epistemes. Nesse período ocorre o que Vicenzo chama de a “nova dramaturgia”:

No final da década de 60 [*sic*] — mais precisamente em 1969 — em São Paulo, um acontecimento até então inédito se desenha com nitidez no conjunto da produção teatral: um número proporcionalmente grande de nomes de mulheres-autoras surge com muita força e se impõe. Não é propriamente a presença feminina que chama a atenção, mas o conjunto é que provoca na crítica mais próxima do fato, uma espécie de surpresa ou espanto, cuja causa só em parte, no entanto, é imediatamente identificada. (VICENZO, 1992, p. 3)

Vicenzo também destaca que, apesar do crescimento do movimento, era preciso ter sempre em mente períodos sociopolíticos anteriores em que houve diversas restrições impostas à vida cultural das mulheres e que sempre interferiam no que estava sendo dito por essas autoras. No final do século XIX, muitas mulheres viviam encarceradas no contexto limítrofe de uma vida privada, o que restringe suas escritas, a maioria romances, a um universo não pertencente à vida pública.

Escrevendo no início do século sobre as condições do trabalho literário das mulheres de seu país e de sua classe, Virginia Woolf, em “*A room of One’s Own*”, um de seus escritos teóricos, refere-se aos obstáculos que elas ainda encontravam. São mais uma vez obstáculos “invisíveis”: a falta de preparação intelectual adequada e equivalente à que os homens recebiam há séculos nas universidades, a “pobreza” a que as submetiam, às regras da herança (na classe média não eram herdeiras como seus irmãos, não podiam gerir negócios e o campo de trabalho que poderiam executar era restrito), a domesticidade exclusiva a que ainda estava sujeitas, o real estado de “privação” de que se sentiam vítimas quando, como escritoras, se comparavam a escritores. Os homens eram por direito livres para conhecer o mundo, viajar, estabelecer todo tipo de contatos, para experimentar a vida em toda sua variedade e profundidade, enquanto as mulheres permaneciam confinadas aos espaços domésticos. Seu mundo é necessariamente limitado. Referindo-se ao século XIX quando a produção feminina começa a aumentar, Virginia Woolf pergunta-se sobre o porquê de, salvo algumas exceções, essa produção restringir-se a romances. (VICENZO, 1992, p. 20)

Vicenzo destaca exatamente este deslocamento dos romances como próprio de um discurso que chega pela surdina e de forma individual a cada leitor, ao contrário da dramaturgia que, para a tomada dos palcos, expande o alcance das obras ao chegar de uma só vez a uma plateia inteira de espectadores, no caso,

saindo do âmbito privado e ocupando o espaço público.

A poesia e a ficção tinham sido sempre os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado destas formas tradicionais (fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a se fazer presente. Era um dos movimentos iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir. (VICENZO, 1992, p. 29)

Nesse momento, as mulheres ampliam seus espaços de fala junto a um discurso próprio, reafirmando o seu lugar de sujeito. Com essa amplitude, é possível tecer um diálogo entre a visibilidade que o crescimento dos movimentos feministas alcança nesse período e os temas sociais e políticos que emergem como desdobramento dessas insurgências expressas junto a essa nova dramaturgia.

Agora a mulher passa a reivindicar uma identidade autônoma, lutando contra uma imagem feminina que começara a ser detectada como construção de indiscutível base sócio-cultural [*sic*], mas que estivera sempre dissimulada em “natureza”: a “natureza feminina”, o “eterno feminino”, em suma, um “segundo sexo” irremissível. (VICENZO, 1992 p. 18)

O contexto de ruptura com a noção de segundo sexo que ganha corpo neste período é o que nos interessa para pensar as narrativas que fortalecem a mulher enquanto sujeito, e que foi fruto de um amplo debate, tanto no meio artístico quanto no âmbito da academia. Em diálogo com bell hooks, teórica feminista e ativista antirracista estadunidense, é possível percebermos o alcance gradual e o impacto do campo de estudos feministas no meio acadêmico. hooks (2018, p. 27) comenta que “ao fim da década de 1970, os “estudos de mulheres” estavam no caminho para se tornar uma disciplina acadêmica aceita”, sendo que, a partir desse período, é possível notar uma certa consolidação dos espaços de debates e pesquisas feministas dentro das universidades.

Produzir um corpus de literatura feminista junto com a demanda de recuperação da história das mulheres foi uma das mais poderosas e bem-sucedidas intervenções do feminismo contemporâneo. Em todas as esferas da escrita literária e da bibliografia acadêmica, trabalhos produzidos por mulheres haviam recebido pouca ou nenhuma atenção, uma consequência da discriminação de gênero. Notavelmente, quando o movimento feminista expôs preconceitos na composição e currículos, muitos desses trabalhos esquecidos e ignorados foram redescobertos. (hooks, 2018, p. 40)

Quando hooks comenta sobre a variedade da literatura feminista, ela também abarca a literatura dramática, um terreno que, em relação aos outros gêneros literários, possui uma lacuna ainda maior, já que as peças, em sua maioria, têm suas estreias oficiais no meio social junto às montagens. Ou seja, um espaço público, local que, em relação ao ofício da escrita, historicamente, nunca foi muito

convitativo às dramaturgas.

A visibilidade trazida pelas conquistas mencionadas por hooks geram um impacto significativo no contexto social. No Brasil, Vincenzo aponta que alguns desses impactos são transferidos diretamente para o meio teatral:

Revela-se nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atenta ao momento social, à deterioração das relações, à deterioração das estruturas básicas da sociedade: o clima político em que se vivia no Brasil transfere-se quase sem alteração para o teatro e é aquele em que vivem as personagens. No conjunto das obras porém esse teatro manifesta simultaneamente um outro aspecto importante: traduz reflexos de certos movimentos que chamaremos aqui de feministas, não atribuindo a esse termo toda a significação, mais precisa, que pode ter quando referindo a organizações ou a grupos estruturados. (1992, p. 14)

Ao analisar estes fenômenos, Vincenzo nota a relação entre as lutas pela emancipação das mulheres e o estabelecimento da “dramaturgia feminina”, ainda que nas próprias entrevistas e depoimentos das dramaturgas analisadas, quando questionadas sobre a influência do movimento feminista em suas obras, as respostas vão desde a considerações positivas até a negação acerca de qualquer filiação ao movimento.

O fenômeno, no seu todo, merece uma reflexão mais demorada, mas de início, acreditamos que estaria ligado ao desprestígio, e ao caráter de coisa ridícula, que afetou algumas correntes dos movimentos feministas da época, como o que envolve, por exemplo, distorcidamente, o nome e o trabalho de Betty Friedan nos Estados Unidos, trabalho muitas vezes associado sem grande correlação aos movimentos de rebeldia da juventude contemporâneos ou subseqüentes. (VICENZO, 1992, p. 14)

Os ecos dessa questão sobre como as dramaturgas desse período identificavam as influências dos movimentos feministas em suas obras, principalmente as que negavam qualquer filiação, também atravessou a formação do *Elas Tramam*, já que, no princípio, os trabalhos e discursos operados junto ao coletivo não possuíam um caráter explicitamente feminista (apesar de o ser desde o início). Esse caráter vai sendo incorporado aos poucos até o reconhecimento e a explícita revelação dessa filiação como identidade.

No artigo *Estética feminista e produção de subjetividade* as pesquisadoras Roberta Stubs, Patrícia Lessa e Fernando Teixeira-Filho colocam a noção de estética feminista:

[...] para designar um certo modo de produção artística que, independentemente de estar ou não ligada a movimentos feministas, possuem uma força inventiva/afirmativa enquanto estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida. (STUBS. LESSA; TEIXEIRA-FILHO, 2018, p.5)

Dessa forma, é possível compreender que uma estética feminista não está ligada diretamente à produção artística de uma mulher sobre temas variados, uma vez que nós, mulheres, não estamos imunes à reprodução de machismos e opressões. No entanto, parto da prerrogativa de que é possível que uma mulher produza obras com um viés estético-feminista, mesmo sem tomar consciência do seu ato e produção, ou mesmo sem pertencer diretamente a movimentos declaradamente feministas.

Esse aspecto é importante de ser ressaltado, já que a própria Vicenzo, ao se deparar com a negação do termo “feminista” por diversas autoras entrevistadas, atribui essa negação a um certo desprestígio de algumas correntes do movimento feminista da época. Acerca dessa questão e de outras similares, Stubs, Lessa e Teixeira-Filho trazem uma consideração importante:

Nos Estados Unidos, onde a arte de estética feminista se destacou cultural e politicamente, enquanto grupo e organização, é mais fácil localizar artistas que se auto intitulam *[sic]* feministas. Por outro lado, no Brasil, por exemplo, onde não houve uma organização nesse sentido, muitas artistas não se autoneameavam feministas, mas produziam obras muito íntimas e próximas daquilo que a arte de estética feminista americana, por exemplo, fazia. (STUBS; LESSA; TEIXEIRA-FILHO, 2018, p. 5).

Neste momento, assumo o tom de pessoalidade para compartilhar e refletir sobre os tabus relacionados a terminologia “feminismo”, a princípio tão “demoníaca” para mim e para muitas outras mulheres. A primeira vez que me deparei com o termo foi na época de minha adolescência, em uma aula de história do Ensino Médio ministrada por um professor. Por algum motivo que, na época, eu não sabia exatamente qual, a palavra “feminismo” me chocava, como se ela não pudesse sequer ser dita. Nas aulas, o professor ainda reforçava a diferenciação entre “feminismo” e “femismo” e me recordo de algumas pessoas comentando “se tem a diferença, então eu sou feminista”. No entanto, eu continuava sem saber opinar. Esse tabu me acompanhou por muito tempo e, mesmo quando passei a compreender um pouco mais sobre tudo que o termo abrange, ainda sentia temor em trazer a afirmação em público, ou mesmo para minha família. Era como se fosse algo proibido. A falta de elementos de representatividade feminista no meu ciclo social e o medo de tocar no assunto me distanciava da temática e da questão. Assim como acontece com diversos outros tabus, o simples fato de não ouvir qualquer menção sobre a palavra em outros contextos e o não reconhecimento do

feminismo no meu próprio dia a dia faziam com que eu temesse me “assumir como feminista”.

Stela Fischer, atriz, pesquisadora e diretora, em seus estudos sobre gênero e performatividade, apresenta uma reflexão que contribui com o diagnóstico acerca dos distanciamentos impostos na própria escola em relação às pautas e aos movimentos que levam ao feminismo:

[...] desde as séries iniciais até a universidade, os estudos feministas não foram abordados, pois o debate político sobre gênero no sistema educacional brasileiro é escasso, controverso ou ignorado – apesar do advento da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) 9394-96 e da implementação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1998b), com seus temas transversais abrangendo gênero [...]. (FISCHER, 2017, p. 1)

Torna-se fundamental quebrar os tabus e as estruturas relacionadas ao “ser feminista”, e buscar essa autoafirmação para que o *ativismo* seja expandido de forma consciente e atinja todas as camadas da sociedade. Esse autoentendimento se afirma para mim junto ao coletivo *Elas Tramam*, instância na qual o diálogo entre arte, dramaturgia e feminismo passa a exercer uma dimensão particular nas produções e nas experiências subjetivas vivenciadas.

Há um trabalho de escrita individual no grupo que necessariamente passa por uma coletividade na qual são compartilhadas as produções subjetivas. Nesse processo, não havia a pretensão imposta de se debater o feminismo de forma enfática. O foco eram as dramaturgias, e eram os textos que motivavam e encaminhavam as conversas através de um fluxo contínuo das ideias jogadas na roda. Apesar de não haver essa imposição, a estética feminista sempre esteve imbricada desde a fundação do *Elas Tramam*, desdobrando o seu *modus operandi* nas próprias dramaturgias, mesmo que de forma inconsciente, uma vez que tanto a forma coletivista de atuação e tessitura como os próprios textos criados possuem o que Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2018, p. 6) chamam de fundamental para uma estética feminista: “a liberação da imaginação da mulher [...]”. Nesse sentido, a partir da experiência singular de ser mulher, uma estética feminista produz linhas de subjetivação que apontam para horizontes plurais e libertários, nesse caso, proporcionando experiências singulares através de um fazer plural. Essas experiências são fundamentais para o processo de escrita e para a constituição de uma estética feminista.

Experiência é, pois, um conceito-chave nessa perspectiva. O cotidiano do lugar social das mulheres, incluindo o trabalho doméstico, os cuidados das

crianças, o emprego mal remunerado, a dependência econômica, a violência sexual e sua exclusão de cargos de poder, ganhou um novo significado por meio do olhar feminista, na medida em que deixou o domínio das certezas para o questionamento de suas evidências. (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 6)

Essa prerrogativa é uma das tônicas da obra *Calibã e a bruxa (2017)*, de Silvia Federici, que apresenta um olhar dissidente e crítico em relação à reorganização do trabalho doméstico, do cotidiano familiar e a fixidez de seus papéis e do desequilíbrio relacional entre homens e mulheres na organização social em prol do avanço capitalista na Europa dos séculos XVI e XVII (transição do feudalismo para o capitalismo). A fenda teórica que a obra promove traça uma releitura da sistemática que colocou o corpo feminino apenas como um degrau de uma pirâmide sociocultural cuja altura já tinha seus detentores.

Em *Contra-Atacando desde a cozinha: Salários para o trabalho doméstico – uma perspectiva sobre o capital e a esquerda (2020)*, Federici enfatiza o poder do capital sobre os corpos das mulheres, transformando-as em produtoras de trabalhadores: “em alguns países somos forçadas a produzir intensivamente crianças, e em outros somos obrigadas a não nos reproduzir” (FEDERICI, 2020, p. 11). A pensadora enfatiza o caráter exploratório do trabalho doméstico não remunerado, assinalando o fato de que, quando a mulher “arranja” um segundo emprego, é obrigada a fazer uma jornada dupla, ou seja: “O emprego duplo só fez com que as mulheres tivessem ainda menos tempo e energia para lutar contra ambos.” (FEDERICI, 2020, p. 11). Dessa forma é possível perceber que através do trabalho doméstico secularmente imposto à mulher, os homens tiveram mais tempo de investir em suas carreiras e sonhos pessoais.

O trabalho doméstico é muito mais do que limpar a casa. É servir aos assalariados, física, emocionalmente e sexualmente, para que estejam prontos para trabalhar dia após dia. É a educação e os cuidados dos nossos filhos – os futuros trabalhadores – cuidando deles desde o dia do seu nascimento e durante os seus anos de escolaridade, assegurando que também eles ajam da forma esperada pelo capitalismo. Isto significa que por detrás de cada fábrica, de cada escola, escritório ou mina está escondido o trabalho de milhões de mulheres que consumiram as suas vidas, o seu trabalho, produzindo a força de trabalho que está empregada nessas fábricas, escolas, escritórios ou minas. (FEDERICI, 2020, p. 10)

Silvia Federici integrou a fundação do Coletivo Feminista Internacional, responsável pela campanha em defesa do salário para o trabalho doméstico, em 1972. Esse ativismo oriundo de uma práxis feminista pautada pela coletividade se desdobra em suas obras e também nos diálogos possíveis capazes de potencializar

essa coletividade como uma válvula essencial para o exercício do “ser mulher” nos tempos de agora.

Essas experiências impostas atravessam o “ser mulher”, mas não nos reduzem a isso, uma vez que a interseccionalidade, promove diferentes tipos de vivências a cada uma de nós, em diferentes períodos, em diferentes raças, classes e posições geográficas. Ao escrever, memórias e afetos são lembrados, citados, e revividos. Nos encontros do *Elas Tramam*, a memória sempre foi algo latente. Uma mulher contava um caso, e, em seguida, outra mulher emendava mais fios, buscando formas de levar a experiência vivida para dentro da dramaturgia. É possível desvencilhar as vivências e violências que passam pelo corpo da mulher enquanto agente da sua própria arte? A experiência atravessa nossos corpos, deixa marcas que, mesmo quando esquecidas ou apagadas, fazem parte de tudo que nos constrói, e que nos molda e nos remodela enquanto sujeitas históricas.

Mesmo que não haja uma pretensão consciente de exposição da memória, ela está presente no sujeito enunciador, ou seja, o atravessamento da experiência segue fazendo parte de um todo que nos constitui. Fischer amarra essas experiências como resultado de uma corporificação que gera o ativismo artístico:

O nosso ativismo artístico é resultado de processos de simbolizações e corporificações, de memórias e testemunhos, de situações de traumas e violência, de dominação e colonialidades, do resgate de constituição de identidades que formam, ao final, a construção de subjetividades políticas. E acreditamos em diferentes possibilidades estéticas, poéticas e discursivas para transcender a condição de vitimização das mulheres, articulando a partir de nossas criações outros temas numa dinâmica capaz de envolver expressões múltiplas, principalmente quando se trata de expressões de construção de identidades com valores sociais que desestabilizem as construções de discursos opressores. (FISCHER, 2017 p. 18)

Para pensar o ativismo artístico, se faz necessário pensar de forma interseccional, já que todos os aspectos comentados por Fischer se expressam de forma diferente, em diferentes corpos. A interseccionalidade surge justamente para questionar o feminismo branco, uma vez que as mulheres negras são atingidas pelo cruzamento e sobreposição de diferentes fatores. A militante, pesquisadora, escritora e colunista em torno do feminismo negro no Brasil, Carla Akotirene, articula a metodologia de análise partindo da interseccionalidade, com diversas autoras importantes neste segmento como Chimamanda Ngozi Adichie, Patricia Hill Collins, Angela Davis, Djamila Ribeiro, Conceição Evaristo, Grada Kilomba, dentre outras:

A interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a



preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem. Eu não posso falar da perseguição do homem africano aos homossexuais e às lésbicas no território sem utilizar aporte interseccional na identificação dos norteados evangélicos, heterossexistas, propalados pela Europa, porque, “ideologicamente derrotado, ele não o fez porque gostasse de Jesus Cristo ou dos brancos”. (AKOTIRENE, 2019, p. 24)

A metodologia de análise partindo da interseccionalidade rompe com a noção universalista e também da mulher como sendo o segundo sexo, além de corroborar com a proposição de uma estética feminista que irá subsidiar nossa leitura sobre as metodologias de tessitura dramaturgical do *Elas Tramam*, bem como os textos produzidos nesses seis anos de atuação que vão contra a hegemonia patriarcal perpetuada, ao posicionar a mulher no espaço em que ela possui protagonismo discursivo. Tais parâmetros teóricos, filosóficos e artísticos são fundamentais para esta leitura feminista em torno da atuação do coletivo *Elas tramam* e suas produções dramaturgicas, assim como para as reflexões acerca dos aspectos de invisibilidade das dramaturgas na historiografia teatral.

## 1.2 A DRAMATURGIA ESCRITA POR MULHERES NO CONTEXTO NACIONAL

Quando analisamos as fontes que registram o trabalho das dramaturgas na historiografia teatral, ou mesmo na proporção das obras e estudos realizados por mulheres em relação aos de autoria masculina, torna-se notória a desproporção e as lacunas existentes como reflexos da invisibilidade e do sexismo presentes na própria sociedade.

A obra *Mulheres que inspiram* (2021), organizada por Igor Teo e Rafael Arrais, traz um compilado de textos autorais com apontamentos que topografam a visibilidade de várias mulheres em diferentes áreas do saber. No prefácio do livro, Igor Teo comenta:

A história foi injusta com as mulheres. Dentro da Cultura Patriarcal, quantas delas tiveram suas trajetórias ocultadas pelas narrativas dominantes? Filósofas, poetisas, cientistas, guerreiras, monjas, revolucionárias, artistas...enfim, mulheres. Esta obra pode ser vista como uma tentativa de recuperar essas histórias. Vocês lerão sobre algumas mulheres do Brasil e do mundo tendo suas vidas contadas por outras mulheres-autoras (com a exceção de um único autor honrosamente convidado por nossas autoras). (TEO;ARRAIS, 2021, p. 4)

Atualmente, se faz necessária a revisão da história, no caso, visibilizando os nomes e o trabalho realizado por mulheres, assim como propõe o livro *Mulheres que*

*Inspiram*, ao remontar essas histórias trazendo o nome e o impacto do trabalho de onze mulheres em diferentes áreas.

No campo das Artes Cênicas é possível notar o movimento ascendente de resgate e mapeamento da história da mulher nos diversos segmentos das artes da cena, com destaque para o recente estudo realizado pela pesquisadora e professora Letícia Mendes de Oliveira<sup>11</sup> intitulado *(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro* (2018). A pesquisa iniciada em 2018 se concentrou no mapeamento das mulheres encenadoras de cena brasileira. O ponto de partida do mapeamento tangencia as mesmas questões relacionadas à invisibilidade das escritoras no campo dramaturgico, porém voltados para a direção e/ou a encenação.

Há algum tempo, o questionamento sobre a (in)visibilidade e o apagamento das diretoras na história do teatro brasileiro vinha nos incomodando como artistas da cena. Nós, como mulheres, diretoras e pesquisadoras, deparamo-nos com as poucas pesquisas historiográficas e teóricas dedicadas à memória e à reflexão das encenadoras que construíram caminhos estéticos e políticos para as artistas do presente. [...] Deste modo, várias questões nasciam quando pensávamos sobre o lugar das diretoras teatrais: quais estudos se dedicam a registrar a inscrição de suas histórias, origens e linguagens? Por que a história da encenação brasileira é marcada pela hegemonia masculina? Quais os percursos históricos e sociais que construíram a desigualdade entre diretores e diretoras? (OLIVEIRA, 2018, p. 159).

A pesquisadora investe em um rastreamento dessa atividade exercida por mulheres para um estudo acerca de um Teatro Feminista, com o objetivo de refletir a respeito do fenômeno de apagamento da atuação das mulheres como encenadoras, ou seja, ocupando um papel de comando ou de intermediação artística. A primeira parte da pesquisa teve como desdobramento o artigo homônimo publicado na revista *Urdimento*<sup>12</sup>, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em 2018, em que Letícia Mendes Oliveira remonta a nomes importantes de encenadoras, diretoras e encenadoras-pedagogas, cujas atividades impactam na cena moderna e contemporânea do Teatro Brasileiro. No caso das encenadoras contemporâneas, a pesquisa se conduz por uma investigação de seus trabalhos a partir do viés “visualidades, hibridismos e experimentalismo”.

<sup>11</sup> Letícia Mendes de Oliveira é professora doutora da Universidade Federal de Ouro Preto. É também diretora e dramaturga.

<sup>12</sup> OLIVEIRA, L. M. de. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 157-173, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018157. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157>. Acesso em: 13 mai. 2022.

Cabe ressaltar que houve um desdobramento desse estudo, no caso, com a sua continuidade dentro do programa de pós-doutorado da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), junto à pesquisa intitulada *As diretoras atuais no Brasil e Chile: rastreamentos, empoderamentos e estéticas femininas no teatro contemporâneo*, desenvolvida por Letícia Mendes de Oliveira, sob a supervisão da Prof.<sup>a</sup> Sara del Carmen Rojo de la Rosa. A pesquisa envolveu um movimento cartográfico de encenadoras da cena emergente onde foram levantados duzentos e setenta nomes de mulheres encenadoras brasileiras, o que ainda inclui alguns eventos de difusão dos resultados desse mapeamento.

Esse movimento crescente de pesquisas que buscam a visibilidade de mulheres apagadas na história vem aumentando a partir da década de 1980, como comenta a pesquisadora Constância Lima Duarte:

Até a década de 1980, por exemplo, esses estudos nem eram considerados objeto legítimo de pesquisa. Só quando pesquisadoras – em grupo ou isoladamente – tomaram a iniciativa de desenvolver trabalhos sobre o tema, e apresentá-los nos congressos, é que a temática se consolidou nos meios acadêmicos do país. Hoje a tendência de expansão dessa linha de pesquisa é inegável, basta observar o número sempre crescente de artigos, teses e livros que a todo o momento surgem. Sabem como tudo começou? Deve ter sido com uma pergunta bem simples, assim: quando folheamos os livros de história ou os manuais de literatura e não encontramos referência a nomes femininos, antes dos anos 30 do século XX no Brasil, isso significa que as escritoras não existiram? (DUARTE, 2018, p. 6)

Questionamento semelhante é tensionado nesta pesquisa ao considerar o campo da dramaturgia, afinal, geralmente nomes femininos não são estudados nas escolas de teatro e cursos superiores de graduação na área. Essa lacuna nas próprias matrizes curriculares significa que “as dramaturgas não existiram”?

É evidente que a repressão perpetuada sobre a figura da mulher ao longo dos séculos contribuiu para a dificuldade de acesso ao estudo, cultura, trabalho e relações interpessoais, fazendo com que sua participação nas esferas sociais e artísticas fossem raras. Considerando mulheres brancas de classes sociais mais elevadas, as mulheres eram destinadas apenas aos afazeres de casa e ao cuidado com os filhos, sendo impedidas de ler e estudar. Até mesmo as senhoras mais ricas eram analfabetas e submissas. Poder estudar, votar e trabalhar foram conquistas penosas, lentamente alcançadas, já que foi preciso vencer o imaginário social perpetuado de que o lugar da mulher era a casa e o ambiente doméstico. No caso de mulheres pretas de classe baixa, a privação das esferas artísticas e sociais vinha por outras vias, como o próprio racismo e a necessidade de trabalhar para

sobreviver.

A pesquisadora brasileira Zenaide Z. C. Polido Bovolim (2005) chamou atenção para a trajetória e o pioneirismo de Rosvita de Gandershiem, freira alemã apontada como a primeira dramaturga da história, nascida por volta do ano de 935, durante a Idade Média. Ainda que suas peças possuíssem um caráter pedagógico-cristão, é de suma importância o processo de mapeamento da presença das dramaturgas ao longo da história, tanto para a cartografia de suas contribuições estéticas, como também para a problematização de suas ausências.

No século XVII, há registros da feminista inglesa Aphra Benn (VICENZO, 1992, p. XVI) e da ativista política feminista francesa Olympe Gouges (MARQUES, 2019, p. 12).

Na obra *Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro Contemporâneo*, anteriormente mencionada, Elza Cunha de Vicenzo (1992) problematiza a condição da mulher na sociedade brasileira e suas relações com o teatro. O texto apresenta um panorama com o registro de diversos nomes de mulheres dramaturgas e suas contribuições para a cena, além de analisar a escrita de algumas delas e o impacto social perante as temáticas abordadas.

No Brasil, há relatos do século XVIII da presença das primeiras incursões da mulher na literatura dramática. O catálogo *As Mensageiras: Primeiras Escritoras do Brasil* traz os nomes de pelo menos três mulheres que escreveram peças teatrais no Brasil nesse período: Maria Josefa Barreto, Beatriz Francisca de Assis Brandão e a Anônima e Ilustre Senhora da Cidade de São Paulo, autora do drama *Tristes Efeitos do Amor*, datado de 1797.

A partir do século XIX, há o registro do trabalho das dramaturgas: Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), do Rio de Janeiro, que escreveu aproximadamente vinte peças teatrais, tendo sido, inclusive, uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras (que ainda hoje mantém um quadro bem desproporcional entre escritores e escritoras). Maria Angélica Ribeiro foi a primeira mulher a ter uma peça encenada no circuito de produções do teatro brasileiro. A peça de sua autoria *Quem não perdoa*, foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1912. Maria Jacinta (1906-1994), do Rio de Janeiro, escreveu a peça *O Conflito*, encenada pela Cia. *Dulcina de Moraes*, em 1939. Jacinta chegou a ser premiada pela Academia Brasileira de Letras no concurso de obras inéditas. Além disso, participou do período

de modernização do Teatro Brasileiro trabalhando no Teatro do Estudante do Brasil (TEB), sendo também a fundadora do Teatro de Arte do Rio de Janeiro e do Teatro Fluminense de Arte. Rachel de Queiroz (1910-2003), de Fortaleza/CE, escreveu as peças *Lampião* (1953); *A Beata Maria do Egito* (1958); *O Menino Mágico* (1969); e *Cafute e Pena-de-Prata* (1986), tendo sido a primeira mulher galardoada com o Prêmio Camões, em 1993. Clô Prado (1952-?), também nascida no Rio de Janeiro, foi a autora de *Diálogos de Surdo* (1952); *O Impacto* (1950); *O Empréstimo* (1954); e *Virtude e Circunstância* (1954). Sua primeira peça foi escrita aos 16 anos, após a sétima peça, comprometeu-se a não escrever mais para o teatro. Edy Lima (1924-2021), do Rio Grande do Sul, foi uma dramaturga cujo texto *A farsa da esposa perfeita* foi encenado por Augusto Boal, no Teatro de Arena.

Vicenzo (1992) comenta que após a década de 1960 passam a não mais surgir nomes isolados, e sim, um conjunto de autoras, movimento que, conforme dito anteriormente, passou a ser conhecido como “*a nova dramaturgia*” que reúne os nomes de: Isabel Câmara (1940-2006), de Três Corações/MG; Leilah Assunção (1943-), de São Paulo/SP; Consuelo de Castro (1946-2016), de São Paulo/SP; Renata Pallottini (1931-2021), de São Paulo/SP; Hilda Hilst (1930-2004), de São Paulo/SP; e Maria Adelaide Amaral (1942-), de São Paulo/SP.

A pesquisadora Maria Stella Orsini no artigo *Maria Ribeiro: uma dramaturgia singular no Brasil do século XIX* (1988) traz ainda os nomes de: Josefina Álvares, que foi jornalista, poeta, biógrafa e dramaturga que, em 1888, fundou o jornal *A Família*, “dedicado à educação da mãe de família”, inicialmente em São Paulo, transferindo-o para o Rio de Janeiro, onde foi publicado até 1897; Celina de Azevedo; e Maria Eugênia Celso, das quais não foram encontradas outras fontes e registros passíveis de analisar, de forma mais completa, seus trabalhos no campo da dramaturgia.

Os aspectos que remontam à invisibilização da atuação das mulheres na escrita também podem ser observados na forma como as mulheres foram retratadas já que as produções artísticas refletem os contextos sociais, políticos e religiosos nos quais estão inseridas. Tendo em vista o caráter patriarcal da sociedade, não é de se estranhar a presença de reflexos preconceituosos em grande parte das narrativas, perpetuando discursos misóginos ou operando formas de mantê-los.

Aspectos que revelam o viés machista estruturalmente enraizado em diferentes contextos socioculturais podem ser percebidos no decurso da historiografia dramatúrgica ocidental. O discurso hegemônico patriarcal perpetuou esse viés de diferentes formas, com destaque para as narrativas que desqualificam a figura da mulher enquanto "sujeito", apontando-as, constantemente, de forma pejorativa, subtraída, como o "outro", partindo muitas vezes de uma visão androcêntrica, reafirmando traços como histeria, fragilidade, loucura; apresentando-as como indefesas, delicadas, sexualizadas e subjugadas ao gênero; com motivações que partem de sua relação/reação aos desejos masculinos (de pais, amantes, namorados), junto a aspectos que sustentam o secular machismo social, tanto os expostos quanto os velados.

A pesquisadora Maria Marta Baião Seba<sup>13</sup> traz diversas considerações em sua dissertação *Personagens femininas no teatro da Antiguidade ao Pós-Moderno: perpetuação da ordem patriarcal* (2006), acerca da forma como as personagens femininas são retratadas, identificando diversos padrões que se repetem no imaginário e na forma como estas se relacionam. A pesquisadora comenta que “Os textos teatrais forneceram e fornecem elementos para internalização e consolidação de um modelo feminino estereotipado, que vem povoando o imaginário social” (SEBA, 2006, p. 14). Não é preciso ir muito longe para buscarmos diferentes exemplos na dramaturgia que reforçam os padrões de gênero impostos socialmente.

Em *Hamlet*, de William Shakespeare, considerado um clássico da dramaturgia, a personagem Ofélia é apresentada de uma forma que reflete o contexto de sua época, uma vez que a personagem é tratada como mercadoria pelo pai e pelo irmão, “tratava-se de um negócio que deveria render, tanto para o marido, como para os pais” (SEBA, 2006, p. 45). O fato de ser um reflexo de seu tempo não exige uma obra da análise de seu impacto discursivo, como reforça Dina Maria Martins Ferreira<sup>14</sup>, “Como é de se esperar, a nossa linguagem não só testemunha tal visão do mundo talhada ao longo de séculos e séculos, mas também a espelha e reproduz” (2009, p. 21).

A doutora em Crítica Literária pela Universidade Federal de Goiás, Meire Lisboa Santos Gonçalves, aprofunda a discussão acerca de noções machistas dos

---

<sup>13</sup> Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo.

<sup>14</sup> Pós-doutora com ênfase em identidade, linguagem e gênero,

padrões de gênero retratados na personagem Ofélia, em que aspectos relacionados a cânones de beleza ditados pelo mundo masculino operam mecanismos de controle sobre o corpo da mulher.

Ofélia é uma personagem cercada por homens que detêm poder sobre sua vida. São eles: Polônio, seu pai, que pela ausência da mãe toma conta dela, aconselhando-a e instruindo-a, inclusive em sua vida amorosa; Laertes, seu irmão, que também interfere em suas ações, por ser o irmão mais velho; e, por fim, Hamlet, que a seduz com palavras e ações, porém, ao se desapontar com as mulheres, passa a ignorá-la. (GONÇALVES, 2011, p. 8)

Na peça teatral *Amor por anexins*, de Artur Azevedo (2022), à personagem feminina Inês é reservado apenas o papel de dona de casa e de ser conquistada, tendo que ouvir constantemente piadinhas do personagem principal que utiliza dos ditados populares como suporte:

**ISAÍAS** - (Deita com precaução a cabeça pela porta do fundo) — Porta aberta, o justo peca. (Avançando na ponta dos pés) A ocasião faz o ladrão. Preciso estudar o gênio desta mulher: antes que cases, olha o que fazes. Dois gênios iguais não fazem liga; se a pequena não me sai ao pintar, para cá vem de carrinho. É preciso olhar para o futuro: quem para adiante não olha atrás fica; quem cospe para o ar cai-lhe na cara, e quem é boa de cama faz nela e se deita. Resolvi casar-me, mas bem sei que casar não é casaca. Alguém dirá que resolvi um pouco tarde, porém, mais vale tarde que nunca. Deus ajuda a quem madruga, é verdade; mas nem por muito madrugar se amanhece mais cedo. Procurei uma mulher como quem procura ouro. Infeliz até ali! Vi-as a dar com um pau: bonitas, que era um louvar a Deus de gatinhas; mas... Nem tudo o que reluz é ouro; feias também que era um deus-nos-acuda; mas muitas vezes donde não se espera, daí é que vem. (AZEVEDO, 2022, p. 2)

Ao longo do texto, Isaías e Inês se alfinetam com o intuito de fazer com que ela se case com ele. Os diálogos colocam Inês como uma mulher histérica, que se vê diante de um homem que não aceita o fato de que ela não queira se casar com ele, insinuando que ela esteja apenas “fazendo charme”.

**ISAÍAS:** Segredo em boca de mulher é manteiga em nariz... (A um gesto de Inês) de homem! Mas faz bem, faz bem: o segredo é a alma do negócio...  
**INÊS:** O senhor tem na cabeça um moinho de adágios! Passa!...  
**ISAÍAS:** O que abunda não prejudica.  
**INÊS:** Bem! Para maçadas basta. Mude-se!  
**ISAÍAS:** Os incomodados é que se mudam.  
**INÊS:** Mas eu estou em minha casa, senhor!  
**ISAÍAS:** Descobriu mel de pau!  
**INÊS:** Irra! Que homem sem-vergonha!  
**ISAÍAS:** (*Examinando clinicamente a costura*) Quem não tem vergonha todo o mundo é seu.  
**INÊS:** Se o meu noivo o visse aqui! Ele, que jurou dar cabo do primeiro rival que...  
**ISAÍAS:** Cão que ladra não morde... E eu sou homem!... Tenho força... E contra a força não há resistência!...  
**INÊS:** (Irônica) Ora, por quem é, não faça mal ao pobre moço, sim?  
**ISAÍAS:** Faço!... Quem o seu inimigo poupa às mãos lhe morre. Julga que não estou falando sério? Uma coisa é ver e outra...

**INÊS:** (No mesmo) Ora, não faça tal.

**ISAÍAS:** Faça! Isto tão certo como dois e três serem cinco. São favas contadas. Quem não quiser ser lobo não lhe vista a pele!

**INÊS:** Mas sabe que ele é valente?

**ISAÍAS:** Também eu sou! Cá e lá más fadas há! Duro com duro não faz bom muro, e dois bicudos não se beijam!

**INÊS:** Ponha-se ao fresco, preciso sair; tenho que fazer lá fora.

**ISAÍAS:** E eu tenho que fazer cá dentro. Um dia bom mete-se em casa. (Pausa) Olhe senhora, olhe bem para mim, acha-me feio: não acha?

**INÊS:** Ai, ai, ai!...

**ISAÍAS:** Eu também acho, e feliz é o doente que se conhece. Mas muitas vezes as aparências enganam. (AZEVEDO, 2022, p. 5)

Em ambos os exemplos, aspectos de um machismo estrutural e arraigado são apresentados de forma bastante explícita, refletindo o contexto de suas épocas, mas também reforçando traços que fortalecem a desvalorização da figura da mulher, submetendo-a a um constante estado de subjugo às figuras masculinas que fazem com que o arco das personagens girem em torno desses aspectos, mais uma vez reforçando-as como sendo esse “outro” anteriormente mencionado. É válido ressaltar que:

Mesmo quando a intenção é fazer considerações positivas, as mesmas aparecem de formas estereotipadas em personagens do tipo carinhosa, submissa, abnegada, sempre negando a possibilidade de serem agentes históricos, sempre subjugada a uma ordem, a um modelo permissivo do controle masculino. (SEBA, 2006, p. 14)

Com o avanço de algumas pautas feministas que culminaram com o início do ingresso das mulheres no mercado de trabalho, é também possível notar o espelho dessas modificações na forma como a figura da mulher passa a ser retratada. Segundo Andrade (2008), a peça *As Doutoradas* (1889), de França Júnior, ilustra essa modificação quando retrata a temática da educação superior das mulheres, porém pela leitura da ameaça ao lugar do "chefe de família".

O tema de *As doutoras* é a competição que surge entre o marido e mulher no casamento em virtude do fato de terem ambos a mesma profissão (médicos). Ao final, a esposa doutora sucumbe ao contexto patriarcalista, abandonando a profissão para dedicar-se unicamente ao filho e ao marido. A peça termina com a ex-doutora proclamando que o filho é suficiente para preencher sua vida. (ANDRADE, 2008, p. 14)

Na obra *A mulher e o Teatro Brasileiro do século XX*, organizado pelas professoras e pesquisadoras Ana Lúcia Vieira de Andrade e Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss, é trazida uma série de artigos cujo objetivo é investigar a contribuição de artistas pioneiras do palco, no caso, apresentando e analisando um quadro minucioso de atrizes, dramaturgas, diretoras e agitadoras culturais que contribuíram para a afirmação da cena brasileira moderna e contemporânea. O impacto dessa obra no âmbito das artes da cena ocorre em duas frentes. Primeiro



pela necessidade de legitimar o trabalho de pesquisadoras brasileiras e, segundo, pelo rastreamento e mapeamento de artistas que contribuíram para o empoderamento da mulher no teatro no século XX. Ao refletir sobre a figura da mulher na arte teatral, e também sobre o impacto desta ocupação de lugares predominantemente masculinos, Andrade problematiza:

A dramaturgia brasileira que era produzida e encenada [...] buscava de alguma maneira acompanhar as discussões em torno do tema da mulher que se profissionalizava, contudo, a maior parte da produção que chegava aos palcos não trazia o ponto de vista dessa profissional, já que, quase sempre, predominava nas tramam encenadas o olhar masculino sobre a questão (ANDRADE, 2008, p. 14)

Essa predominância do olhar masculino, apontada por Andrade, reforça a ideia da mulher tratada como o "outro", como o elemento figurativo que se curva a um centro de forças do qual não faz parte. Apresentadas por uma visão androcêntrica, quando não subjugadas aos estereótipos mais banais (domesticação/mercadoria), as mulheres aparecem como alguém que ocupa um lugar que não lhe é de direito, espaço roubado ou cedido (chefe de família), corroborando o imaginário desse "outro" que se opõe à figura central masculina apresentada como sujeito. Djamila Ribeiro, em diálogo com Simone de Beauvoir, também complementa o retrato desse imaginário da mulher:

A mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina a um papel de submissão que comporta significações hierarquizadas. (2019, p. 22)

É claro que na história da dramaturgia há também a representação de mulheres por dramaturgos que vão em oposição a essa lógica, como a personagem Nora, da peça *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen; *Medeia*, de Eurípedes; e *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes; dentre outras que buscam romper os papéis sociais que lhe foram impostos. Todavia, não se pode negar a hegemonia do discurso patriarcal que predominou (e ainda predomina) nas narrativas dramatúrgicas, reforçando a figura da mulher como sendo o "outro", cuja função é estimular o arco das personagens centrais, categorizando o que por muito tempo foi lido como representação do feminino.

Esta representação do feminino também foi problematizada pela própria Elza Cunha de Vicenzo, que, inclusive, finaliza o último sub-capítulo da obra *Um Teatro da Mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992), interrogando sobre qual seria a melhor definição para o período de surgimento de nomes importantes de dramaturgas da cena nacional nas décadas de 1960 a 1980:

se “Um Teatro Feminino” ou o “Feminino no teatro”. Diante dessa perspectiva teórica, trago os apontamentos de Lúcia Romano, a partir da qual corroboro o pensamento contemporâneo sobre a questão.

Romano é atriz e pesquisadora teatral e dedicou seus estudos ao feminismo e ao teatro. Em sua tese *De quem é esse corpo?: a performatividade do feminino no teatro contemporâneo* (2009), Lúcia Romano questiona a utilização do termo “teatro feminino”, que começa a ser utilizado a partir do século XX, uma vez que “um — teatro masculino — não precisou ser definido, porque — fazer teatro — e — escrever sobre teatro — têm sido atividades dominadas pela voz masculinista”. (ROMANO, 2009, p. 148).

Como comumente acontece, o acréscimo do adjetivo cria uma oposição a uma tradição estabelecida, nesse caso, à dominação masculina no teatro, pautando o “feminino” ou “mulher” com uma função substantiva que busca enfatizar e visibilizar a produção artística realizada pelas mulheres, no caso desta pesquisa, na área da dramaturgia. Os apontamentos de Lúcia Romano demarcam a feitura feminista no âmbito das Artes e, de certa forma, sinaliza para uma virada epistemológica ainda em curso, já que os estudos feministas na área são recentes e ainda insuficientes.

Sobre a insuficiência das fontes, vale notar que:

[...] a dificuldade de acesso a arquivos de fontes primárias e o esgotamento de títulos antigos são responsáveis, em alguns casos, pela omissão de nomes de mulheres dramaturgas e/ou encenadoras ou pela veiculação de informações contraditórias sobre uma mesma autora/diretora. (BULHÕES-CARVALHO; DAMASCENO; ANDRADE, 2008, p. 33).

Essa dificuldade de acesso a fontes e a decorrente omissão de nomes apontadas pelas autoras refletem ainda uma soberania de classe, região e racialidade. Ao nos depararmos com os poucos registros encontrados aqui mencionados, constam apenas os nomes de mulheres brancas, de classe média e, sobretudo, do eixo central da Região Sudeste, no caso, Rio de Janeiro e São Paulo. Este desafio de expandir os mapeamentos para que, de fato, seja possível falar sobre um teatro “brasileiro” atravessa diretamente os objetivos desta pesquisa ao se concentrar no estudo sobre as dramaturgas do estado do Espírito Santo.

### 1.3 A DRAMATURGIA ESCRITA POR MULHERES NA CENA CAPIXABA

No Brasil, apesar dos constantes avanços<sup>15</sup> e incentivos para estimular, projetar e consolidar novos nomes femininos na cena dramática brasileira, ainda em 2016<sup>16</sup>, ao pesquisar na página Google o termo “dramaturgas”, a ferramenta de busca corrigia para “dramaturgos”, cenário que se modificou atualmente.

Ao pensar especificamente o estado do Espírito Santo, questões relacionadas à invisibilidade e ao apagamento do próprio movimento teatral ficam ainda mais evidentes. São poucos os registros encontrados que se dedicam a apresentar e analisar o teatro capixaba. Com tão poucas fontes, torna-se quase óbvio que a dificuldade de pesquisar o trabalho e a atuação de artistas mulheres capixabas se torna ainda maior.

Uma das principais referências neste sentido é a obra *História do Teatro Capixaba: 395 anos* (1981), escrito por Oscar Gama. O escritor nasceu em Alegre/ES, tendo atuado como poeta, historiador, sociólogo e crítico, sendo o autor de um dos poucos levantamentos relacionados ao teatro no Espírito Santo. A obra, que possui duzentas e trinta e três páginas, reúne o nome de diversas figuras do teatro capixaba, apresentando, inclusive, o próprio nome dessas figuras intitulando a divisão proposta em seu sumário.

Iniciando o registro na fase colonial e finalizando nas décadas de 1960 e 1970, Oscar Gama destaca ser “metodologicamente, quase impossível o estudo de tudo e de todos os relacionados com o teatro, encontrei-me forçado a estabelecer o que deveria ser preferencialmente pesquisado.” (1981, p. 28). Dessa forma, Gama utiliza como metodologia a bibliografia disponibilizada na época relacionada à história do Espírito Santo, sua própria experiência na área e depoimentos gravados e escritos de Américo Costa, Antônio Carlos Neves, Antonio Claudino de Jesus, Flórida Viana, Gilson Sarmiento, Luiz Tadeu Teixeira, Milson Henriques, Paula de Paula, Renato Pacheco, Renato Saudino e Virgínia Tamanini.

Ainda que o valor historiográfico da obra seja significativo para a cena capixaba, é importante pontuar que, dentre os artistas entrevistados, é citada

---

<sup>15</sup> Como a formação de núcleos artísticos formados exclusivamente por mulheres, o surgimento de políticas públicas com cotas para o público feminino, os editais voltados apenas para produções artísticas de mulheres, dentre outros.

<sup>16</sup> Ano em que esta pesquisa começa a ser gestada.

apenas uma artista mulher, o que reflete diretamente os aspectos do próprio panorama apresentado e suas escolhas. Na referida obra são trazidos vinte e três nomes de dramaturgos e encenadores capixabas (e aqui não seria um equívoco manter os termos no masculino), mapeados entre o período de 1585 a 1979. Das duzentas e trinta e três páginas do livro, noventa<sup>17</sup> são dedicadas a falar especificamente sobre a vida e as obras de vinte e dois dramaturgos e encenadores a partir de uma abordagem crítico-analítica, além de articular suas produções e temáticas abordadas com as questões políticas dos respectivos períodos. A vigésima terceira figura apresentada é uma mulher, Virgínia Tamanini, à qual é dedicada uma página, que apenas menciona suas principais obras<sup>18</sup>, totalizando, portanto, 91 páginas dedicadas ao registro dessas produções em que apenas uma única página aborda o trabalho de uma mulher.

Ao longo da obra, são mencionadas ainda outras duas dramaturgas: Elisa Lucinda<sup>19</sup> (1958-), natural de Cariacica/ES, que escreveu mais de vinte dramaturgias; e Vera Viana<sup>20</sup> (1958-2020), que apesar de ter nascido em Minas Gerais, mudou-se para o Espírito Santo aos nove anos tendo dentre seus principais textos: *Quatro Seres Distintos* e *Duas Mulheres na Madrugada*. Por algum motivo, não mencionado no livro, o trabalho dessas mulheres não recebeu destaque, ou talvez esteja relacionado à “preferência do pesquisador”, mencionada anteriormente.

Além dessas três menções, outras quatro dramaturgas de fora do estado do Espírito Santo foram citadas, já que tiveram seus textos montados por encenadores capixabas. São elas: Lúcia Beneditti (São Paulo, 1914-1998), Solange Gusmão (sem registros encontrados até o momento), Consuelo de Castro (Minas Gerais, 1946-2016) e Maria Clara Machado (Minas Gerais, 1921-2001). Ou seja, durante os 395 anos de história do teatro capixaba pesquisados por Oscar Gama, apenas sete

---

<sup>17</sup> Os demais capítulos se dedicam aos períodos coloniais, alguns grupos específicos, a festivais e aspectos mais gerais.

<sup>18</sup> São elas: *Amor de Mãe*, *Filhos do Brasil*, *Onde está o Jacinto?*, *Amor*, *Em pleno século XX*, *Cristina da Suécia*, *Átala*, *A última druidesa das gálias*.

<sup>19</sup> Elisa Lucinda é poeta, jornalista, escritora, cantora e atriz. Nascida em Cariacica, mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1986, para dar continuidade à carreira de atriz. Entre suas principais dramaturgias podemos citar: *A Hora Agá*; *Pode Café*; *O Mar não tá pra Preto*; *Há uma na Madrugada*; *Coisa de Mulher*; *Sem Telefone mas com Fio*; *Te Pego pela Palavra*; *Aviso da Lua que menstrua*; *Dona da Frase*; *Luz do Só*; *Sócias dos Sonhos*; *O Semelhante*; *Capixabaéchique*; *Euteamo*; *Semelhante*; *Parem de Falar Mal da Rotina*; *A Fúria da Beleza*; *A Natureza do Olhar*; *A paixão Segundo Adélia Prado*; *L*, *O Musical*.

<sup>20</sup> Vera Viana além de dramaturga foi iluminadora, produtora e ministrante de oficinas de teatro. Entre suas principais dramaturgias podemos citar: *Quatro seres distintos*; *A filha*; *Duas mulheres na madrugada*; *Pindaíba*; *O casamento de Camila e Carolina*.

mulheres tiveram suas dramaturgias encenadas em terras espírito-santenses, ou, pelo menos, apenas estas foram inseridas nesse panorama.

No ano de 2002, é publicada a obra *Escritos de Vitória – Teatro nº 21*, uma coletânea produzida pela Prefeitura de Vitória, que contém vinte textos, de distintas linguagens, escritos por diferentes artistas capixabas. O livro frisa a importância de contar a história do teatro capixaba e a reunião de vozes de artistas dos vários segmentos, com o intuito de traçar um panorama mais abrangente. Na apresentação da obra, Luiz Paulo Vellozo Lucas ressalta que:

A importância de contar uma história do teatro capixaba, reunindo tantas vozes com conhecimento de causa, é a de conferir à dramaturgia um papel definitivo em nossa sociedade, que pode ser resumido em três falas – arte, engajamento e lucidez. Arte realizada num contexto histórico que forneceu, nos diversos períodos, da formação do Espírito Santo, os palcos que contribuíram para a formação e sedimentação da alma do povo capixaba [...]. As formas de contar são muitas; dão-se as mãos, é bem verdade, mas são diversas. Porque esse é o jeito de construir uma amostra, sem nenhuma pretensão de criar o texto definitivo ou a coleção definitiva de textos, que para sempre, seria o fiel registro, do que se soube ou se sabe a respeito de um tema. O espírito da coleção nunca foi o de esgotar o tema, dar o caso por encerrado; ao contrário, como escrito no início deste parágrafo, a intenção é a de construir um painel, propriamente um mosaico, com materiais, por vezes bem distintos na forma, porém afinados quanto ao conteúdo. (LUCAS, 2002, p. 8)

Por meio dos vinte textos que compõem a obra, são apresentadas diversas facetas do teatro produzido no circuito teatral do estado do Espírito Santo. Dos artistas que assinaram a autoria desses textos, podemos identificar alguns dramaturgos e dramaturgas do estado, estando presente na coletânea as dramaturgas Margareth Galvão<sup>21</sup> e Vera Viana<sup>22</sup>. A primeira colaborou com uma poesia sobre a relação entre a atuação e a personagem, intitulada *Eu e o Teatro*; e a segunda colaborou com um “causo” intitulado *A atriz*, e um conto intitulado *A quarentona que virou maria chuteira*. Apesar de ambas apresentarem textos presentes no livro e serem identificadas como dramaturgas, não há nenhuma referência mais abrangente sobre o ofício da dramaturgia exercido por elas.

---

<sup>21</sup> Margareth Galvão é atriz, diretora, dramaturga, performer e professora, nasceu em São Paulo em 1953. Mudou-se para o Espírito Santo na década de 1980. Na obra *Escritos de Vitória – Teatro nº 21* é mencionada na página 100. Entre suas dramaturgias, é possível citar: *Ainda bem que aqui deu certo* (1993/1994), *Atrás da Vitória* (1992), ambos escritos em coautoria com Erlon José Paschoal; *Terra das Paixões* (2001); *Assédio Moral e Doenças Sexualmente Transmissíveis* (2005); *Fim de Linha* (2007); *Os cegos ou o Sábio de Flandres* (2007/2008); *O Casamento* (2010); *Pessoas & Eu* (2012/2013).

<sup>22</sup> Vera Viana é mencionada na página 130 da obra *Escritos de Vitória – Teatro nº 21* (2002).

Além dessas duas dramaturgas, são também mencionados os nomes de algumas outras artistas, como a produtora Maura Moschen<sup>23</sup>, de Santa Teresa, que apesar de não ser citada como dramaturga, possui dramaturgias citadas na obra, dentre elas *Todo o Trabalho é Dignificante (s/d)*; a escritora Marilena Sonegheth<sup>24</sup> nascida em 1938, em Vila Velha, citada pela autoria de *O Espantalho do Mané (s/d)*; a atriz Regina Mainard<sup>25</sup>, que retornou para Vitória em 1988, pela autoria das dramaturgias *De Natal é Natal? (s/d)* e *O Jardim Mágico (s/d)*.

Ao recuperar os panoramas traçados pelas duas principais obras que cartografaram e analisaram as produções da cena capixaba, retorno a questões base desta pesquisa ao pensar a figura da dramaturga no meu estado de origem: a partir dos panoramas traçados é possível dizer que quase não houve um trabalho efetivo de outras mulheres dramaturgas no Espírito Santo? A que se deve esta desproporção quantitativa entre homens e mulheres no ofício da escrita para a cena? Que aspectos de invisibilidade e apagamentos podem ser problematizados para propulsionar um giro epistêmico no rol desses panoramas?

Essas foram algumas das questões norteadoras que motivaram a criação do *Elas Tramam*, um movimento que surge na tentativa de modificar esse cenário, promovendo ações capazes de reunir mulheres dramaturgas capixabas, fomentar o surgimento de novas escritoras, visibilizar as dramaturgias produzidas no estado, além de propiciar um espaço criativo de escrita cujos textos resultantes possam inserir as mulheres enquanto sujeitas em suas interseções e pluralidades.

O trabalho do *Elas Tramam* tem potencializado essas questões aqui suscitadas e, mais do que isso, proporcionado um espaço coletivo de reunião, compartilhamento e escritas dramaturgicas de artistas mulheres. Cabe destacar a importância dessa frente de trabalho na cena contemporânea do estado, já que nesses seis anos de atuação do coletivo, foram reunidas vinte e seis dramaturgas e escritos quarenta e dois textos.

Na cena capixaba atual, além das mulheres do *Elas Tramam*, é importante citar outras dramaturgas que também atuam de forma ativa na cena emergente do estado. A primeira delas é a atriz, dançarina e dramaturga Alê Bertoli, nascida em Vila Velha/ES, em 1978. Bertoli é integrante do *Grupo Z de Teatro*, formada em Artes

---

<sup>23</sup> Citada na página 102 da obra *Escritos de Vitória – Teatro nº 21* (2002).

<sup>24</sup> Citada na página 105 da obra *Escritos de Vitória – Teatro nº 21* (2002).

<sup>25</sup> Citada na página 117 da obra *Escritos de Vitória – Teatro nº 21* (2002).

Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e em Teatro pela Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música – FAFI. Entre suas dramaturgias é possível citar: *A Fuga* (2015); *Moquear: sem receita* (2018); e *Permeável* (2020).

A segunda dramaturga é a Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (Uniso), jornalista graduada pela UFES, preparadora de elenco para cinema, teatro e televisão em São Paulo/SP Vanessa Friso, nascida em 1975, em Vitória/ES. Além disso, é preparadora de elenco infantil para comerciais e *coach* de atrizes mirins, bem como foi professora de Artes Cênicas de 2005 até 2017, em São Paulo. São 30 anos de experiência profissional em teatro, cinema e televisão, como atriz, diretora, encenadora, produtora, dramaturga e roteirista. Hoje dirige a Escola de Atores de Vitória. Entre suas dramaturgias é possível citar: *Que Loucura!* (1992); *Respeitável Público* (2005); *Em Nome de Quem? Renato Russo* (2006); *Fugindo de Casa* (2008); *Alice* (2009); *Corpo Santo* (2015); *O Alienista* (adaptação) (2016); *#OEU* (2018); *A Casa dos Brinquedos* (2018); *Vá De Retro* (2019); *Sonhos* (2019); *Vila Esperança* (2019); *Diário de Luto* (2019); *Cyber* (2021); *A Volta de Godot* (2021/2023); e *Caleidoscópio* (2023).

A terceira a ser mencionada é a atriz, diretora e dramaturga Margareth Galvão (1953-), citada da obra *Escritos de Vitória – Teatro nº 21* e que, apesar de ter nascido em São Paulo, é radicada no Espírito Santo há mais de 20 anos. Entre seus textos vale citar *Os Cegos* e *Atrás da Vitória*. Em uma entrevista concedida exclusivamente para este estudo, Margareth Galvão comentou que, apesar de ser muito homenageada pelos trabalhos realizados como atriz, raramente lembram do seu trabalho como dramaturga.

Tal comentário problematiza uma questão importante de ser debatida no que diz respeito à ocupação das mulheres junto aos demais ofícios da cena, aspecto também abordado por Vicenzo (1992), que aponta a abundância de nomes femininos no ofício de intérpretes e a sua desproporção em relação ao trabalho de mulheres como dramaturgas.

A dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres. Uma leitura mais atenta de obras de história do teatro brasileiro como o *Panorama*, de Sábato Magaldi, as coletâneas de crítica de Décio de Almeida Prado ou Miroel Silveira, e mesmo os levantamentos e estudos especiais sobre a atividade teatral de entidades como o TBC ou de grupo como o Arena e o Oficina, enquanto nos revela a presença constante e marcante de atrizes, nos leva a concluir pela quase ausência de autoras.

Uma pobreza que parece, aliás, comum à dramaturgia universal.  
(VICENZO, 1992, p. XVI)

Esse diagnóstico segue em consonância com o pensamento trazido por Ana Lúcia Vieira de Andrade e Ana Maria Edelweiss (2008), de que o trabalho feminino, relegado à função doméstica, via na carreira de atriz uma possibilidade de ascensão social e econômica. No entanto, no Brasil, ainda nas décadas de 1920 e 1930, a profissão de atriz era comparada à prostituição, tendo sido levada adiante basicamente por mulheres estrangeiras e aquelas que já faziam parte, de alguma forma, do núcleo artístico de alguns grupos.

A partir da década de 1940, graças ao interesse das classes proprietárias<sup>26</sup> pela arte teatral, o movimento do ofício das atrizes foi se modificando lentamente, o que resultou na fundação de diversos grupos amadores pelo Brasil, ao passo que, temáticas relacionadas ao convívio privado foram ganhando espaço nas narrativas. “[...] o número de papéis femininos complexos cresceu bastante e, com ele, a exigência de participação maior das atrizes” (ANDRADE, 2008, p. 19). Esse crescimento, no entanto, não significou necessariamente uma preocupação mais apurada e profunda sobre o universo feminino e suas diversas frentes subjetivas, políticas e atuantes para além do espaço socialmente destinado às mulheres.

É preciso comentar também, que, em geral, se encontra com certa frequência um número razoável de mulheres em destaque nos palcos e nas telas ocidentais, não sendo este fenômeno tão especificamente brasileiro. Pesquisadoras feministas explicam tal fato por meio do desenvolvimento de uma teoria da criação/recepção. Para algumas, nas artes do espetáculo, com mais evidências no cinema, o homem é o que olha, ao passo que a mulher aparece representada como objeto de fetiche desse olhar. Assim, do vínculo entre criação e recepção emerge de um lugar em que se coloca a diferença sexual e as relações de poder nela envolvidas. (ANDRADE, 2008, p. 18).

As relações de poder hierarquizadas dentro do teatro perpetuaram por muito tempo o pensamento unilateral, a princípio, por meio do texto, e, posteriormente, com o advento da figura do encenador, sendo esses dois ofícios das artes da cena constantemente monopolizados por homens, empregando atrizes como porta-vozes de discursos e estéticas pré-concebidas, que chegavam apenas para serem ensaiadas. Com o gradual crescimento da figura do intérprete-criador, essa hierarquia começa a ser modificada por meio de um trabalho mais coletivizado e horizontal.

Desde os anos 60 *[sic]*, a criação coletiva se faz presente na forma de

---

<sup>26</sup> Termo utilizado por Vicenzo para se referir a classe média.



produção de muitos grupos que buscam democratizar o fazer teatral por meio do questionamento das funções especializadas e hierarquizadas, abolindo, para tanto, os papéis fixos delimitados, sobretudo, pela encenação moderna, centrada na autoria e na autoridade do encenador ou do diretor [...]. Nesse contexto, a criação coletiva pretendia redimensionar o trabalho do ator que, segundo a literatura especializada (FERNANDES, 2000; NICOLETE 2005; SILVA, 2008; TROTTA, 2008), abandonaria o lugar de intérprete e passaria a desempenhar o papel de ator-autor. (SANTOS; MACIEL, 2019, p. 54-55)

Tal questão envolvendo a abundância do trabalho das mulheres na área da atuação, seja por um viés fetichista ou mesmo por um preconceito enraizado de que as mulheres não se dariam muito bem nos outros ofícios mais técnicos e autorais da cena, também pode ser observada na cena capixaba. Em ambas as obras panorâmicas de referência mencionadas neste estudo, *História do Teatro Capixaba: 395 anos e Escritos de Vitória – Teatro nº 21*, diversas são as atrizes mencionadas, aspecto que também pode ser notado nas obras *Panorama do Teatro Brasileiro* (MAGALDI, 2011) e *A mulher e o Teatro Brasileiro do século XX* (ANDRADE; EDELWEISS, 2008).

Sabe-se então que a presença feminina no teatro no Brasil ainda não estava totalmente estabelecida, e, por esse motivo, os primeiros relatos sobre a participação de mulheres na cena foram com o ofício de atriz e, ao mesmo tempo, de forma preconceituosa, como uma variante do universo da prostituição. A mulher era considerada de modo restrito e idealizado como a grande “estrela” das produções teatrais e até hoje este estigma ainda permanece na cultura brasileira, seja no teatro, seja na televisão. Já falar da ação da mulher em funções técnicas ou de coordenação e gerenciamento de coletivos era algo impensado ou inadequado para época. (OLIVEIRA, 2018, p. 163)

É possível ainda apontar que a perpetuação da mulher no ofício da atuação (ainda que esse seja também um espaço conquistado, tendo em vista o extenso período em que as mulheres sequer podiam entrar em cena), passa pela ideia da glamourização, muitas vezes atrelada ao imaginário das musas e dos ideais de beleza, o que acaba por não presentificar as mulheres como articuladoras do próprio discurso, e sim, como personificações ilustrativas ou coadjuvantes dos discursos dramáticos, em geral, escritos por homens.

É interessante ressaltar que o período crescente em que passam a surgir nomes de dramaturgas mulheres na cena nacional vai de encontro com a gradual abrangência que os processos envolvendo a criação coletiva alcançam na década de 1960, conforme os apontamentos de Santos e Maciel:

Muitas são as razões levantadas para o surgimento da criação coletiva. Tanto os elementos conjunturais da época – marcada pela contracultura, pelo movimento hippie e seu projeto comunitário, pelo ativismo político e

libertário acentuado – quanto às necessidades especificamente teatrais – falta de uma dramaturgia que se moldasse perfeitamente às inquietudes sociais, temáticas e estéticas dos grupos de teatro de então, ou ainda, a busca de uma relação mais participativa com o público (SANTOS; MACIEL, 2008, p.28)

Esse viés coletivista de produção também insere uma preocupação voltada para o repertório plural de vozes e subjetividades que passam a propor uma autoria coletiva para as criações, ou seja, uma tessitura dramática capaz de englobar a profusão de contribuições, narrativas, contaminações, experiências e proposições sensíveis de todas/os as/os integrantes. Tal característica coletivista que se aprimora junto às criações coletivas e, posteriormente, aos processos colaborativos é fundamental para pensar as metodologias utilizadas pelo *Elas Tramam*.

## CAPÍTULO II – COLETIVO *ELAS TRAMAM*: DRAMATURGIA E NARRATIVAS TECIDAS POR MULHERES DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO/ES

### 2.1 OS PROCESSOS DE ESCRITA NO COLETIVO *ELAS TRAMAM*

Formar e manter um coletivo de mulheres para escrever dramaturgias gera impactos em diversas frentes nas Artes Cênicas e no contexto no qual o grupo está inserido. No caso do *Elas Tramam*, esses impactos podem ser notados no âmbito simbólico e quantitativo. Um aspecto quantitativo que tem chamado a atenção é o surgimento crescente de dramaturgas e dramaturgias escritas por mulheres, além do interesse gradativo das escritoras por esse gênero. Já no aspecto simbólico, tornam-se notórias as mudanças temáticas e operantes que circundam os universos do mulherio presentes nessa nova guinada dramatúrgica. Na cena capixaba, o *feedback* de cada participante do *Elas Tramam*, das pessoas que passam a conhecer o coletivo, que leem as peças e até mesmo de projetos que buscam inspiração no *Elas Tramam*, principalmente nos aspectos relacionados a coletividade, como é o caso do *Lab.ic*<sup>27</sup>, têm demonstrado o impacto e a continuidade desse movimento na cena local.

Os tecidos dramatúrgicos tramados pelo viés coletivista são considerados um dos pilares do processo de escrita do coletivo que coloca cada uma das dramaturgas como protagonistas-criadoras de sua própria obra, criando um contraponto em relação ao processo de apagamento histórico já mencionado. Esses aspectos de invisibilidade ou mesmo silenciamento do trabalho realizado pelas dramaturgas apresentadas junto aos panoramas abordados no capítulo anterior, tanto no contexto nacional quanto no contexto da cena capixaba, tornam-se a força motriz que propulsiona o trabalho realizado junto ao *Elas Tramam*.

---

<sup>27</sup> Projeto criado por Ivna Messina, em 2019. O Laboratório do Intérprete-criador (Lab.ic) é um núcleo de pesquisa em dança orientado pela própria Ivna Messina, com o intuito de amplificar e aprimorar o circuito profissional de dança no estado do Espírito Santo, possibilitando que as/os participantes se entendam como bailarinas/os propositoras/es para além de reprodutoras/es de movimento. Assim como no *Elas Tramam*, é criado um núcleo onde cada participante cria um material artístico, nesse caso, uma apresentação de dança, e ao longo do processo de criação, compartilha com as/os demais integrantes do núcleo. A primeira edição do Lab.ic Dança aconteceu em 2019 e teve apoio do edital nº 024/2018: Setorial de Dança da SECULT-ES/Funcultura. A segunda edição aconteceu em 2021 e teve o apoio do Itaú Cultural por meio do edital Rumos Itaú Cultural 2019-2020.

Os aspectos que influenciaram a dinâmica metodológica do coletivo e as transformações ocorridas nos processos criativos desde a sua criação foram pauta de uma entrevista realizada presencialmente no dia 04 de fevereiro de 2023, com a fundadora do Núcleo, Nieve Matos, e duas integrantes, Priscilla Gomes<sup>28</sup> (pseudônimo Ruah) e Thalia Peçanha Brito<sup>29</sup>. Outras duas dramaturgas que foram convidadas e não puderam comparecer, Bárbara Depiantti<sup>30</sup> e Xis Makeda<sup>31</sup>, realizaram a entrevista no formato remoto. A entrevista foi produzida paralelamente ao desenvolvimento desta pesquisa, através da execução do projeto cultural *Dramaturgas Capixabas*<sup>32</sup>, que está sendo realizado em 2023, com apoio da Secretaria de Cultura do Estado – SEMCULT, através do edital da Lei Rubem Braga<sup>33</sup>.

O formato da entrevista buscou reproduzir uma das principais características do *Elas Tramam*: uma conversa livre, no formato de roda, regada a pão de queijo e café. Durante a conversa, foram sendo levantadas algumas questões relacionadas à pesquisa e aos principais aspectos metodológicos usados pelo coletivo, também entrelaçados pelos conceitos operados nesta pesquisa, dentre os quais, destaco: a coletividade como instância escritural; o processo de *Escrevivências*; a cumplicidade como discurso; a interseccionalidade; a pluralidade em relação às figuras femininas; e a importância de participar de um coletivo que escreve dramaturgia junto a outras mulheres. A roda de conversa teve duração aproximada de 3 horas e foi gravada para que trechos pudessem alimentar as reflexões aqui geradas a partir do mapeamento citado.

As temáticas relacionadas à fundação do coletivo, as metodologias utilizadas e, principalmente, a relação com a ideia de coletividade foram alguns dos aspectos

---

<sup>28</sup> Educadora popular na Fundação Beneficente Praia do Canto, que atende crianças e adolescentes da comunidade de São Pedro 3, em Vitória/ES

<sup>29</sup> Produtora cultural do Espaço Thelema (ES), há 2 anos.

<sup>30</sup> Atriz, performer, dramaturga, instrutora de teatro. Integrante da Má Companhia pelo grupo *Repertório Artes Cênicas*, desde 2018. Atuante no mercado cultural desde 2016. Técnica em Teatro pela Escola de Teatro, Dança e Música – FAFI. Cursando Artes Plásticas na UFES.

<sup>31</sup> Mulher, negra, mãe, empreendedora, humanista, ativista, sempre disposta a *reolhar* o mundo e os povos, apaixonada por cultura, apaixonada por gente.

<sup>32</sup> Como as ações do projeto se debruçam sobre entrevistas realizadas com as dramaturgas, esse material será utilizado como fonte de consulta dessa dissertação.

<sup>33</sup> O projeto *Dramaturgas Capixabas* prevê a catalogação de dramaturgas do Espírito Santo. Para isso diversas entrevistas estão sendo realizadas com dramaturgas capixabas, além da produção de um mapeamento realizado junto aos grupos artísticos capixabas.

abordados ao longo da roda de conversa que topografam diretamente a forma do coletivo de pensar, gestar e gerar dramaturgias.

O ponto de partida foi o repertório de motivações para a criação do coletivo e os aspectos basilares de formação dos núcleos. Nieve Matos reforça que, em 2016, ao digitar o verbete “dramaturgas” na página de pesquisa Google, sem sequer situar o recorte do Espírito Santo, a ferramenta corrigia para “dramaturgos”. Essa menção é bastante recorrente nos relatos da fundadora todas as vezes que fala sobre o surgimento do coletivo. Durante a entrevista, Nieve complementou dizendo que após essa pesquisa no Google, decidiu interrogar seu círculo de amigas na rede social sobre a seguinte questão: “Quantas dramaturgas capixabas você conhece?”. Entre os nomes citados, percebeu que apenas quatro mulheres que escreviam na época residiam no estado. A partir desse retorno, Nieve Matos teve a ideia do *Elas Tramam*, e decidiu extrair a ideia do papel, inscrevendo o projeto *Elas Tramam* nos editais de incentivo à cultura do estado do Espírito Santo, mesmo que, a princípio, não houvesse muita pretensão, já que, de certa forma, duvidava do interesse efetivo das mulheres locais em escrever dramaturgia. Sobre as incertezas do início, Nieve Matos compartilhou uma das primeiras preocupações após a aprovação do projeto na Secretaria de Cultura do Estado: “Eu pensei ‘vou ter que chamar minhas colegas, não vai ninguém’. E quando a gente recebeu 147 cartas anônimas eu pensei, agora fudeu. Não tinha nem mão de obra para isso.” (MATOS, 2023, no prelo).<sup>34</sup>

Entre a aprovação do projeto no edital de fomento cultural e a sua execução, muitas mudanças ocorreram para a idealizadora, dentre elas, acreditar que não havia interesse das mulheres em escrever dramaturgia. Após a aprovação, foi realizado o chamamento público para as inscrições e a seleção das integrantes para a formação do coletivo. Quando Nieve Matos recebeu cento e quarenta e sete cartas de interesse, ficou em estado de choque, já que contava apenas com as quatro dramaturgas atuantes no estado. Na primeira postagem nas redes sociais do coletivo, com os dizeres “PROCURA-SE DRAMATURGAS”, já houve uma grande repercussão no estado através do compartilhamento massivo, interações, comentários e diferentes formas de engajamento, resultando nas referidas inscrições, ou seja, cento e quarenta e sete mulheres querendo escrever dramaturgia.

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida para o projeto *Dramaturgas Capixabas*.

A quantidade de inscrições efetuadas através da carta anônima de interesse levou Nieve Matos a realizar uma alteração na proposta inicial do projeto durante a seletiva. Na proposta de criação do coletivo enviada para a Secretaria de Cultural do Estado, seriam selecionadas apenas cinco mulheres, porém com toda essa repercussão, o número foi alterado para quinze. Aponto essa alteração como fundamental na estruturação metodológica do coletivo, que impactará na formação dos núcleos seguintes<sup>35</sup>. Com a ampliação do número de integrantes da primeira edição, bem como na formação dos núcleos subsequentes, a pluralidade se torna uma tônica para a variedade de escritas, já que as interferências, a adversidade e o impacto quantitativo de catorze mulheres, ao invés de cinco, gera um aumento significativo e substancial na noção de coletividade e da complexidade de sua práxis.

Na fase de seleção das participantes, houve um detalhe no método utilizado que está diretamente relacionado ao processo de criação dramaturgica vivenciado durante a execução do projeto. Nieve propôs como forma de inscrição a redação de uma carta anônima a ser anexada ao formulário. Como era professora no único curso Técnico de Teatro do Espírito Santo, na Escola Técnica de Teatro, Dança e Música – FAFI, e por já ter ministrado diversas oficinas e circulado pelo estado com vários espetáculos, Nieve optou por manter a imparcialidade no processo de seleção:

Foi quando eu pensei no formato carta, “escreva uma carta anônima falando de você e sua relação com a escrita”. Estava buscando ser um processo também mais democrático porque uma carta é um gênero que todo mundo conhece. Se eu peço “escreva uma cena, um conto, uma prosa”... eu não queria determinar a forma da escrita de ninguém e esse foi o maior desafio em todos os núcleos do coletivo: não engessar a forma que você escreve. Eu fico o tempo todo tentando provocar ideias e não os formatos. (MATOS, 2023, no prelo)

A democratização no acesso ao processo de seleção das participantes através de um formato de escrita mais plural possibilitou uma maior diversidade de mulheres que adentraram o coletivo. Mulheres brancas, pretas, lésbicas, bissexuais, heterossexuais, de classe alta, de classe baixa, mulheres jovens, mulheres mais velhas, que já faziam teatro, que já escreviam dramaturgia, outras que nunca tinham ido ao teatro, que não tinham escrito nenhuma dramaturgia, enfim, uma diversidade

---

<sup>35</sup> Após a primeira rodada de inscrições, para a formação dos outros núcleos, foram abertas quinze vagas, sendo que no primeiro núcleo ingressaram catorze, e nos demais, quinze mulheres.

de *mulheridades* que resultou em uma variedade de textos com um repertório bastante pluralizado em relação às estéticas e temáticas abordadas.

Na sessão que reuniu as integrantes para a entrevista, Ruah, uma das dramaturgas integrantes, comenta que sequer sabia o que era dramaturgia, tendo efetuado a sua inscrição com foco apenas na publicação de um livro mencionado na divulgação, já que gostava de escrever poesias. Ruah complementou relatando que, após uma pesquisa prévia na internet, chegou no primeiro encontro do grupo achando que seria um curso onde aprenderia sobre as distinções entre o épico, o lírico e o dramático. No início, quando se deparou com atrizes, uma doutora em teatro, uma pós-doutora em física, diretoras e roteiristas de cinema, se perguntou “porque eu tô aqui?”. Ruah admitiu não ter acreditado que havia sido selecionada pela sua escrita para estar junto dessas mulheres (GOMES, 2023, no prelo)<sup>36</sup>. E ela não era a única que nunca havia tido experiências teatrais, o que contribui também para a pluralidade que demarca o coletivo.

Mas não apenas Ruah foi afetada ao se deparar com tal abrangência. A própria Nieve Matos confessou ter ficado bastante aflita com o início do grupo composto por catorze mulheres:

Eu pensei: vai ser um laboratório onde eu vou ensinar dramaturgia durante cinco meses, e então selecionei alguns textos que achava interessante [...]. Eu não sabia muita coisa sobre o que eu estava fazendo naquele primeiro momento. [...] Por exemplo, havia a Rejane Arruda (do primeiro núcleo) doutora em Artes Cênicas, que já tinha toda uma metodologia de escrita própria, voltada para o pós-dramático. E em oposição tínhamos Ruah que nunca havia lido uma dramaturgia. Meiriele e Natali nunca tinham assistido uma peça de teatro. Ou seja, tinham *[sic]* pessoas que chegavam no coletivo sem nunca ter visto uma peça de teatro, quanto mais escrever. Como seria lidar com todos estes aspectos em um mesmo núcleo? [...] Quando iniciei o *Elas Tramam*, eu escrevia dramaturgia, já pesquisava no mestrado, mas mesmo assim não tinha uma pesquisa aprofundada [...] e foi a partir do *Elas Tramam* que comecei a mergulhar mais nessa pesquisa. No começo eu não sabia realmente [...] eu falei: vou pesquisar alguma coisa. Achei um exercício interessante nas oficinas do Sarrazac e o propus como ponto de partida. Eu comecei a orientar, mas eu não tinha ideia de como orientar os processos. Até porque eram escritas muito diferentes, e, no início, eu não tinha essa maturidade. Quando Ruah me questiona “porque você não disse isso no primeiro núcleo”, é porque eu não sabia. Hoje eu já sei. [...] Eu gosto de sentar e gosto de orientar processo por processo. (MATOS, 2023, no prelo)

A metodologia de escrita do coletivo foi sendo construída a cada encontro, com cada mulher, em cada um dos núcleos e de acordo com a realidade de cada período em que cada núcleo aconteceu. Com o Primeiro Núcleo, em 2017, a

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida para o projeto *Dramaturgas Capixabas*.

dinâmica inicial ocorria através de encontros quinzenais na Má Companhia<sup>37</sup> que duravam praticamente um sábado inteiro. Apesar de Nieve Matos ser a figura que coordenava o grupo, não havia uma estrutura hierárquica entre “professora-alunas” como algumas participantes acreditavam que iria se suceder. Pelo contrário, todas participavam ativamente dos processos de escrita junto aos diálogos e à contribuição no desenvolvimento dos textos.

No início, a escala metodológica dos encontros funcionou da seguinte forma: nos primeiros encontros, Nieve propôs a leitura coletiva de algumas dramaturgias feministas, além de alguns exercícios de escrita como forma de gerar gatilhos sem, no entanto, se prender a formas ou estruturas dramáticas tradicionais. Após esse primeiro momento mais sistemático, a sequência dos encontros foi se configurando de forma mais livre.

Inicialmente, Nieve Matos trouxe como referência a dramaturgia de algumas artistas mulheres que foram lidas coletivamente nos encontros, entre elas, *Por Elise*, de Gracê Passo; *Medeia zonamorta*, de Letícia Andrade; e *O Rato no Muro*, de Hilda Hilst. No entanto, essa proposição foi alterada nos núcleos subsequentes, onde optou por indicar dramaturgias pontuais para cada uma das participantes, de acordo com os desejos e com o andamento processual da escrita.

Além dessa modificação, nos outros dois núcleos, não era apenas a idealizadora, Nieve, que realizava essa orientação. No Segundo Núcleo, Alessandra Pin (que participou do Primeiro Núcleo) auxiliou nesse papel. No Terceiro Núcleo, Ruah (também participante do Primeiro Núcleo) e Bárbara (que participou do Segundo Núcleo) também participaram como orientadoras dos diversos caminhos processuais de escrita. Ainda que o papel dessa orientação impacte na condução dos processos, faz-se importante novamente destacar que tal condução acontecia mais para ampliar o número de caminhos do que delinear-los, sendo que todas as integrantes participavam de todos os meandros do processo criativo. Essa participação ativa ocorria principalmente através da orientação, sugestões e partilhas, onde todas compartilhavam seus pensamentos sobre as obras das outras.

Após a realização dos exercícios de estímulos e disparos, era realizada uma escrita livre por cada uma das autoras, que chegavam, nos encontros subsequentes,

---

<sup>37</sup> Espaço sediado, na época, pelo Grupo *Repertório*, de Nieve Matos, em parceria com o Grupo *Z de Teatro*. Atualmente o espaço resiste, sendo coordenado apenas por Nieve que tem buscado formas para mantê-lo aberto.



com trechos já escritos, temáticas, roteirizações e ideias que eram compartilhadas com o coletivo. Esse princípio metodológico foi repetido em todos os núcleos e pode ser apontado como uma via escritural que demarca a coletividade exercida pelo *Elas Tramam* em sua gênese dramatúrgica. Logo após, a conversa girava em torno das propostas apresentadas por cada dramaturga, e, em outros momentos, os diálogos fugiam do escopo da própria dramaturgia escrita. Dessa forma, surgiam depoimentos pessoais que se relacionavam com as temáticas apresentadas como exemplos de situações vividas que atravessavam ou foram atravessadas pelo material compartilhado, além de referências temáticas e estéticas que poderiam servir para o desenvolvimento de alguém ou de alguma cena. Muitas vezes essas conversas livres fugiam da dramaturgia em pauta e se transformavam em debates acerca das questões levantadas como o aborto, mulheres fugindo de relacionamentos abusivos, liberdade sexual, traição, relacionamentos, marginalidades, dentre outras. A partir dessa troca dialógica, cabia a cada dramaturga decidir o que entrava para a sua dramaturgia ou não. Uma ilustração de um desses encontros pode ser observada na FIG. 1.

**Figura 1** – Fotografia de um dos encontros do *Elas Tramam*, na edição de 2018



Fonte: Kate Parker, 2018

## 2.2 A COLETIVIDADE COMO EIXO ESTRUTURANTE DAS TRAMAS DA ESCRITA

Os discutidos aspectos iniciais que moveram a gênese criativa do *Elas Tramam* fazem parte da estrutura do *dispositivo coral*, metodologia aplicada pelo dramaturgo francês Jean Pierre Sarrazac, em suas oficinas de escrita dramática. Sarrazac (2005) propõe um “coro” de escrevedores (como ele mesmo chama), estimulado por um “animador/condutor”, porém, “entre os dois vai intercalar-se um terceiro, decisivo: o próprio grupo” (SARRAZAC, 2005, p. 3), em que se busca uma escrita pessoal a partir de um trabalho coletivo.

Dessa forma, o *dispositivo coral* é adotado como o pontapé inicial das metodologias utilizadas no *Elas Tramam*, uma vez que a própria fundadora parte de forma consciente dessa via metodológica para a formação do grupo. Todavia, ao analisar os processos vivenciados, é possível apontar que, apesar desse ponto de partida, torna-se perceptível que o procedimento não dá conta de mensurar os processos vivenciados em sua totalidade, atravessamentos e especificidades. Em um dos relatórios finais do projeto, Nieve menciona:

Temos aqui treze mulheres que se encontram quinzenalmente para pensar e escrever textos teatrais, mas essa fase não representa o tamanho do projeto, a potência dos encontros. Achávamos que este era um projeto de dramaturgia, mas fomos além. Ensinamos umas para as outras, aprendemos umas com as outras, tramamos [...] O texto de cada uma dessas mulheres foi construído ao lado das outras treze. Textos pessoais e coletivos ao mesmo tempo. (MATOS, 2018, p. 3)

Nesse caso, é extrapolada a ideia de uma escrita dramaturgical voltada para a publicação como um fim e se compreende o próprio processo como o eixo estruturante e potencializador, como um lugar de experiências que atravessam as integrantes promovendo um movimento cíclico que interfere diretamente nas dramaturgias resultantes. Até mesmo no Terceiro Núcleo que, apesar de contar com a entrada de quinze participantes, terminou com apenas dez na publicação final (algumas não conseguiram desenvolver suas dramaturgias), todas estavam sempre presentes nos encontros, (mesmo as ausentes no livro publicado), participando ativamente na contribuição de umas com as outras.

Nesse último núcleo entendi que não era preciso que todas entregassem as dramaturgias [...]. Não fiquem focadas em querer entregar um produto [...]. Dez entregaram a dramaturgia, mas todas ajudaram a construir as dramaturgias entregues [...]. Por exemplo, a Laureti [do Terceiro Núcleo] ela não entregou dramaturgia, mas ela esteve muito presente em todos os encontros. (MATOS, 2023, no prelo)

A percepção do próprio processo coletivo de escrita como um espaço de experiência dialoga diretamente com a proposição conceitual de *dramaturgo-performer*, apresentada pelo pesquisador e dramaturgo Éder Rodrigues da Silva, em que os processos pautados pela experiência:

Nos levam a pensar a dramaturgia no campo da performance ou como o dramaturgo pode atuar como performer em determinadas instâncias de trabalho. Esta premissa só é possível quando voltamos nosso olhar para as práticas atuais e, de fato, inserimos o entendimento da dramaturgia como um espaço de experiência (SILVA, 2017, p. 75)

Pensar esse espaço de experiência envolvendo a escrita dramaturgical seria o abandono da prática individualizada, no caso, “tornando possível a escrita no encontro do coletivo” (SILVA, 2017, p. 82), a partir da reconfiguração de um dramaturgo que não mais escreve de forma isolada o texto a ser encaminhado para a encenação, mas que participa de forma laboratorial do processo, de forma conjunta com o elenco, a direção e os demais envolvidos na criação, fazendo do próprio processo o desencadeador da escrita. “Se o dramaturgo passa a exercer esse papel, ainda que provisório, na gênese criativa, podemos estender o termo performer junto à sua funcionalidade e ampliar o entendimento da dramaturgia como um espaço de experiência.” (SILVA, 2017, p. 75).

Vale ressaltar que a noção de produção colaborativa não se aplica, em um primeiro momento, ao *Elas Tramam*, já que ao invés de um grupo que trabalha conjuntamente em prol de uma dramaturgia, o coletivo trabalha em prol de várias dramaturgias. Não se trata de criar uma unidade coletiva desdobrada em um único espetáculo/dramaturgia, mas de tecer ou tramar a singularidade no tecido plural dramaturgical. Esse desejo de abandonar a escrita isolada foi um dos focos que se manteve gradualmente ao longo de todos os núcleos.

É aí que o coletivo se expressa, estão todas trabalhando juntas. Está todo mundo trazendo o “e se”, sempre querendo contribuir e não direcionar [...] O objetivo era não transformar em dramaturgia de gabinete, a ideia era ser processual. A leitura, troca coletiva e abertura de processo ocorreu em todos os núcleos. E nesse momento onde ocorre as leituras dramáticas, é um momento onde você visualiza seu texto. Criando um processo de intimidade com as outras autoras. Principalmente para as mulheres que nunca viram teatro. (MATOS, 2023, no prelo)

A abertura do processo mencionado por Nieve Matos é o encontro onde cada dramaturga convida uma mulher para assistir as leituras dramáticas das peças,

realizadas pelas próprias dramaturgas do coletivo<sup>38</sup>. Uma sala onde havia aproximadamente quinze mulheres transforma-se em uma sala com aproximadamente trinta mulheres. Metodologicamente, essa etapa se apresentou como uma mola muito profícua e potente, onde era possível compartilhar com outras mulheres, externas ao coletivo, os tecidos dramáticos tramados ao longo dos encontros. As contribuições de cada uma em torno da percepção do que havia sido apresentado era extremamente importante para o processo de escrita. O texto era reconfigurado a partir das contaminações e da intimidade compartilhada com outras mulheres não tão próximas assim. As mulheres convidadas para a abertura de processo participavam apenas do diálogo que era estabelecido nesse momento de trocas e intercâmbios, ficando a cargo de cada dramaturga os desdobramentos do encontro no desenvolvimento do seu texto.

Assistir a leitura dramática do próprio texto e ouvi-lo na boca de outra integrante passou a ser uma etapa estruturante de percepção da potência discursiva e performática das temáticas abordadas, atravessadas pelas trocas dialógicas com outras mulheres em torno de questões emergentes e do confronto de olhares distintos sobre um mesmo eixo. Além disso, as angústias, as dúvidas e as escolhas eram colocadas na roda, e, mais uma vez, a escuta ativa era exercida pelas dramaturgas junto às inúmeras possibilidades e trocas que, no final, cabia à singularidade de cada mulher decidir o que *dramaturgizar* de toda essa partilha.

Sarrazac (2005) ao discorrer sobre o *dispositivo coral* aponta que cabe à própria dramaturga escolher o impacto que o grupo exercerá na sua produção, já que não há uma imposição de uma sobre as outras. Há o estabelecimento de laços de auxílio, uma rede de apoio e troca, uma pluralidade de experiências, um conjunto de sujeitas que trabalham em uma instância coletiva aquilo que depois retorna ao processo. Dessa forma, ainda que o viés coletivista estruture os processos, aspectos singulares ainda se mantêm presentes, o que contribui para a manutenção da pluralidade do *ser mulher*, sem que se diluam as experiências individuais.

O casamento entre o coletivo e o singular percorre todos os núcleos e se expressa de forma diferente em cada uma das dramaturgias tramadas. Nieve Matos não queria ensinar como escrever dramaturgia, tampouco ensinar formas de

---

<sup>38</sup> Quando necessário, as dramaturgas pediam para que outras mulheres do coletivo lessem seu texto. A divisão era feita de forma bem simples, às vezes por afinidade, desejo de ouvir o texto na boca de outra, ou mesmo, disponibilidade para a realização da leitura.

tecê-las. Trata-se de uma ideologia muito maior do que a simples relação de ensinagem e acredita-se que este seja um aspecto importante para se pensar a pluralidade presente no *Elas Tramam*.

Eu opto não ensinar regrinha, eu nunca sentei com ninguém e falei “assim se escreve um diálogo, agora aqui é rubrica”, porque eu não queria formatar. Porque se eu penso em uma dramaturgia contemporânea, uma bula de remédio é uma dramaturgia [...] se eu formato, todo mundo começa a escrever em um formato dramático. O texto de Ruah no primeiro [livro] é muito mais livre do que no segundo [livro]. No segundo, ele vai pra forma, e mesmo assim não é uma forma tradicional, com personagens que são mais arquétipos sociais. Eles vão para outros lugares. (MATOS, 2023, no prelo)

Este aspecto influencia principalmente as participantes que não possuíam nenhum conhecimento em relação à escrita dramática. Ruah destaca que se não fosse esse método, não teria escrito nada, já que o estímulo para a exploração da criatividade de forma livre, sem se apegar a formatos tradicionais, foi fundamental para o entendimento desse lugar dramático como um espaço de liberdade.

Eu tinha a sensação que eu não tinha escrito uma dramaturgia [no primeiro livro] porque como eu não tinha conhecimento sobre, minha cabeça ainda *tava* um pouco quadrada. Eu achava que para escrever dramaturgia tinha que ser de um jeito, o jeito dramático, e eu descobri que eu escrevia de um jeito pós-dramático sem nem saber, e [no segundo livro] eu queria escrever de um jeito dramático [...]. Quando eu descobri que eu sou naturalmente pós-dramática, parei com essa coisa de querer ser dramática, (GOMES, 2023, no prelo)

Pensar as perspectivas metodológicas do *Elas Tramam* passa obrigatoriamente pelas vivências junto a um processo coletivizado, plural na sua constituição e onde também diversas mulheres conversam, debatem, compartilham experiências e escrevem. Ainda que o processo resulte em dramaturgias “individuais”, uma vez que cada uma escreve o seu próprio texto, é na instância coletiva que a dramaturgia se efetiva, se contamina, se interroga e se complementa, trazendo, dessa forma, diferentes contextos, vivências, estéticas e linguagens que se reafirmam quando vindas de um lugar seguro e dialógico promovido nas rodas informais dos encontros quinzenais.

A informalidade dos encontros, que aconteciam ao redor de uma mesa de café onde sentávamos no chão em almofadas, sempre promoveu uma sensação de conforto, acolhimento e segurança; algo que foi sendo construído e que, mais do que um detalhe, também se estrutura como uma válvula fundante e importante para a ratificação desse espaço de experiências que reúne todo um repertório de traumas, violências, acolhimentos e liberdades. Nesse ponto, arte e vida se

entrelaçam e se tornam uma via indissociável na trajetória de cada mulher/dramaturga.

No primeiro núcleo, a gente não tinha noção da força de um coletivo feminino, entre nós. A gente construiu aquilo. O que tornou um lugar seguro. E a gente começou a se fortalecer. Uma começa a dar aula com a outra, uma arruma trabalho para a outra, uma diretora de cinema, convida uma atriz para atuar, e assim vai, vira uma rede de apoio. “E a gente foi se salvando” e inspirando ações em níveis pessoais. (GOMES, 2023, no prelo)

Gradualmente, essa rede de apoio configura as especificidades dos encontros com o grupo de mulheres e o escopo de suas dramaturgias, estabelecendo-se automaticamente como um ato político de reafirmação feminista, encaminhado para uma estética feminista em suas variáveis poéticas e temáticas, além de apoiar o viés libertador de suporte, apoio e estímulo à imaginação e à vivências das integrantes.

Uma possível estética feminista teria como característica fundamental a liberação da imaginação da mulher. Essa liberdade imaginativa caracteriza o movimento feminista como um todo e, com um tônus político, figura [...] por intermédio de algumas linhas entre elas: a recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino, como o bordado e a costura, assim como o uso de elementos ligados ao cotidiano e à rotina; e a problematização combinada de questões de gênero, raça, etnia e classe social. (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2015, p. 6)

Além disso, o impacto e as mudanças que essas vivências coletivas provocam em cada integrante são fatores determinantes que refletem o *modus operandi* das ações do *Elas Tramam*. Nieve Matos destaca a nítida percepção da mudança de pensamento das próprias mulheres ao longo dos encontros, principalmente aquelas que, a partir dos encontros, começam a desconstruir os machismos estruturais enraizados em suas vivências, assim como reconstruir novas formas de ver e de presentificar a figura da mulher na sociedade como reflexo da nova guinada estabelecida das formas de reescrevê-las nas dramaturgias tramadas.

Nesse sentido, a dramaturga, pesquisadora, professora e crítica teatral portuguesa, Ana Pais (2016), traz contribuições consideráveis em sua obra *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*, na qual destaca os meandros dos processos criativos dramaturgicos, apontando aspectos plurais e orgânicos.

No processo criativo, a sua pertinência consiste numa presença menos retórica e mais orgânica: ele constitui-se como um colaborador, um Outro, prefigurando uma ontologia da alteridade. Queremos, com isto, dizer que a imagem que propomos do dramaturgista nas práticas atuais assenta-se na sua contribuição enquanto sujeito histórico e cultural, indivíduo com saberes e instrumentos próprios e diferentes dos do encenador ou do coreógrafo.

(PAIS, 2016, p. 35)

Essa organicidade apontada por Pais, muito se assemelha à metodologia do coletivo, uma vez que as dinâmicas de grupo, conforme já mencionado, não eram impostas; mas sim, estabelecidas de acordo com as necessidades de cada uma. Esse aspecto também favoreceu as contribuições de cada integrante enquanto “sujeito histórico e cultural”, abarcando diferentes vivências e também afirmando o espaço acolhedor para as intervenções coletivas nos textos, o que, de fato, fortalece a pluralidade discutida, perante a percepção de que é justamente o viés dialógico o moto-contínuo do coletivo.

Pensar este processo *coralizado*, orgânico e plural dialoga com o que propõe a escritora Conceição Evaristo<sup>39</sup>, ao falar de suas narrativas e personagens fictícias, mas que surgem de uma experiência real, con(fundida) com a própria vida. Essa experiência escritural que atravessa o “eu” e toca a memória coletiva, Evaristo chama de *Escrevivência*:

São personagens que experimentam tais condições, para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viva outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera. São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença. [...] Creio que conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência. (EVARISTO, 2008, p. 7)

Podemos dizer que o termo "*Escrevivência*" – envolto pelo caráter processual da escrita e cunhado por Conceição Evaristo – percorre a gênese dos trabalhos do *Elas Tramam*. A partir do momento que nossas experiências eram colocadas em roda, fosse para exemplificar alguma cena, por se sentir representada em uma personagem ou para tentar traduzir sensações, tornava-se impossível desvencilhar nossas próprias vidas dos processos de escrita. Nesse ponto, o próprio processo se torna um momento chave da experiência de nossas vidas. Momento este que nos atravessava mutuamente, gerando sensações e promovendo experiências que interferem em nosso ser, em nossas vidas e em nossa escrita.

A criação das dramaturgias realizadas através da troca circular nos encontros quinzenais promoveu situações de escuta ativa, já que em determinado momento,

---

<sup>39</sup> Nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1970. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. É Mestra em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

cada dramaturga compartilhava um trecho de sua escrita ou o repertório de ideias adjuntas. Essas trocas se mantiveram durante todo o processo de criação. Como a dinâmica de leitura em roda era algo recorrente, tínhamos sempre, em certa medida, os papéis de escritora e “leitora” (ouvinte) simultaneamente. Ou seja, alguém acolhia imediatamente essas experiências dramatúrgicas, o que enfatiza um lugar de expectativa<sup>40</sup> no momento dos encontros, sem a necessidade de esperar uma leitura posterior individualizada, ou a montagem cênica do texto para que se estabeleça essa relação.

Assim como a escritora ou escritor ao inventar a sua escrita, pode deixar um pouco ou muito de si, consciente ou inconscientemente, creio que a pessoa que lê, acolhe o texto, a partir de suas experiências pessoais, se assemelhando, simpatizando ou não com as personagens. (EVARISTO, 2020, p. 32)

A liberdade criativa também desconstrói o compromisso posterior com uma possível montagem do texto. No *Elas Tramam*, o foco é a escrita, a produção de uma dramaturgia envolta e escrita por mulheres. Em vários encontros, ao realizarem a leitura de suas rubricas, muitas dramaturgas teciam vários comentários recorrentes: “eu não sei como fará quem for montar esse texto”, ou “se eu montasse minha peça eu faria desse jeito, mas se outra pessoa for montar ela não precisa se apegar”. O desapego em relação às preocupações com a quantidade de elenco, espaço de apresentação, orçamento para a criação de cenário, figurino etc. facilita a liberdade imaginativa, onde se rompe constantemente com as estruturas dramatúrgicas convencionais, incentivando uma escrita libertadora e permeável a experimentação de novos mundos.

Eu acho que o compartilhar ajuda, até a manter o foco na escrita, acho que essa troca faz com que você continue ali [...]. Acho que ajuda a receber mais coisas, quando você está travada em alguma coisa, e você fala em voz alta, você se escuta. Acho que era esse papel. A gente se escutava muito no nosso processo de escrita. (PEÇANHA, 2023, no prelo)<sup>41</sup>

Esta operacionalidade plural em que todas as dramaturgas interferem no trabalho das outras pode ser lida como uma atuação performática da escrita ou mesmo como a cristalização da figura da dramaturgista na gênese criativa teatral, gerada no campo da experiência proporcionada pelos encontros. A noção de experiência apresentada por Narciso Telles (2007), a partir de um envolvimento total nos níveis: intelectuais, físicos e mentais, também é assumido como basilar nessa

<sup>40</sup> Segundo Jorge Dubatti, o teatro é conformado pela tríade: acontecimento convivial, acontecimento poético e expectativa, necessariamente associados (2003 *apud* CABALLERO, 2011).

<sup>41</sup> Entrevista concedida para o projeto *Dramaturgas Capixabas*.



reflexão, já que é possível pensar os encontros do *Elas Tramam* como uma prática laboratorial de criação a partir de experimentações que reúnem as três instâncias e se desdobram na escrita: “A dramaturgia passa a ter um significado efetivo que integra a participação de cada um como referência de pertencimento a este espaço, a este encontro, a experiência do criar com e a partir do outro.” (SILVA, 2017, p. 78)

Éder Rodrigues Silva aponta ainda a relação de expectativa com as pessoas envolvidas no processo (direção, elenco etc.) como um princípio estruturante do caráter performático desse tipo de escrita. Contudo, no caso do *Elas Tramam*, são as dramaturgas as próprias espectadoras de si mesmas, além da participação das convidadas, quando é realizada a abertura do processo de criação das dramaturgias. Essa troca realizada pelas mulheres gera uma retroalimentação contínua de estímulos e intercâmbios, possibilitando novas experiências que são levadas para o processo de escrita, em que as etapas se fundem na organicidade do coletivo, o que ratifica esse espaço de estudos, de vivências e de ressignificações.

[...] o observador não reconhece o que sucede como acontecimento poético ou de linguagem, não consegue separá-lo da ordem da vida e por isso não pode ter consciência de ser espectador, encontrando-se no mesmo nível de realidade daquilo que observa. Sem função expectatorial não há ficção, então o teatro fica transformado em prática espetacular da parateatralidade e a arte funde-se com a vida. (DUBATTI, 2003, p. 23 *apud* CABALLERO, 2011, p. 41-42)

Stela Fischer (2017) aponta a necessidade de formação de núcleos para a disseminação de estudos feministas e o fortalecimento deste discurso na cena latino-americana. Criar esses espaços se torna um meio de fortalecer experiências por meio de uma coletividade, por uma prática de convívio que passa pelo *ser mulher*.

Nesse sentido, a partir da experiência singular de ser mulher, uma estética feminista produz linhas de subjetivação que apontam para horizontes plurais e libertários. [...] “Experiência é o processo pelo qual, para todos os seres sociais, a subjetividade é construída. Através desse processo a pessoa se coloca ou é colocada na realidade social [...]” e na história (LAURETIS, 1994, p. 213). (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 6).

No escopo temático das dramaturgias tecidas junto ao *Elas Tramam*, é possível apontar tendências ligadas a aspectos autobiográficos, à articulação da cena com aspectos e ocorrências jornalísticas, ao protagonismo das personagens femininas colocadas em evidência, e ao agenciamento das molas dramáticas a partir de seus modos de reconfiguração do mundo.

O nosso ativismo artístico é resultado de processos de simbolizações e corporificações de memórias e testemunhos de situações de traumas e violência, de dominação e colonialidades, do resgate de constituição de identidades que formam, ao final, a construção de subjetividades políticas. E acreditamos em diferentes possibilidades estéticas, poéticas e discursivas para transcender a condição de vitimização das mulheres, articulando a partir de nossas criações outros temas numa dinâmica capaz de envolver expressões múltiplas, principalmente quando se trata de expressões de construção de identidades com valores sociais que desestabilizem as construções de discursos opressores. (FISCHER, 2017, p. 18)

Um dos aspectos a ser destacado dessa coletividade é a influência positiva desses discursos em algumas das integrantes que simplesmente não pensavam nas subjetividades das próprias experiências, sobre como o *ser mulher* poderia interferir nessas experiências e nos temas que foram sendo incorporados aos textos, ressignificando questões como o aborto, a sexualidade feminina, mulheres trans, mulheres em situação de rua, abusos sexuais, violências, protagonismo, empoderamento, dentre outras.

Michel Vinaver (1992), ao comentar sobre as oficinas de escrita dramática de Sarrazac, destaca o conceito de *estética induzida* promovida através do coro de escrevedores, onde mesmo sem uma orientação soberana que indica possíveis caminhos, ocorre uma espécie de indução pelo viés e vias que identificam e percorrem coletivamente o próprio grupo. “Uma estética mesmo se não se expressa, impregna todos os ingredientes utilizados na cozinha da oficina. Exerce-se, então, uma influência, e pareceu-me que nada existia aí de prejudicial” (VINAVER, 1992, p. 50, tradução nossa). No caso do *Elas Tramam*, acredito que essa contaminação seja um fator fundamental para refletir sobre a produção de narrativas escritas por mulheres de forma coletivizada, em prol do fortalecimento de cada singularidade e da reinvenção do imaginário construído e perpetuado acerca das integrantes.

A metáfora utilizada por Vinaver parece ilustrar bem a dinâmica da coletivização da escrita. Se as dramaturgias produzidas são o alimento, os ingredientes, nesse caso, passam a ser constituídos por toda a experiência que circundam os encontros (as conversas, temas, afetos, acolhimentos), dessa forma, o alimento é preparado com os ingredientes escolhidos. Há também os temperos que impregnam, sem que haja, necessariamente, uma percepção ou escolha ativa. Existe ainda, um terceiro elemento: aquele ingrediente que, muitas vezes, temos certeza que não o queremos, e, por isso, o tiramos do foco, fechamos o pote, o excluimos da cozinha jogando no lixo. Essa alusão entre os temperos da cozinha e os elementos dramáticos enfatiza a autonomia da mulher enquanto voz ativa e

singular que determina toda a constituição plural do que alimenta e é alimentado. Sendo assim, é possível sermos influenciadas umas pelas outras, colocarmos em pauta questões antes não cogitadas, sem que isso interfira, necessariamente, em nossos desejos mais pulsantes; ou seja, o aspecto coletivo não nos absorve enquanto “sujeitas”, ao contrário, eles nos complementam.

Durante a entrevista, Ruah e Nieve destacaram a relação com o protagonismo feminino e o aspecto feminista do coletivo, considerando em ambos os casos que o próprio ato de reunir diferentes mulheres em um mesmo espaço é por si só um ato político de protagonismo, uma vez que se cria possibilidades de ocupação de um espaço outrora negado. Em uma situação hipotética, Nieve reforça que mesmo que o protagonismo feminino não fosse reproduzido tematicamente nas dramaturgias (o que reitero não ser o caso) ainda sim o protagonismo feminino estaria em vigência, uma vez que o discurso apresentado parte das vivências dessas mulheres.

O simples ato de haver mulheres escrevendo juntas em um ato coletivo de propagação de seus próprios discursos é, por si só, um ato feminista, ainda que algumas dramaturgias criadas no coletivo não pautem uma militância feminista em sua narrativa de forma explícita. Independentemente dos temas, os textos circundam o universo de resistência da mulher, colocando-as na posição de mulheres que querem falar sobre algo exatamente nesse espaço comum ocupado por elas. Dessa forma, são reafirmados os aspectos feministas e do protagonismo feminino, tanto na formação do coletivo e suas metodologias vivenciadas como nas próprias narrativas dramáticas resultantes desses encontros.

## CAPÍTULO III – O REPERTÓRIO DRAMATÚRGICO DO COLETIVO *ELAS TRAMAM*: TEXTOS, FEMINISMOS E EMPODERAMENTO

### 3.1 A PUBLICAÇÃO DAS DRAMATURGIAS E SEUS DESDOBRAMENTOS

Desde sua fundação em 2017, o coletivo *Elas Tramam* publicou quatro livros, todos no formato e-book, sendo que três deles também contaram com versões impressas. A publicação das cinquenta e duas dramaturgias escritas pelo coletivo também teve um impacto simbólico e quantitativo no cenário teatral capixaba. Simbólico porque é exatamente a etapa da publicação que muitas vezes acaba obstruindo a difusão dos textos, principalmente do gênero dramático que, historicamente, sempre encontrou um maior recuo ou mesmo desinteresse editorial perante suas pautas e demandas. O impacto quantitativo se deve ao fato que publicação dos quatro volumes repercutem diretamente na lacuna levantada por esta pesquisa, cujo diagnóstico instaura e institui o coletivo *Elas Tramam*. Contar com quarenta e uma novas dramaturgas mulheres num panorama quase inexistente de escritas agenciadas dessa forma coletivista significa reconfigurar as formas de tessitura e seus matizes.

A publicação dos quatro volumes contou com uma destacada repercussão na imprensa local. No lançamento do primeiro volume, o jornal *A Gazeta*<sup>42</sup> destacou a pluralidade do movimento criado pelo coletivo.

O e-book é uma forma de poder simbólico, mas também muito real. Conta com um grupo diversificado de autoras com interesses particulares, de geofísica nuclear ao movimento quilombola. A potência do ‘Elas Tramam’ está na diversidade, mulheres que não se conheciam e agora se encontram, trocam experiências e se valorizam. Isso é ótimo, principalmente em um estado violento que oprime a mulher. (NASCIMENTO, 2017)

Na matéria ainda é apresentada a relação de algumas integrantes com a dramaturgia e o uso de suas próprias vivências na tessitura das peças, como é o caso de Meiriele Lemos (do Primeiro Núcleo), que relata ter vivido um relacionamento abusivo durante dezoito anos. Nesse caso, a autora encontrou no *Elas Tramam* o espaço para se libertar.

A incidência de violência contra mulher, inclusive, foi tema de um dos textos. O assunto “Não se nasce mulher, se morre” é de autoria da aspirante a dramaturga Meiriele Lemos que nunca frequentou teatro, mas se identificou

---

<sup>42</sup>Disponível

em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2017/10/e-book-mostra-a-forca-da-escrita-das-mulheres-capixabas-1014103345.html>. Acesso em: 20 abr. 2023.

com os palcos em função de seu amor pela escrita. Ela diz que o texto é um alerta para as mulheres que não percebem, mas vivem em um relacionamento abusivo. (NASCIMENTO, 2017)

Em 2022, com a publicação do último volume, o jornal *Século Diário*<sup>43</sup> enfatiza a relação com as diferentes identidades femininas, foco do Terceiro Núcleo: *Elas +: tramas diversas*. A matéria destaca a necessidade que o coletivo sentiu de ampliar as possibilidades do *ser mulher* já que “‘tinha algumas mulheridades que o projeto não alcançava’, como as mulheres não cis, ‘que não vivem na heteronormatividade’. Por isso, a oficina deste ano teve como foco as lésbicas, não binárias, transexuais, bissexuais e travestis”. (DAL GOBBO, 2022)

Com a publicação, os textos deixaram o espaço restrito dos encontros quinzenais do *Elas Tramam* e ganharam o espaço público, o que permite a sua circulação e também abertura para futuras pesquisas, montagens, leituras dramáticas, performances e oficinas. É interessante acentuar que, com a publicação, as vozes, pensamentos e vivências dessas mulheres começaram a atingir outras instâncias e a ocupar espaços outrora negados, além da forma coletiva de sua gênese também ser inserida no circuito de debates.

Perante o cenário de apagamentos e silenciamentos reunidos no início dessa reflexão, torna-se mais do que necessário acentuar a notoriedade de um movimento que se frutifica a partir de uma iniciativa, e que resulta em um número bastante significativo de obras publicadas. Para além dos números, é também fundamental pensar sobre o impacto dessa (r)existência textual na vida das integrantes, que se colocam, se doam e se modificam em cada processo vivenciado.

O primeiro livro *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1*<sup>44</sup>, publicado em 2017, pela editora Maré, de Vitória/ES, surge com a formação do Primeiro Núcleo do coletivo, contendo catorze dramaturgias divididas em quatro partes: *Múltiplas*; *Corais*; *Sonoras*; e *Interpessoais*. A organização do livro foi realizada por Nieve Matos (assim como dos demais livros), que percebeu alguns pontos em comum entre as dramaturgias, principalmente uma convergência estética na forma como as dramaturgas buscaram apresentar suas histórias.

---

<sup>43</sup>Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/grupo-de-mulheres-lanca-livro-de-dramaturgia-no-proximo-domingo>. Acesso em: 20 abr. 2023.

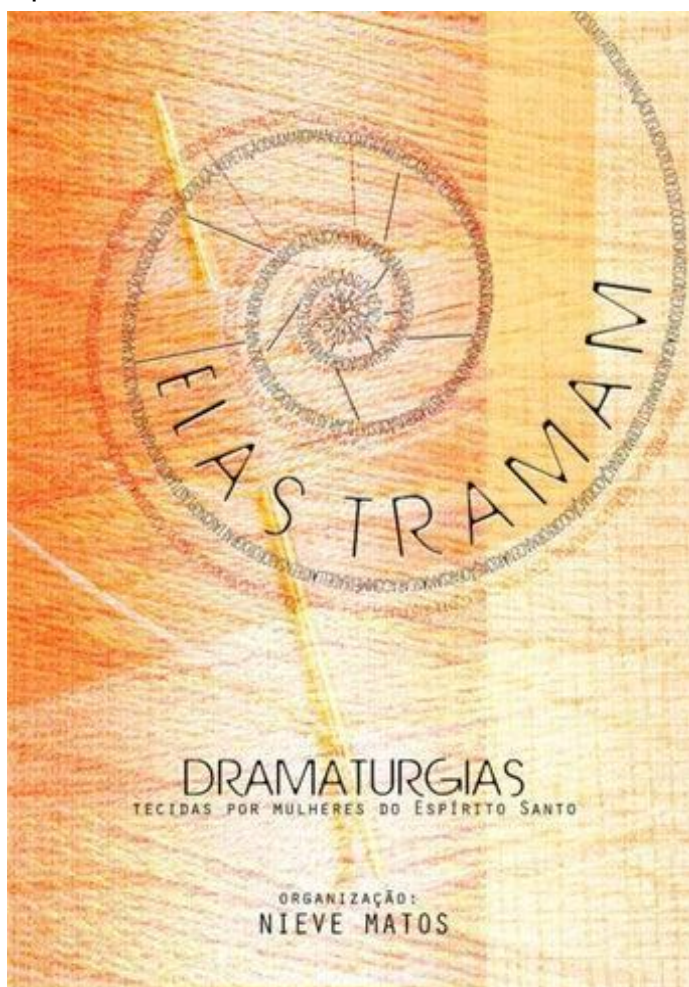
<sup>44</sup>Versão e-book disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2017/10/13/e-book-elas-tramam-dramaturgias-tecidas-por-mulheres-do-espírito-santo-baixe-gratuitamente-aqui/>.

Na primeira parte, nomeada *Múltiplas*, compartilha-se a perspectiva de uma mulher multiplicada em diferentes personagens que são apresentadas de forma abstrata, muitas através de arquétipos. Em *Não se nasce mulher, morre-se!* apresentam-se as perspectivas da “Espectadora” além da numeração “Mulher” de 1 a 10; em *Dá a mão pro bicho não entrar*, a mesma estrutura se repete com a utilização de adjetivos para as mulheres tais como “mulher-menina” e “voz-deus-pastora”; em *Com Pernas & Braços*, as personagens são apenas indicadas apenas pelos pronomes “Ela” e “Ele”; em *Encontros de um lugar pós-ser*, novamente aparecem as figuras “Mulher 1 e Mulher 2”; e, por fim, *Isso não é uma peça de teatro*, também recorre a mesma estrutura “Mulher 1”, “Mulher 2”, “Mulher 3”.

Na segunda parte, *Corais*, os textos *Quem tem medo da monstra?*; *Homens de amarelo*; e *Sirene* contam com diversos atores que entram em cena juntos fazendo coro com diferentes personagens, ora falando simultaneamente ora com uma intercalação ágil. Na seção *Sonoras*, estão as dramaturgias *Entre*, *Simplicidade*; e *Vestida de fome* que utilizam de músicas como elemento recorrente. Já na seção *Interpessoais*, é possível notar em *Café às quatro*; *Afogados*; e *Aranhas inebriadas, vespas amortecidas*, que a interlocução é um elemento presente na dramaturgia, e acontece constantemente entre as personagens, fortificando um estado de relação direta entre si.

A imagem de ilustração da capa do *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1* (2017) pode ser observada na FIG. 2.

**Figura 2** – Capa do primeiro livro do *Elas Tramam*



Fonte: Alessandra Pin Ferraz, 2017.

As dramaturgias desse volume foram escritas ao longo de seis meses nos encontros quinzenais que aconteciam na Má Companhia. Esses encontros tinham duração aproximada de quatro horas, porém, diversas vezes eram estendidos durante o dia todo. Com essa extensão, eram realizados almoços, cafés da tarde e também saídas ao término dos encontros, intituladas carinhosamente pelas integrantes de *Elas Bebem*. Aspectos como esses denotam um viés afetivo, afetuoso e compartilhado junto ao ofício que se mantêm durante a criação do segundo livro produzido com esse mesmo núcleo de mulheres. Na FIG. 3, podem ser observadas algumas integrantes desse Primeiro Núcleo.

**Figura 3** – Integrantes do Primeiro Núcleo, em 2017



Fonte: Aline Dias, 2017.

No texto de apresentação da orelha do primeiro livro, assinado pela escritora Aline Dias<sup>45</sup>, é destacado o fato de que o que une essas dramaturgias é a vontade dessas mulheres de escreverem suas próprias histórias, outrora negadas. “Não temos muito protocolo aqui, apenas troca [...] São histórias novas, mas velhas. São simplesmente histórias que não eram contadas antes e aqui estão sendo.” (DIAS, 2017, Orelha do livro). Como mencionado por Nieve Matos na entrevista realizada, a maioria das dramaturgias que traziam, de forma mais explícita, parcelas extraídas das próprias vivências, eram das mulheres que não tinham experiência com a escrita dramática. Esse perfilamento fica evidente ao comparar o primeiro com o segundo livro, já que foram compostos pelo mesmo núcleo.

O segundo livro, publicado em 2018, pela editora Maré, intitulado *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2*<sup>46</sup> conta com

<sup>45</sup> É escritora, jornalista e produtora cultural. Publicou *Vermelho* (2012), *A única coisa que fere é manhã pós-amor* (2017), e participou de diversas coletâneas.

<sup>46</sup>Versão e-book disponível em: <https://elastramam.wordpress.com/2018/11/02/segundo-e-book-do-elas-tramam-baixe-gratuitamente/>.



treze dramaturgias e foi dividido em três partes: *Para rir*, *Para existir* e *Para resistir*. A primeira parte, *Para rir*, reúne as dramaturgias: *Manual prático sobre a velhice*; *EvaGina*; *Transas esdrúxulas para serem lidas na rede*; e *Casadell@s*, marcadas pela comédia com situações inusitadas como a relação amorosa e sexual lésbica entre idosas, a curiosidade de como é ser um idoso, como funciona uma casa de travestis e como são certas conversas não expostas nas redes sociais. A segunda parte, *Para existir*, reúne as dramaturgias: *Coexistente*; *A cada passo*; *Buraco*; e *Jardim das poesias enterradas*, com traços mais reflexivos relacionados aos questionamentos da existência. Por fim, a terceira parte, *Para resistir*, engloba as dramaturgias: *Pai, filho, Espírito Santo*; *Temos carne de rã*; *Rasgo*; *Colônia é aqui*; e *Homem de barro*, que abordam, de forma mais explícita, questões políticas de resistência.

Na FIG. 4 pode ser observada a ilustração da capa do *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2* (2018).

**Figura 4** – Capa do segundo livro do *Elas Tramam*



Fonte: Alessandra Pin Ferraz, 2018.

Como o projeto de publicação do segundo livro foi aprovado logo em seguida à finalização do primeiro ano do Primeiro Núcleo, tivemos apenas uma pausa de alguns meses e retornamos aos encontros quinzenais. Esse fluxo foi muito importante para a criação do vínculo, assim como para o fortalecimento de uma atividade continuada. O texto de apresentação da orelha do livro, escrito por Livia Corbellari<sup>47</sup>, ressalta as diferentes vivências de cada dramaturga que convergem na resistência diária:

Este é também um livro sobre existir, sobre a luta diária contra a violência que atinge a todas nós mulheres, sobre redescobrir a si mesma e aprender a conviver com nossos demônios. [...] Mas para existir é preciso resistir,

<sup>47</sup> Escritora e jornalista, especializada em produção e divulgação de eventos culturais, em especial literários. Idealizadora do projeto *Livros por Livia* e autora do livro de poemas *Carne viva* (2019).

falar mais alto, tocar a ferida, escavar a realidade para criar ficção. (CORBELLARI, 2018, Orelha do livro).

A partir das dramaturgias produzidas nos dois primeiros anos, outras ações de visibilidade e incentivo ao surgimento de novas dramaturgas foram realizadas pelo coletivo, dentre elas: a oficina *Dramáticas*, voltada para meninas de até 18 anos, realizada em três cidades do Espírito Santo: Cariacica, Vila Velha e Cachoeiro de Itapemirim, cidades onde residiam algumas integrantes do coletivo. Nessa ação, deslocavam-se para essas cidades cerca de três a cinco dramaturgas para ministrar as oficinas cuja duração era de cinco a seis horas diárias. No início da oficina, cada dramaturga apresentava seus motores de escrita, que variavam entre a linha autobiográfica, estímulos visuais e/ou sonoros ou através de poesias. Como mudavam as ministrantes de cada cidade, não havia necessariamente um padrão nos gatilhos para a escrita, prezava-se apenas que esses estímulos fossem diferentes. Para esses ajustes, eram realizadas reuniões entre o coletivo onde as dramaturgas alinhavam as variações e especificidades que seriam apresentadas. Já nas oficinas em si, cada dramaturga apresentava os estímulos criadores que iriam guiar a oficina, separando as participantes em grupos a partir das afinidades com os estímulos.

Novamente, a coletividade se torna um aspecto estruturante, mesmo na divisão dos grupos, uma vez que o objetivo era que, ao final das oficinas, cada participante compartilhasse sua escrita junto à realização do sarau aberto ao público. O sarau acontecia no mesmo dia e não havia muito tempo para a elaboração, já que o intuito era vivenciar uma prévia do que acontecia no *Elas Tramam*, a partir de seus princípios norteadores: uma experiência da partilha, pluralidade e coletividade. No compartilhamento das dramaturgias, fazíamos como era feito nos encontros, ou seja, todas compartilhavam suas escritas e as demais, ao final, compartilhavam suas impressões, sentimentos, lembranças, ideias e segredos. Caso fosse do desejo das “jovens escritoras”, elas poderiam dar continuidade ao início dessa produção dramaturgical plantada por meio das oficinas. Além dessa ação, houve também a oficina *Pequenas Tramas*, que seguiu o mesmo formato, porém focada no público de meninas de 7 a 14 anos.

Através dessas oficinas, o *Elas Tramam* ampliou seu espaço de atuação e alcance numa perspectiva geográfica, atingindo cidades do interior, descentralizando a produção frequentemente concentrada na capital. Além disso,

possibilitou, estrategicamente, uma maior abrangência etária ao contemplar um público que variava de 7 a 29 anos, que não foi estimulado apenas a produzir dramaturgia, como também a conhecer a produção do *Elas Tramam*, uma troca mútua de disseminação da dramaturgia escrita por mulheres, ao passo em que já se estimulava o surgimento de novas autoras, ou mesmo abrindo o espaço dramaturgicamente como um lugar a ser ocupado.

Outro evento produzido pelo coletivo foi o *Além das Tramas*<sup>48</sup>, realizado em julho de 2018, com o objetivo de valorizar e de outorgar maior visibilidade às mulheres participantes do núcleo através das leituras de diferentes gêneros literários, além de apresentações variadas de performances, cenas, exposições, bate-papos, e apresentações musicais. Em fevereiro de 2019, foi realizada a apresentação do exercício cênico *Transgressoras* realizada no Palácio da Cultura Sônia Cabral, em Vitória/ES, com dramaturgias LGBTQUIAP+ escritas junto às ações do *Elas Tramam*, relacionadas às publicações do primeiro e do segundo livro. Na página da SECULT-ES<sup>49</sup>, há menções à dramaturgia *Quem tem medo da monstra?*, um drama infantojuvenil escrito para crianças e adolescentes trans que usa a metáfora da monstra que quer ser princesa para traduzir estereótipos e questões envolvendo gênero e sexualidade.

Com o aumento dos casos de transfobia e mortes de pessoas trans, Alessandra Pin Ferraz explica que é importante falar de representatividade e lutar para dar voz a quem não é dado o direito à fala. Segundo ela, seus textos retratam a realidade de uma legião de mulheres para quem transgredir é essencial para sobreviver. (DIAS, 2019)

Após a realização desses eventos, algumas das dramaturgias que integraram as edições começaram a ganhar os palcos, fruto dessa difusão dos textos nos circuitos e também junto ao próprio público. Como exemplo, temos a adaptação do texto *Encontros de um lugar pós-ser*, de minha autoria, publicado no primeiro livro, que culminou na montagem do espetáculo *#palavrascruzadas* tendo estreado em 19 de maio de 2019; a montagem da dramaturgia *Café às Quatro*<sup>50</sup>, publicado no primeiro livro e escrito por Lorena Lima, cuja estreia ocorreu em 19 de julho de

---

<sup>48</sup> Cf.:

<https://elastramam.wordpress.com/2018/07/02/elas-arrasam-saiba-tudo-o-que-aconteceu-no-evento-a-lem-das-tramas/>.

<sup>49</sup> Disponível em:

<https://secult.es.gov.br/Not%C3%ADcia/sonia-cabral-recebe-o-espetaculo-transgressoras>. Acesso em: 20 abr. 2023.

<sup>50</sup> Cf.:

<https://elastramam.wordpress.com/2019/07/19/estrela-de-cafe-as-quatro-mais-um-texto-do-elas-tramam-no-palco-confira/>.

2019; a montagem da dramaturgia *Dá a mão pro bicho não entrar*, publicada no primeiro livro, escrita por Ruah (Priscilla Gomes), e montada por Ana Cláudia Cristo para o Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)<sup>51</sup>, tendo estreado em 2018; uma performance produzida a partir da dramaturgia *Sirene*<sup>52</sup>, publicada no segundo livro, escrita por Kate Parker, cuja realização ocorreu no dia 08 de junho de 2019; e a montagem em andamento do texto *Temos Carne de Rã*, publicado no primeiro livro, escrita por Aidê Malanquini, ainda sem previsão de estreia.

O reflexo da produção dramaturgical do *Elas Tramam* alcançou novos espaços, saindo das páginas dos livros e ganhando palcos, ruas, praças e pesquisas. Dessa forma, é possível apontar que o protagonismo feminino, tanto das narrativas apresentadas quanto das próprias escritoras, estão sendo pulverizados e atingindo diferentes instâncias, chegando a diferentes públicos e possibilitando a reconstrução de um imaginário social que passa a perceber a figura da mulher para além dos estigmas sociais perpetuados por tanto tempo.

O terceiro livro, *Outras Tramas: dramaturgias escritas por e para mulheres*<sup>53</sup>, de 2019, também foi publicado pela editora Maré e reúne quinze dramaturgias. A imagem de ilustração da capa pode ser vista na FIG. 5. Com a formação de outro núcleo, algumas metodologias foram modificadas e ajustadas junto às novas necessidades. Era como se o projeto estivesse iniciando novamente. Todavia, com o passar dos anos, o vínculo não permaneceu como aconteceu com a primeira formação, em 2017. Acredita-se que um dos principais motivos foi a eclosão, no ano seguinte, em 2020, da pandemia de Covid-19, o que impossibilitou a criação do projeto de continuidade, como havia ocorrido anteriormente. Apesar disso, com apoio dos editais emergenciais, algumas atividades foram desenvolvidas, no formato online, promovendo a junção dos dois núcleos (o de 2017 e o de 2019), além da publicação de *podcasts*, veiculados na plataforma Spotify, sobre as dramaturgias, além de disparos de textos com temáticas feministas nas redes sociais.

---

<sup>51</sup> Cf.:

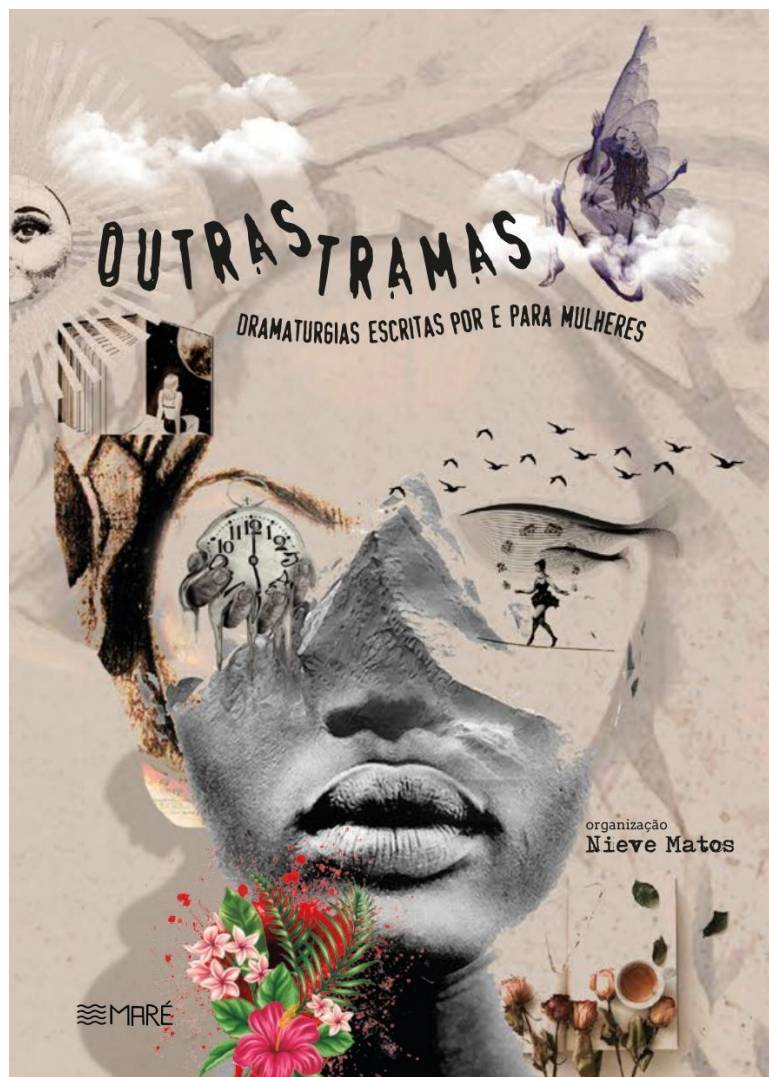
<https://elastramam.wordpress.com/2018/04/29/tcc-da-ufop-combina-flamenco-com-texto-do-elas-tramam/>

<sup>52</sup> Cf.: <https://elastramam.wordpress.com/2019/06/08/elas-tramam-hoje-no-romao-despertar-do-morro/>

<sup>53</sup> Versão e-book disponível em:

<https://elastramam.wordpress.com/2019/12/05/e-book-do-outras-tramas-dramaturgias-escritas-por-e-para-mulheres-faca-o-download-gratuito/>.

Figura 5 – Capa do terceiro livro do *Elas Tramam*



Fonte: Alessandra Pin Ferraz, 2019.

No texto de apresentação da orelha do terceiro volume, assinado pela escritora e professora Lilian Menenguci, destaca-se novamente a multiplicidade que une o coletivo:

Em cada um dos encontros, fios horizontais e transversais, singulares e múltiplos, dessas memórias e histórias, entrelaçam-se enredam-se formando um tecido multifacetado de cores [...]. Com uma escrita recheada de razão sensível, que se assemelha às histórias compartilhadas em torno das fogueiras, essas *Outras Tramas* revisitam memórias, individuais e coletivas ao mesmo tempo. (MENENGUCI, 2019, Orelha do livro).

A FIG. 6 traz uma fotografia das integrantes desse Segundo Núcleo:

Figura 6 – Integrantes do Segundo Núcleo, em 2019



Fonte: Bru Negreiro, 2019

O quarto livro, *Elas +: tramas diversas*<sup>54</sup>, publicado em 2022, conta com dez dramaturgias. Apesar de ser um projeto inscrito em editais públicos desde 2017, a aprovação só ocorreu no ano de 2021, com plano de execução aprovado para o ano de 2022. Por diversos motivos, esse foi o núcleo que contou com menos encontros, e o primeiro em que todas as participantes necessariamente escreverem uma dramaturgia não foi uma diretriz. Por esse motivo, apesar de contar com quinze participantes, apenas dez finalizaram as obras. Durante a entrevista, Nieve Matos conta que foi compreendido pelas integrantes deste núcleo a importância do processo e a relevância dos encontros como espaço de experiência que influenciam diretamente na escrita. Diversos foram os motivos que impediram algumas participantes de concluírem suas dramaturgias. Dentre os casos, Nieve destaca o impacto da questão social que inviabilizou a participação de algumas mulheres, como o caso de uma participante que sofreu um episódio de agressão e, mesmo ainda sem ter estabelecido um vínculo com as outras mulheres, ligou para

<sup>54</sup> Versão e-book disponível em:

<https://elastramam.wordpress.com/2022/11/17/em-breve-novo-e-book-do-elas-tramas-diversas/>.

uma delas buscando apoio. Essa mesma participante, em alguns encontros posteriores, teve que lidar também com um caso de racismo envolvendo uma de suas filhas. Mais uma vez, a arte toca a vida e a realidade molda a arte, instâncias que a práxis do *Elas Tramam* toma como indissociáveis.

A sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. A solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. É importante destacar que a sororidade jamais teria sido possível para além dos limites de raça e classe se mulheres individuais não estivessem dispostas a abrir mão de seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados de mulheres. Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo. (hooks, 2018, p. 35)

Entender as problemáticas sociais, raciais, geográficas e econômicas como fatores determinantes que impediam que muitas mulheres estivessem no coletivo e conseguissem se dedicar à escrita de suas dramaturgias, foi algo que se destacou na formação deste núcleo. Ao perceber essas complexidades, Nieve Matos afirmou que era necessário compreender as limitações de cada uma das participantes presentes, propondo o *Elas Tramam* como um espaço onde estas poderiam escrever e seriam estimuladas a isso, mas não como uma obrigação imposta acima de qualquer dificuldade; não sendo necessário, portanto, um “resultado” a ser obtido individualmente por cada uma delas. Esse critério relacionado a um produto final fica muito em evidência por se tratar da execução de um projeto com verba pública e que necessita de um “produto”, mas ainda assim, mesmo que nem todas tenham produzido, o resultado final do projeto não deixou de ser realizado, neste caso, a publicação do livro de dramaturgias, cuja imagem de ilustração da capa pode ser observada na FIG. 7. Dessa forma, foi possível ratificar a importância das integrantes que conseguiram se manter nos encontros, mas não finalizaram seus textos, já que foram fundamentais na criação das outras dramaturgas, presentificando suas atuações no coletivo junto ao plano simbólico e metodológico da escrita.



Figura 7 – Capa do quarto livro do *Elas Tramam*



Fonte: Alessandra Pin Ferraz, 2022.

Diferente dos outros livros, cuja apresentação fora feita por Nieve Matos, o quarto volume contou com a apresentação elaborada por uma das participantes, Nataly Volcati. No texto, Nataly destaca a necessidade de se repensar o “ser mulher” e a ampliação das identidades femininas, abarcadas nesta nova formação (cujas integrantes podem ser observadas na FIG. 8):

Um movimento que exigiu a reconsideração de outros modos de ser mulher – assim como de não sê-la –, bem como, afinal, o questionamento do que é “ser”. Eis que surge o quarto núcleo do coletivo: *Elas + Tramas Diversas*, formado inicialmente por 15 identidades femininas. Em reuniões quinzenais, mulheres lésbicas, bissexuais, transexuais, travestis e transfeminines (não binárias compreendidas no espectro da feminilidade) experimentaram novos modos de descobrir, apresentar, definir, representar, esquecer, lembrar e, sobretudo, inscrever suas histórias através da produção dramática. Dessas 15 identidades nem todas puderam permanecer durante o processo – apesar de suas demonstrações de interesse em participar –, pois não há dramaturgia mais difícil de escrever do que aquela que se faz no palco da vida. Essas que não ficaram não são menos importantes do que aquelas

que permaneceram. E este talvez seja um ponto fundamental sobre a realidade daquilo que se propõe “diverso”. Diversidade é também a necessidade de aprender a lidar com a falta, não somente com a presença. [...] Neste espaço de refúgio, percebemos: nós não somos iguais – e que bom que não somos –, mas somos potentes. Exatamente porque somos diferentes e plurais. (VOLCATI, 2022, p. 5-6).

**Figura 8** – Integrantes do Terceiro Núcleo, em 2022.



Fonte: Bru Negreiros, 2022.

O aspecto estruturante dos encontros de compartilhamento deve ser ressaltado, já que era nas sessões coletivas que ocorria a ratificação de uma instância de confiança, emoção, relatos extremamente profundos, onde mesmo que nem todas as mulheres se conhecessem, sentiam-se à vontade para partilhar, relatar, opinar. Dessa forma, a rede do *Elas Tramam* é ampliada e o viés relativo à coletividade é potencializado, uma vez que essas escritas, reescritas, contaminações e costuras só eram possíveis porque existiam muitas de nós tramando e tecendo os mesmos fios. Não era apenas uma mulher em um diálogo uníssono. Éramos e somos várias, o que possibilita o contato com diferentes formas de *ser mulher*.

Em todos os livros, não houve nenhuma imposição sobre o que deveria ser escrito nem sequer um alinhamento estético. Os primeiros livros, com divisão em partes temáticas, foram concebidos após a produção das dramaturgias, já que

foram notados pontos em comum entre os textos. Desde o primeiro livro publicado até o último, a liberdade da escrita foi o pilar estrutural, até mesmo no último núcleo, que apesar de apresentar o recorte LBTQIA+ para as selecionadas, não tinha nenhuma indicação do que se deveria ou não escrever relacionado a essa questão. Apesar de muitas integrantes colocarem essa causa em evidência, essas questões dialogam muito mais com a necessidade latente de cada uma das integrantes de se colocar em suas dramaturgias, do que com uma condição regulamentar imposta como critério.

É inegável o impacto do *Elas Tramam*, através de três núcleos e a publicação de quatro livros na cena dramaturgica; não só no Espírito Santo, mas também pensando nos seus desdobramentos no âmbito nacional. A visibilidade conferida ao trabalho dessas mulheres ao trazerem à tona suas próprias histórias e a multiplicidade de identidades femininas dramaturgicamente tecidas, dialogam com Judith Butler (2003) ao questionar a universalidade do *ser mulher*, ampliando as perspectivas históricas e geográficas que muitas vezes inviabilizou ou subtraiu o papel das mulheres.

A estética feminista presente nas obras pode ser lida como um ato político material e palpável, que ocorre para além da escrita, no próprio ato do encontro para debater, ler e escrever dramaturgia, movimento este que, apesar de todas as dificuldades, mantém suas atividades por mais de seis anos. O *modus operandi* de produção artística que parte da coletividade sem, necessariamente, estar ligado a movimentos políticos partidários, busca uma força inventiva e afirmativa, “estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida.” (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 5). Os encontros do *Elas Tramam* são a própria vida. São em si mesmos material de criação que aparece nas dramaturgias resultantes ou nas modificações de vida das mulheres que tramam. Trata-se não apenas de um espaço etéreo de pensamento distanciado, mas de um espaço real, projetado para o acontecimento presencial, convivial, onde a figura da mulher não é mais *aquele outro* (BEAUVOIR, 1980), representado através de uma visão externa constantemente deturpada. No *Elas tramam*, mulheres são “sujeitas”, vivem em um tempo histórico e uma localização geográfica, falam e podem ser ouvidas, quebrando as barreiras entre o espaço individual e as diferentes formas de coletividade (Vicenzo , 1992), seja através de pesquisas (como esta), de

montagens teatrais, como as que vêm sendo realizadas, leituras dramáticas em saraus e outros tipos de ações e eventos correlatos.

Trabalhos que eram e são produzidos na academia muitas vezes são visionários, mas essas ideias raramente alcançam as pessoas. Como consequência, a academização do pensamento feminista dessa maneira enfraquece o movimento feminista por meio da despolitização. Desradicalização, ele passa a ser uma disciplina como outra qualquer, com a única diferença de que o foco está no gênero. Uma literatura que ajuda a informar uma multidão de pessoas, que ajuda indivíduos a compreenderem o pensamento e as políticas feministas, precisa ser escrita em uma vasta gama de estilos e formatos. (hooks, 2018, p. 43)

Os diferentes formatos dos textos e as formas de tessitura compartilhadas por essas quarenta e uma dramaturgas constroem um espaço ativo que promove a coletividade como a válvula de suas trocas, intercâmbios escriturais e vivências. É exatamente essa “arte do encontro” feita, gerida e perpetuada por mulheres, que deve ser enfatizada como a força motriz de resistência tecida pelos *Elas tramam*. Elza Cunha de Vicenzo (1992) comenta sobre o início lento da ocupação do espaço público da mulher na década de 1960, com o nome de dramaturgas surgindo não mais de forma isolada. O mesmo movimento pode ser notado agora, onde, cada vez mais, as mulheres estão invadindo e ocupando o espaço público em um fluxo coletivo potencialmente ativo e apto para reconfigurar as epistemes e reverter o histórico de violências e silenciamentos.

### 3.2 APONTAMENTOS SOBRE OS TRAÇOS FEMINISTAS NAS DRAMATURGIAS ESCRITAS PELO *ELAS TRAMAM*

Para compreender o impacto da metodologia e afirmação das identidade femininas enquanto “sujeitas”, tanto no agenciamento ativo das engrenagens narrativas e temáticas como nos próprios processos geradores dessas tramas, foram selecionadas quatro dramaturgias, uma de cada volume: *Dá a mão pro bicho não entrar* (2017), de Ruah (Priscila Gomes); *Coexistente* (2018), de Xis Makeda; *Epidemia dos Afetos Asfaltados* (2019), de Bárbara Depiantti; e *Carambola* (2022), de Thalia Peçanha, seguindo respectivamente a ordem de publicação dos livros.

Conforme já mencionado, as metodologias demarcam as interferências que funcionam como ecos da coletividade oriundas do processo gerador. Cada um desses quatro textos apresenta diferentes possibilidades de se existir como mulher. Para além da temática, podemos citar também a variabilidade estética materializada

de forma variável na multiplicidade de textos, alguns solos, monólogos, com elementos do Teatro do Absurdo; outros com uma veia mais naturalista, com elementos performáticos; e outros ainda com uma linha mais convencional. No plano temático, é possível perceber questões que atravessam os

[...] abandonos, abusos, afetos, amizades, amores, conquistas, criatividade, curiosidades, enfrentamentos, esperanças, fadigas, fragilidades, humores, medos, mortes, ousadias, perdas, saudades, resiliências, resistências, revoluções, temores, traições, separações, vazios. (MENENGUCI, 2019, Orelha do livro).

Com o intuito de destacar a rede de signos dramáticos e performáticos presentes nos textos, estabelecendo paralelos entre os desdobramentos da metodologia do *Elas Tramam* e o caráter de valorização da figura da mulher, rompendo com a estrutura de “outro”, e se colocando enquanto “sujeita”. No contexto desta pesquisa, parto dos textos resultantes estabelecendo um diálogo entre as obras, os ciclos de tessitura e a rede performática que envolve os processos de escrita dramatúrgica, tomando todos esses elementos como constituintes indissociáveis na configuração da dramaturgia contemporânea escrita a partir do viés coletivista.

Sendo assim, me coloco nesta análise não apenas como pesquisadora, mas também como participante, que foi influenciada pelo coletivo em meu processo de escrita, e que se coloca nessas análises, em especial dos dois primeiros livros, como alguém que não apenas estuda o processo, mas que também integrou o ciclo de vivências durante a criação dos dois primeiros livros.

Pavis destaca que por muito tempo, ao pensar a análise de espetáculos, a montagem teatral era tomada como referência, no entanto:

Isso levou a que se menosprezasse radicalmente o texto e a cena, a análise dramatúrgica e a “linguagem teatral”. No entanto, eis que o tempo dramático está de volta, e sua volta foi notada: não se concebe mais o teatro unicamente como espaço espetacular, mas também – de novo, mesmo que de maneira bem diversa – como prática textual. (PAVIS, 2011, p. 8)

Em consonância com esse pensamento, reassento a dramaturgia na cena emergente, porém a partir de uma prerrogativa expandida com ênfase sobre como a práxis alicerça o coletivo *Elas Tramam* e desemboca nos textos como conclusão da etapa escritural.

### **3.2.1 Os espectros do trauma através da verborragia em *Dá a mão pro bicho não entrar*, de Ruah (Priscilla Gomes)**

Publicada no primeiro livro, em 2017, esse texto pode ser lido como com um grito, sendo a primeira dramaturgia de Ruah, mas não a sua primeira experiência no âmbito da escrita, já que antes escrevia poesias.

Escrever sempre foi a pulsão que gerava minha essência. Isso me faz viver as várias que sou. É tudo que sei... é quando me encontro. Você pode morrer sufocado dentro de você. Ou você pode transformar sua dor em arte [...] Clichê do caralho, mas eu choro. Não é possível que a gente não escute, e não leia. O que o vento fala as árvores escrevem, as estações dizem, a lua e o sol gritam. (GOMES, 2017, p. 28)

Dividida em seis atos, a dramaturgia é configurada através de um monólogo constituído por diferentes etapas da vida como a infância, a fase adulta, as relações com a família e a relação com a igreja. A personagem se relaciona diretamente com vozes distintas que funcionam como ecos ou vestígios do passado que ressoam, ora intituladas como a “voz-da-deusa-pastora” e a “voz do terapeuta”, ora apenas como vozes.

Ruah é carioca e começou a trabalhar aos 15 anos em uma empresa de energia elétrica do Rio de Janeiro, até pedir demissão, aos 27 anos. “A vida não podia ser trabalhar para comer e comer para trabalhar somente, deve ter algo além” (GOMES, 2017, p. 28). Em 2014, Ruah participou da Escola de Missão Integral, ano em que se mudou para Vitória, no Espírito Santo. Nessa escola, especializou-se em assuntos urbanos, políticos e sociais. Elaborou um projeto acerca de sexualidade para ajudar pessoas vítimas de abuso sexual e com conflitos na área da sexualidade, aspectos biográficos que se expressam fortemente em suas dramaturgias. No Espírito Santo, se tornou voluntária social e nunca mais voltou para o Rio de Janeiro. Formou-se em Teologia na Faculdade Unida, de Vitória, e faz parte do Grupo de estudos e pesquisas, religião, gênero e violências da Faculdade Unida (REGEVI).

*Dá a mão pro bicho não entrar* expressa um lirismo que rompe com algumas regras da dramaturgia tradicional. Em cena, há uma mulher que reflete diferentes períodos de sua vida, da infância à vida adulta, bem como suas relações com as pessoas que passaram por ela, intermediadas por conflitos presentificados pelo diálogo com as vozes que surgem do além. Na rubrica inicial, é possível visualizar esta mulher: "Palco todo escuro. Luz focada na mulher. Ela está em pé. Veste uma

jardineira rasgada um pouco suja de terra. Descalça. Pode estar com uma pá de jardineira na mão.” (GOMES, 2017, p. 30). O monólogo tem início com o prólogo, que apresenta brevemente as questões que serão abordadas ao longo do texto.

**Prólogo (voz feminina em off) –**

Ela vive no mundo da imaginação para  
 não se lembrar de que é real  
 As lembranças da realidade são horríveis  
 Ela fala muito porque o silêncio deve doer  
 Silenciar a mente dispara ruídos de dores da infância que ela não quer  
 defrontar  
 A raiva é um escape pra quem não quer sentir dor  
 Mas a raiva também é um tipo de dor  
 A raiva é aquele flagelo que subjuga a alma  
 Ela come o pão da raiva e bebe a água da amargura.  
 Diagnóstico: câncer.  
 A única quimioterapia para este tipo de câncer é o amor  
 E o caminho do amor é o perdão  
 E perdão é a palavra perda, mas no aumentativo  
 Perdão é perder o direito de vingança e de se ressentir  
 Não pelo outro, mas porque o tumor está dentro dela  
 E quanto mais ela alimenta o tumor, mais eles crescem dentro de si  
 O câncer são “Eles” em metástase.  
 A gente sempre “Os” reproduz.  
 Diagnóstico: terminal.  
 Eutanásia ou metamorfose? (GOMES, 2017, p. 31)

Já nesse prólogo, é possível notar aspectos que contornam as dores que percorreram a vida da personagem com diferentes tipos de abusos vivenciados. Durante a entrevista, Ruah comenta que desde o início queria escrever sobre esses enfrentamentos, porém a grande dúvida se concentrava no “como” abordá-los, de que forma trazer essas questões tão pessoais para uma dramaturgia, gênero este que sequer conhecia antes de participar do coletivo.

Quando escrevi a primeira peça, eu expus a minha história desde a infância até a fase adulta. Quando hoje vejo adolescentes e mulheres refletindo e discutindo sobre abuso sexual, abuso religioso e relacionamento tóxico por causa do meu texto, gera uma satisfação muito grande de ver que valeu a pena a minha exposição; deu frutos. Muito embora, aprendi na prática, que a mesma exposição que ajuda e ajudará dezenas de pessoas me coloca como alvo de difamação e de pessoa rotulada. Então, eu tive que entender que esse é o preço. Alguns vão ler, gostar ou não, serão tocados pessoalmente ou não, e outros vão usar meu texto pra me rotular porque sabem que é uma história real. Logo, penso que o espaço tem que ser sempre muito seguro entre as participantes porque são mulheres falando e escrevendo sobre suas vivências. Algumas metaforicamente, outras visceralmente. (GOMES, 2023, no prelo).

No 1º Ato – *É noite como toda noite, dá a mão pro bicho não entrar*, Ruah aborda questões relacionadas ao abuso sexual na infância. A ação ocorre através da narrativa da mulher que ora narra os acontecimentos em terceira pessoa, ora assume as figuras mencionadas, criando camadas de atravessamentos temporais

que quebram com a perspectiva linear. Na entrevista concedida, Ruah conta que nunca tinha falado sobre os abusos sofridos por ela, e que foi no *Elas tramam* que encontrou um lugar confortável e de confiança onde foi possível falar sobre os traumas. Sua primeira dramaturgia foi um momento de catarse. Dessa forma, é possível perceber o espaço do encontro como possibilidade de um “discurso de cumplicidade” (PAIS, 2016), entendendo a “dramaturgia como um ‘campo expandido’, um espaço de mediação entre elementos do evento teatral e o âmbito social e político” (PAIS, 2016, p. 28).

O irmão estava dormindo. A menina não. Esperava a mulher de salto chegar. Quando repentinamente sente um corpo adulto deitar ao seu lado. Era corpo de homem. Deitou ao seu lado por trás, colocou a perna sobre seu quadril cobrindo a sua bunda e carinhosamente sussurrava em seu ouvido:

- Tá com frio, hein... tá com frio?

(Pausa)

- Tô com calor.

- Então deixa eu tirar o cobertor...

(Longa pausa)

- Eu tô com frio.

Disse isso para ele parar de tocá-la e pôr a coberta de novo - como se o pedaço de pano fosse protegê-la, mas ele a “aquecia” com as pernas por detrás como se tentasse sodomizá-la, movimentando suavemente sua cintura em direção a cinturinha dela como quem tenta algum encaixe. Não parava de sussurrar em seu ouvido coisas que ela já nem ouvia mais... (GOMES, 2017, p. 32)

Ao ser indagada sobre a escolha de colocar em cena um abuso de forma tão explícita, Ruah comenta que escrever sobre uma experiência traumática lhe ajudou a compreender a si mesma, como se fosse um processo de cura. A autora bell hooks, no prefácio do livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* relata sobre seu próprio processo de escrita apontando que “Quando penso no que escrever, sempre trabalho a partir do lugar da experiência concreta, escrevendo sobre o que acontecia na minha vida e na vida de mulheres e homens que me rodeiam” (2018, p. 8). A inserção de extratos biográficos pode ser lida como uma marca no texto de Ruah e em outras dramaturgas do coletivo, o que não significa, automaticamente que colocar estes aspectos da própria vida seja um processo de cura para todas<sup>55</sup>.

Ao levar suas questões para as rodas quinzenais, Ruah se deparava com o relato de outras mulheres que viveram questões parecidas, ou que lembravam de outras situações a partir dos casos mencionados. Nesse momento é que o processo

<sup>55</sup> Thalia Peçanha, por exemplo, relata um processo diferente no seu caso, como será discutido mais adiante, na análise de sua dramaturgia.



de “construção coletiva” se estabelece, onde todas participavam da experiência compartilhada. Nessa etapa, essas mulheres em roda aparecem como “sujeitas”, colocadas em primeira pessoa, sendo que o diálogo tecido era, posteriormente, devolvido à gênese da escrita. Nesse caso, essa circularidade retroalimentativa interfere na percepção da própria vida da autora, ressignificada através da experiência do encontro.

No livro sobre antropologia da experiência, Turner (2002, p. 101) assinala as fontes da forma estética em certas formas da experiência social e insiste em vincular o ritual e os seus descendentes, como “as artes da performance”, ao que chama de “o coração subjuntivo” e liminar do drama social (Idem, p. 101), onde as estruturas da vivência são remodeladas. (CABALLERO, 2011, p. 39)

Tal remodelação da vivência sugerida por Caballero (2011) ao analisar a antropologia da experiência de Turner, pode ser notada durante o processo de escrita pautado pelo limiar entre a “vida da dramaturga” e a “experiência” propiciada pelos encontros. Nessa etapa são reconfigurados os aspectos e traços individuais e se alcança o coletivo, momento em que as multiplicidades de vozes se tornavam uníssonas através das experiências em comum que unem todas as mulheres. Podemos ler essa etapa do processo como um espaço aglutinador de ideias, vivências e contaminações acerca de cada trabalho, sendo tal aglutinação extraída das camadas histórico-culturais de todas as participantes. Nesse sentido, a figura, ou mesmo o ofício, da dramaturgista me parece tecer um diálogo mais próximo com essa etapa metodológica.

O gerador dessas conversas são as dramaturgias que desencadeiam uma série de partilhas cujos atravessamentos são incorporados aos textos. Nos outros atos da peça de Ruah, não há ênfase nas demais figuras, apenas na reação de como a protagonista recebe as ações.

**Mulher** – [...]

Amanhã vou acordar e isso não terá acontecido.

- (*sussurrando*) Ei... dá a mão... dá a mão pro bicho não entrar...

(*longa pausa*)

Naquela noite, o bicho entrou. (GOMES, 2017, p. 34).

Não há uma ação propriamente dita na cena, não há narração do ponto de vista dos outros. Tudo é narrado pelo ponto de vista dessa mulher. Não há um estado de relação em que essa mulher é percebida pelo olhar dos outros. Os outros é que são apresentados pelo olhar dela, sobre como ela se sentiu e sobre como a mesma percebeu tudo o que é compartilhado. No 3º Ato – *Enfrentando o Eu-Pai*, é evidenciado esse sentimento perante o abuso descrito do 1º Ato.

**Mulher** (*voz mansa*) – Por que, pai? Por que me abusaste com carinho?  
 Antes me violentaste com dor.  
 Confundi-me, tentando me sodomizar devagarzinho  
 Me fez repulsar a brisa  
 Me fez ter nojo do mansinho.  
 (*voz firme ficando brava*) Preferiria o estupro com violência, soco,  
 pontapé e mordida  
 Ao estrago com decência  
 Que decência? Que moral?  
 Você me machucou com delicadeza e isso fez uma grande confusão  
 na minha cabeça  
 (*voz forte raivosa*) Seu bêbado imundo  
 Meu espelho, meu reflexo  
 Até mastigo o pescoço como você  
 Gaguejo como você  
 Quem te sodomizou a gagueira?  
 Sou tua cópia, animal  
 Malandro do morro  
 Boêmio da favela  
 Bicho acuado - fera ferida  
 Não sei receber amor  
 Não sei me deixar amar  
 Prefiro o conflito  
 Na confusão eu resido  
 Na ventania, no estrago  
 Meu Eros, meu Tântato...  
 Eu não sei amar em paz  
 Eu não tenho identidade  
 Meu sobrenome é tempestade  
 Furacão, vulcão  
 Por que, pai inverteu a palavra amor por violação?  
 (*voz de lamento, calma*) Onde estava seu abraço  
 Onde estava sua mão  
 Onde estava seu falo, sua proteção  
 Não tenho outra lembrança senão naquela noite  
 (*gritando com raiva*) Para de me vigiar!!!  
 Não venha no meu quarto!!!  
 Não olhe a minha bunda quando eu passo  
 Eu odeio o seu olhar  
 (*gritando*) Sai... sai  
 Eu não sei o que é dormir há 20 anos!!!  
 Sua sombra me agonia  
 Quero porta no meu quarto!  
 (*voz triste de choro de criança*) Mas eu não tenho quarto...  
 Há quartos no céu? Quero ir para lá. Será que lá tem porta?  
 (*gritando com raiva*) Não toque nessas crianças, seu maldito. Vou  
 te matar!  
 (*voz triste de choro de criança*) Mas eu te amo e sou criança  
 Como mata o amor? Como denuncia o pai?  
 Tô confusa, tô com medo. Quem vai acreditar?  
 Queria tá brincando de amarelinha rumo ao céu  
 Tá escuro. Tá frio.  
 Por que, ó homem, depravou o ditado: deus é pai? (GOMES, 2017, p. 37)

Ruah corporifica não apenas suas dores e traumas, mas toda a complexidade relacionada a como se sentiu, enquanto criança, vendo aquele a quem deveria chamar de pai, cometer monstruosidades que remetem, no plano macro, a uma estatística cada vez mais crescente de casos envolvendo abuso de mulheres do

próprio seio familiar<sup>56</sup>. Em uma verborragia poética, a autora expressa o sentimento que por muito tempo guardou em silêncio. Aqui a realidade é transformada em ficção, não de forma literal nesse caso, sendo reconfigurada e expressada com a crueza traduzida em lirismo muito próprio da autora, seja na dramaturgia, na poesia ou em seus textos livres.

### 3.2.2 As invisibilidades sociais em *Coexistente*, de Xis Makeda

*Coexistente* é a segunda dramaturgia escrita por Xis Makeda, e foi publicada no segundo livro, em 2018. Xis é mulher, negra, que busca no feminino e na arte uma forma de sobreviver sem ser coisa de ninguém. Nascida de uma guerreira anônima, ferida por um sistema machista e racista, resistente no ato de insistir em viver cada dia de uma vez. É historiadora, pesquisadora cultural, coordenadora e vocalista do Grupo Sawabona de Cultura Negra, no qual realiza projetos voltados para a preservação e valorização do patrimônio cultural material e imaterial negro, além de integrar a Organização Produção Crioula. Assim como Ruah, Xis também não havia tido contado com textos dramáticos antes de integrar o *Elas Tramam*.

Antes, eu não era dramaturga nem tampouco havia pensado nessa possibilidade pra mim. Era "escrevinhadora do meu viver, do meu sentir". O *Elas Tramam* foi meu útero e a energia que já havia em mim pode, enfim, habitar um corpo de dramaturga. (MAKEDA, 2023, no prelo)<sup>57</sup>

No processo de escrita, Xis Makeda menciona a necessidade de retratar uma realidade que conhecia de perto e também aponta o impacto do processo coletivo na dramaturgização dessas vivências.

Cada uma de nós foi estimulada a criar uma história, e trazer para nossa roda de trocas de leitura e escuta, o processo e a narrativa. A escuta afetiva acontecia de forma intensa, com a partilha dos textos produzidos e o retorno das leituras em impressões e sugestões em alguns momentos. Pontes de conexões que se abriam com a troca. Mas a escrita era individual e livre [...]. Pra mim a potência está no exercício da empatia vivenciado no processo de troca, impulsionada por toda carga e descarga de emoção que todas nós experimentamos sem medo. No exercício da coletividade que quebra a lógica da competitividade. Na abertura de espelhos. (MAKEDA, 2023, no prelo)

A característica coletiva atribuída ao *Elas Tramam* destaca algumas pontes de conexão produzidas através das trocas entre as mulheres, sem que, no entanto, as singularidades de cada uma fossem diluídas pela coletividade. Pelo contrário, o

<sup>56</sup> O jornal *O globo: Brasil* apresenta o dado de que 90% da violência sexual contra crianças acontece no ambiente familiar, de acordo com o Ministério dos Direitos Humanos. (CAMPOREZ, 2019).

<sup>57</sup> Entrevista concedida para o projeto *Dramaturgas Capixabas*.

aspecto coletivo é que potencializa e coloca cada uma das autoras em evidência através do texto. Como mulher negra e ativista, Xis Makeda procura imprimir maior ênfase junto às vozes invisibilizadas, em especial para a personagem Pérola de Lwanga retratada como “mulher negra do morro, que luta contra si mesma para não calar sua voz”. Sobre esse aspecto, vale notar que:

[...] os personagens negros presentes na literatura hegemônica comumente são representados de maneira estereotipada, destoando de valores e traços presentes nos demais personagens das narrativas em questão. São diversas as produções nacionais em que, por exemplo, os homens negros são descritos como medrosos, submissos, desprovidos de recursos intelectuais ou mesmo sem voz própria. As mulheres negras, ainda mais ocultas no universo literário, quando figuram nos textos, são apresentadas como mulheres interesseiras, malvadas, de sexualidade perigosa, entre outros atributos de valoração negativa. (EVARISTO, 2009 *apud* SOARES; MACHADO, 2017, p. 205)

Xis Makeda busca quebrar esses estereótipos, não apenas no retrato da mulher, mas também da mulher preta, se distanciando dos aspectos comumente apresentados de forma desumanizada, e atribuindo profundidade aos sentimentos das personagens que sofrem com a invisibilidade social.

A narrativa conta com diferentes figuras ao longo da dramaturgia, sendo elas: Voz do vento; Vânia; Pérolas de Lwanga; Magrão; Diana; Corpo mulher; Corpo homem 1; Corpo homem 2; Anônima 1; Anônima 2; Amigo homem 1; Amigo homem 2. Sendo que Corpo Mulher, Corpo Homem 1 e Corpo Homem 2 têm os rostos desfigurados sem nenhum traço físico identificável, e as figuras do Corpo Homem 1 e do Corpo Homem 2 sempre se apresentam com roupas idênticas. As cenas são divididas por estrofes e apresentam três histórias de mulheres que se misturam em tempos e planos concomitantes e alternados relacionados a histórias de invisibilidade do cotidiano que coexistem.

Novamente, é possível notar a figura da mulher de forma centralizada, onde as demais personagens é que a circundam, ou seja, os outros estão em relação a ela, aspecto que fica ainda mais evidente ao considerar o rosto desfigurado dos coadjuvantes descritos anteriormente. Os questionamentos ao longo do texto são apresentados em três planos simultâneos, através do ponto de vista das mulheres, retratadas em três universos: Universo peito, habitado por Diana que traz uma mãe de dois filhos, madura e que busca acolhimento; Universo voz, habitado por Pérola, mulher negra do morro que luta contra si para não calar sua voz; e Universo Corpo

Mudo, habitado por uma mulher sem rosto, que é silenciada pelo medo e pelo abandono.

**Anônima 1** – Oi. Meu nome é Anônima. O adicto da minha vida é meu marido. Está na ativa e ainda vive comigo. *(Corpo Mulher, quase abraçada a uma vassoura na mão, senta-se em uma pequena mesa de cozinha e liga o rádio, sintoniza e ouve atenta os depoimentos do Universo Peito. Corpo Homem 1 levanta-se da cama com entusiasmo e leveza. Beija Corpo Mulher que quase se encolhe, num misto de medo e surpresa. Ela aponta o café sobre a mesa, mas ele recusa, manda-lhe um beijo e cheira-lhe os cabelos com ternura. Corpo Homem 1 pega o paletó e o chapéu e sai dançando porta afora, como se estivesse numa gafeira. Corpo Mulher continua ouvindo os depoimentos no rádio.)* (Anônima 1 com voz trêmula) Não sei por quanto tempo eu vou suportar, mas estou tentando. Quase não temos mais intimidade e, quando temos sexo, já não sei se sou eu que estou ali. Me sinto confusa às vezes, quando vêm aquelas sequências de dias próximos do pagamento e as idas no boteco aumentam. Ele sempre tem tanto a discutir com os amigos... política, futebol... e, quando chega em casa, já está tão cheio de ter sido confrontado por seus amigos de times e partidos diferentes, que qualquer olhar que ele julgue estranho ou palavra simples que eu diga se torna o alvo de um pontaria *[sic]* impecável, de fúria com alto teor alcoólico e grande periculosidade. Ele entende mesmo de castigar uma boca “maldita”. E, nesses momentos, eu sinto um medo, um medo tão grande que me dá um nó na garganta e parece que fica difícil respirar. Nunca grito. Tenho vergonha de que os vizinhos saibam que eu apanho. Mas graças a Deus ele não bate nos meninos. Tenho a esperança de que ele um dia saia e nunca mais volte. Nunca falei disso com ninguém fora daqui. Porque quando ele tá bom e não bebeu, ele é um bom chefe de família e dá conta de tudo. Mas tem época que perde o emprego. Tem um gênio difícil. Às vezes vai trabalhar à tarde, quando está de ressaca. Não leva desaforo pra casa. Não aceita que o chamem de cachaceiro. Vivemos em altos e baixos. Mas meus filhos têm direito a viver com o pai, precisam do pai. E o pai, acho que, do jeito dele, precisa da gente também. *(Abaixa a cabeça e seca as lágrimas)* Estou tentando viver um dia de cada vez, como vocês dizem aqui. E vir aqui ver vocês me faz bem de alguma forma. Poder falar... Ai, como é bom falar e ser ouvida sem críticas e julgamentos... Poder falar... Poder falar... Só por hoje eu posso falar! (MAKEDA, 2018, p. 113)

Essa estrutura, que traz uma mulher que se apresenta através de um longo texto, acontece uma segunda vez na dramaturgia com a personagem Anônima 2, dessa vez se apresentando como “violada”. Xis Makeda busca, através dessas personagens, evidenciar situações anônimas da vida real, e lhes conferir um protagonismo no texto.

A artista que há em mim quis falar das mulheres que me rodeiam, que me introjetam e de todas as outras que estão escondidas [...]. Esse é um problema escondido, invisível, coisificado, apelidado. Vagabundas, desesperadas, loucas, mal amadas, incompreendidas, burras, amarguradas. Mas nunca, aos olhos da sociedade, codependentes. A codependência parece um abismo profundo com uma corda bamba sobre ele, um passo em falso e o fundo vira seu lar. A corda treme tanto que às vezes parece muito difícil ela se salvar. Seu balanço hipnótico e térmico congela e acende emoções. E, enquanto se está sobre a corda, o relógio não para. Qual é a senha? Qual é a senha para se salvar? *Coexistente* é uma dramaturgia que fala de dependência emocional, de abuso, de violência doméstica, de

caminhos transformados, de sonhos interrompidos, de corpos silenciados, de mundos sombrios, sedentos e molhados. Fala do poder da escuta, da acolhida, da potência da fala e do efeito revolucionário e transformador do espelho de mulher. (MAKEDA, 2018, p. 102)

Por ser extremamente ativa em movimentos sociais, lidando especialmente com mulheres negras, Xis Makeda possui vivências que abrangem também outras mulheres que fazem da sobrevivência nas ruas um exercício de coletividade. Mesmo não trazendo casos diretamente reais, a autora ficcionaliza a partir do vivido, das experiências reunidas em consonância com sua própria fala. Essa característica dialoga com os processos de *Escrivivência*, de Conceição Evaristo, através de personagens que tocam a instância coletiva e assim provocam diferentes identificações em quem se conecta com as obras. Quando indagada sobre os alcances de sua dramaturgia, Xis Makeda comenta:

Já recebi depoimentos de leitores sobre "Coexistindo", por exemplo, (minha segunda dramaturgia), compartilhando a experiência da leitura auxiliando no processo de dependência química e emocional de sua mãe, enfim, é difícil medir o alcance dentro de uma linha de valor de afeto, de humanização. Acho que nunca saberei. (MAKEDA, 2023, no prelo)

*Coexistente* é uma dramaturgia que fala de mulheres diferentes, mas iguais, que vivem um cotidiano comum para muitas de nós. Através de uma estética musicalizada, as cenas são introduzidas com citações musicais que a autora reforça serem apenas indicações, exceto *Sem açúcar*, de Chico Buarque, que Xis Makeda aponta como sendo a música que dá o tom da dramaturgia. As imagens cênicas criadas através das longas rubricas apresentam imagens poéticas e marcantes. Os longos textos narrados pelas protagonistas imprimem um ar poético à obra. “Novamente a invisibilidade e o abuso tornaram-se páginas, que tornaram-se cenas, que tornaram-se espelhos, que tornaram-se reflexão” (MAKEDA, 2018, p. 104). É possível apontar nesse texto, a busca para modificar esse espelho para que novos reflexos e reflexões sejam percebidos, em consonância com bell hooks, ao apontar sobre a necessidade da criação de uma produção esteticamente ampla, que aborde sobre o feminismo, a partir de uma ampliação que contemple mulheres de diferentes raças e classes, aspecto que também dialoga com a proposição de Caballero:

Um estudo sobre as teatralidades que emergem em situações de liminaridade, imersas no 'entre' do tecido cultural e atravessadas por práticas políticas e cidadãs, têm que refletir sobre a natureza do convívio dos seus eventos. As experiências liminares implicam de uma outra forma em experiências de socialização e convivência. (CABALLERO, 2011, p. 40)

Ao levantar o debate acerca da dependência emocional, e todas as consequências atreladas a ela, Xis Makeda traz sua militância para a dramaturgia e também a sua dramaturgia para a militância, no caso, estabelecendo uma instância liminar entre o tecido cultural e suas práticas cidadãs.

### **3.2.3 As sequelas e a toxicidade do legado machista em *Epidemia dos afetos asfaltados*, de Bárbara Depiantti**

Escrita por Bárbara Depiantti em 2019 e publicada no terceiro livro do *Elas Tramam*, o texto apresenta uma estrutura familiar de mulheres em um contexto de violências múltiplas. São quatro personagens: Socorro; Severina (mãe); Anastácia (a mãe da mãe); e Melina (a avó). A sobrecarga domiciliar também é algo que aparece na dramaturgia, bem como o peso sobressalente nas costas da mulher quando a figura paterna se dá o direito de ir embora. A quebra do romantismo em relação à maternidade e o abuso de poder também ficam evidentes na obra. Diferentemente das outras dramaturgias citadas anteriormente, nenhuma figura masculina é apresentada. O texto se concentra na apresentação de mulheres violadas de diferentes formas, que compartilham as sequelas de um mundo estruturalmente machista.

Quatro mulheres violentas e violadas buscando sentido dentro de suas existências singulares, desenhando a bravura do corpo feminino que insiste em sobreviver apesar das improbabilidades. Fuga, fagulhas, fisgadas. A narrativa em alguns momentos se desprende da realidade, assim como a realidade se desprende de si. (DEPIANTTI, 2019, p. 33)

Barbara é feminista, sapatão e artista. Formou-se no curso Técnico em Teatro pela Escola de Teatro, Dança e Música – FAFI, e atualmente estuda artes plásticas na UFES, sendo a primeira de sua família a ingressar em um curso superior. Na entrevista concedida, a autora destaca que “a trama é atravessada pelo Teatro do Absurdo e o mecanismo de quadros de Brecht para que não ocorra o mergulho num envolvimento dramático pelo público, já que se trata de um tema tão profundo.” (DEPIANTTI, 2023, no prelo)<sup>58</sup>. A autora comenta ainda que busca através do grotesco gerar estranhamento e não apenas lágrimas de piedade.

Ao contrário das outras dramaturgas citadas, Bárbara Depiantti já possuía envolvimento com o teatro, embora nunca tivesse escrito uma dramaturgia, apenas

---

<sup>58</sup> Entrevista concedida para o projeto *Dramaturgas Capixabas*.

realizado adaptações de texto já existentes, o que lhe possibilitou um conhecimento estético que pôde ser aplicado conscientemente. Essa experiência prévia, no entanto, não afetou a participação no coletivo. “Os exercícios de compartilhamento do processo individual de escrita foram fatores determinantes para o caminho que a minha dramaturgia tomou. [...] A troca gera universalidade para o que era pessoal.” (DEPIANTTI, 2023, no prelo)

A violência entre essas próprias mulheres retratadas, principalmente a violência verbal, é algo que aparece de forma explícita e fica potencializado pelas cenas absurdas que vão sendo estruturadas. O questionamento sobre o “ser” é algo que percorre os diálogos:

**Socorro** – Se eu pudesse parar de existir, certamente, conseguiria viver [...] *(para o público)* – Eu nunca quis ser como você. Eu quis ser como você quando ainda não sabia quem você era. Você nunca quis ser como você. Você nunca quis ser como eu também, que sou o que quis tentar não ser por sua causa, mas acabei sendo. Sendo o que sou, afinal. Se isso tudo foi uma competição, eu perdi pra você e você se perdeu. (DEPIANTTI, 2019, p. 33-34)

Através desses questionamentos sobre a própria vida (ou o que a vida fez das personagens) incorre uma escala sucessiva de revelações denotando a esfera de um convívio familiar extremamente tóxico.

**Severina** – [...] Vocês estão me matando. Eu queria sumir, sabe? Desaparecer. Vocês nunca mais iam ouvir falar de mim. Nem isso eu posso. Vocês não sobreviveriam um dia sem a burra de carga aqui. (DEPIANTTI, 2018, p. 35)

Um dos aspectos absurdos e metafóricos pode ser apontado junto à personagem Anastácia, mãe de Severina, que constantemente enxerga uma ratazana que ninguém mais vê. Essa visão pode ser lida como a personificação de todo sofrimento, culpa, ódio e medo vividos por todas essas mulheres que continuam causando sofrimento mútuo umas nas outras, porém, sem saber, de fato, o que se esconde por trás do que é verbalizado.

**Anastácia** – Uma ratazana. Subiu na minha cama, olhou bem nos meus olhos e, então, era uma mulher. Ela disse que eu sou má, disse que vou pro inferno. Disse, com aqueles olhos de mulher ratazana.

**Socorro** – Olhe pra mim. Você não é má. Eu te digo com os meus olhos de Socorro. Se for o caso de ir pro inferno, vou junto.

**Anastácia** – Não quero que você vá pro inferno, ainda menos por minha causa.

**Socorro** – Então, ficaremos as duas aqui. Combinado?

**Anastácia** – Não gosto daqui também. Parece o meio do caminho.

**Socorro** – Mas comparado ao inferno, me parece melhor lugar.

**Anastácia** – Ela quer me devorar, Socorro. Me punir por ainda estar aqui.

**Socorro** – Não sei pra que tanto medo.

*Anastasia olha para Melina que presta atenção com olhos fugitivos.*



**Anastácia** – Nem eu, minha neta. Medo é coisa que se sente, não coisa que se explica. *(Se direciona com doçura a Melina que aparenta incômodo)* Não é, Meli?

*Melina respira fundo e se ajeita na poltrona.*

**Socorro** (a Anastácia) – Você devia tentar dormir, cante uma de suas canções e vá se deitar.

*Anastácia canta a parte do olhar de “Fascinação” enquanto sai. Melina sorri timidamente. Socorro olha para avó Melina que já a fitava de sua poltrona. Aproxima-se.*

**Socorro** *(examinando as mãos de sua avó que não desprende os olhos de seu rosto)* – Às vezes, penso que sou uma fratura exposta. Ossos e nervos gritando traumatizados. Vísceras ofendendo os olhos de quem passa apressado em sua própria ferida. Só me admira o sadista, que ao indagar digo “Socorro” e ele me responde “prazer”. *(Pequena pausa)* Tive outro pesadelo esta noite, outro do mesmo, na verdade, nem sei se dormia de tão real. Ela vinha ao nosso encontro, tão furiosa. Uma onda imensa e cristalina se formando ali no porto diante dos meus olhos. Os ventos me sufocavam e embrenharam meus cabelos. Minha mãe estava na sala, mas dormia. Eu tentava acordá-la, mas dormia profundamente. Eu tentava nos salvar, mas não conseguia abrir a porta, então, me agarrei aos quadris dela. Sempre acordo aí, mas a sensação acorda comigo, como se eu nem tivesse dormido, como se a cena só sumisse dos meus olhos abertos. *(Pausa – volta à sala)* Você me olha como se procurasse meu pai. Dele só tenho isso que vê, quase nada. O restante é cinza. (DEPIANTTI, 2019, p. 38-39)

Anastácia já é uma senhora e apresenta aspectos de loucura, o que gera certa empatia no leitor, que quase esquece que ela faz parte da estrutura familiar que deixou como herança a violência passada de geração em geração. Porém, ao final da dramaturgia, é revelado por Severina (a mãe de Socorro, filha de Anastácia) que Anastácia além de ser conivente com os abusos sofridos pela filha, a castigou violentamente e a vendeu com nove anos de idade.

**Severina** – Dói o que, Socorro? Você nem sabe o que é dor. Eu na sua idade, já trabalhava fora, tinha marido, casa pra cuidar e carregava você retorcendo minhas entranhas aqui dentro. E não foi porque eu quis, não. Eu nunca recebi amor nessa vida. Quando me perguntam dessa cicatriz medonha na minha cara, eu digo que foi bicicleta, porque eu tenho vergonha. Eu nunca aprendi a andar de bicicleta, Socorro. Tiraram minha infância de mim. Quando eu contei para minha mãe que seu tio me estuprava, apanhei de perder dois dentes. Errada era eu de abrir a boca. Então, sua avó me vendeu para ser empregada na casa dos outros. Eu tinha nove anos, Socorro. Nove anos. *(Breve pausa)* E na casa dos Aquino era pior. O patrão me trancava no quatinho mais de uma vez no dia, a Dona fingia que não via, mas me descia a porrada sem qualquer motivo. Casei foi pra sair de lá, e me aconteceu o quê? Mais do mesmo e ainda tinha você no meio disso tudo.

**Socorro** – Mãe, porque você nunca me contou? Nunca se abriu comigo, eu me importo com você.

**Severina** – Se importa? Essa história é toda sobre você, Socorro. Você é muito boazinha, a malvada aqui sou eu, não é? *(Aponta para o público)* Acha que é de mim que eles gostam? Eles gostam de você e da sua avó que se passa por doida pra não conviver com o mal que me fez. É fácil se arrepender, quero ver arrancar minhas memórias. Nisso, ela tem razão. Enlouquecer é um presente. É fácil se arrepender, assim como você que me matou todos os dias desde que nasceu [...]. (DEPIANTTI, 2019, p. 44-45)

No processo laboratorial de escrita, é possível mensurar os encontros do *Elas Tramam* como o lugar de trocas de experiências, passando a considerar as participantes como performers (SILVA, 2017), como acontece na criação de dramaturgias em processo onde atores, diretores, dramaturgos e demais profissionais da cena participam ativamente da verticalização da obra. Bárbara Depiantti menciona o impacto dos encontros durante a criação e como a escuta ativa interferiu na criação:

Ocorreu de forma bem democrática e de acordo com a necessidade de cada integrante. Cada pessoa compartilhava o quanto e o que se sentia à vontade. Até porque cada processo de escrita se dá em um tempo diferente. Quando abrimos o processo individual as inquietações e observações que atravessam o texto vindo das outras pessoas, muda o rumo ou cria um novo caminho de possibilidade nas ideias da autora. (DEPIANTTI, 2023, no prelo)

Ao entrar na roda, a experiência singular de cada uma produz linhas de subjetivações, apontando para horizontes plurais (LAURETIS, 1994, p. 213 *apud* STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 6) que se constituem como uma rede, no caso, tramada por todas. Sobre a dificuldade de mensurar o processo dentro do coletivo, a dramaturga discorre: “Não existe definição para o que é tão subjetivo e eficaz. Mas foi e é potente. Trouxe pertencimento, partilha e conhecimento para todes.” (DEPIANTTI, 2023, no prelo)

Quem pertence, pertence a algo, *faz parte de*; nesse caso, a menção se refere ao sentimento de pertencimento ao *Elas Tramam*. A noção de pertencimento trazida por Bárbara, evidencia esse espaço a ser ocupado, onde as mulheres presentes *fazem parte/pertencem*, simultaneamente, à construção do coletivo, à tessitura de memórias, à escrita das dramaturgias, ao ato político de estarem ali, ao movimento feminista e ao movimento histórico revolucionário que mulheres juntas são capazes de costurar e tramar.

### **3.2.4 As metáforas das relações abusivas em *Carambolas*, de Thalia Peçanha**

Publicada em 2022 no quarto volume do coletivo, *Carambolas* apresenta uma história linear, sobre vendedoras de carambola que vivem em uma localidade mais interiorana, não localizada precisamente na dramaturgia. Em cena estão presentes as personagens Vizinha Dasdores; Gato comum (gato de Dasdores, que, na verdade, é um Gato que se passa por outro Gato, e que gosta de dar *pitaco* nas

histórias apresentadas no texto. Na verdade, um charlatão que ninguém sabe de qual lado está); Dois bêbados da esquina (são bêbados que não esquecem a cara de ninguém); As meninas que vendiam carambolas (Terezas, são as meninas da casa da caramboleira que trazem o canto para a narrativa. Muitas vendem carambola desde novas e não sabem como é a vida sem a fruta); A Mão (anônima); Menó (o menino do pé de caramboleira, rapaz franzino com aparência de menino, blusa de futebol e boné que tapa os olhos. Ele tem nome, mas sempre o chamam de menó).

Thalia Peçanha é produtora cultural do Espaço Thelema (ES) há dois anos, onde coordena semanalmente a programação da casa. Thalia também nunca havia escrito dramaturgia. Seu processo de escrita ocorre através de elementos visuais extraídos do cotidiano, nesse caso, a carambola, fruta típica do bairro onde vive. De acordo com Thalia, a “carambola é uma fruta que parece estrela, mas estudos revelam que ela é muito perigosa para quem tem problemas renais. Gosto de carambolas, mas nem todas são ‘estrelas’” (PEÇANHA, 2022, p.163). As vendedoras de carambolas, Terezas, são para ela, um compilado de mulheres da própria família.

Eu acho que as Terezas partem dessas interferências, onde uma coisa pode tornar péssima, como esse projeto te foi funcional. Qual resposta se dá, quando tá tudo machucado? Acho que parte desses machucadinhos que são deixados na gente”. (PEÇANHA, 2023, no prelo)

A dramaturgia parte de um conto homônimo não publicado de grande predileção da autora.

O processo no *Elas Tramam*, foi um momento de tentar responder algumas coisas pra mim [...] Eu não tenho relação de cura com a escrita, para mim ela é algo comunicativo. É um processo diferente, uma conversa. Mas eu acho que me faz pensar. Porque toda vez que eu quero escrever sobre algo, eu quero entender sobre. (PEÇANHA, 2023, no prelo)

Diferentemente de Ruah, Thalia Peçanha não estabelece uma relação necessariamente de cura, mas de comunicação consigo mesma em relação aos processos de escrita. Nessa perspectiva e com o intuito de levantar materiais complementares para a dramaturgia, bem como entender suas próprias vivências, a autora decidiu encontrar com seu padrasto abusivo. O cenário liminar entre dramaturgia e dramaturga propulsiona o agenciamento ativo e histórico dos rumos da autora que não apenas ensaia ficcionalmente uma ação, já que a mesma busca na ação (real), a materialidade para a sua dramaturgia.

A autora tomou essa coragem graças ao coletivo, “compartilhar ajuda a receber mais coisas, quando você está travada escrevendo. De forma coletiva tinha uma escuta. Agora estou escrevendo uma nova dramaturgia sozinha, e busco compartilhar com amigos.” (PEÇANHA, 2023, no prelo).

Para Dubatti, a “instituição ancestral do convívio” tem sido a matriz do teatro, caracterizando as práticas de convívio como uma “reunião de uma ou várias pessoas num determinado espaço, encontro de presenças num tempo determinado para compartilhar um rito de sociabilidade [...]” (DUBATTI, 2003, p. 14 *apud* CABALLERO, 2011, p. 40-41). Ao tomar a decisão de encontrar o padrasto e relatar a experiência ao coletivo, a dramaturga experiencia o ato de enunciar sua própria experiência e com isso a via teatral é estabelecida. Evidentemente, casos similares não aconteceram apenas com Thalia Peçanha. Cito esse caso especificamente para traçar um paralelo com Dubatti, que se desdobra recorrentemente nas metodologias e vivências escriturais do *Elas Tramam*.

Para além dos encontros sociais do *Elas Tramam*, que partem inerentemente dessa prática de convívio, parece-me que essa relação espectral também é estabelecida no próprio encontro com o padrasto, transformando-o, sem que soubesse, em personagem e espectro das relações abusivas. Dessa forma, Thalia Peçanha se transforma conscientemente em espectadora de si mesma ao simultaneamente dialogar com o padrasto, e se colocar sensivelmente diante da percepção das camadas de realidade daquilo que observa (o padrasto), corpografando a realidade em ficção (dramaturgia pós-encontro).

Arte como um "estado de encontro" – afirmação de Bourriaud (2001, p. 16) – sublinha a dimensão convivial e socializante – arte como lugar de produção de uma socialização específica – não necessariamente no nível de coletividades massivas, mas também de micro-comunidades [*sic*] e micro-encontros [*sic*] que testemunham as efêmeras relações com o outro. [...] desenhando uma «utopia da proximidade», imediatamente percebo uma relação com o conceito de *communitas* liminar proposto por Turner. (CABALLERO, 2011, p. 47)

Ao traçar esses paralelos, Caballero reitera as micro-relações do estado convivial, enfatizando a arte como produção de socialização que não se estabelece necessariamente de forma massiva, podendo se estabelecer de “um para um”. Encontrando-se com o padrasto objetivamente em prol da dramaturgia, Thalia Peçanha promove uma experiência liminar. “Ao gerar *communitas*, a liminaridade é também uma esfera do convívio, de ‘vivência como experiência direta!’”

(CABALLERO, 2011, p. 59). É válido ressaltar que essa relação estabelecida não tem como objetivo romantizar ou incitar práticas similares. Ao indagar a autora sobre ter promovido esse encontro, e se realmente considerava necessário, ela frisa que foi um processo muito individual dela para com ela mesma.

Em *Carambolas*, a ação dramaturgica é guiada pelo suposto assassinato de Aurélio, que Dasdores cisma ter sido cometido pelas caramboleiras (Terezas). Diferentemente das outras dramaturgias citadas, temos alguns personagens masculinos em maior evidência, como o Menó, porém, de modo geral, o foco gira em torno da cotidianidade da vida das Terezas.

**Gato** - Mas, afinal, o tal Aurélio morreu de diabete?

**Careca** - O João lá do boteco da praça disse que sim. Tinha tanta formiga saindo do caixão que tiveram que fechar ele.

**Outro bêbado** - Buiu também foi, disse que foi a maior choradeira.

**Gato** - E as filhas?

**Careca** - A mais velha pagou o velório com as carambolas que o pai a ensinou a vender. Uma guerreira!

**Outro bêbado** - (*num tom guloso*) Ouvi dizer que é a melhor vendedora da região.

**Careca** - Bem pudera! A mãe também sabia usar bem a boca. Os bêbados riem como se lembrassem de uma piada interna. Na outra ponta, um farol ilumina o corpo da menina. Sua expressão é sólida e nem parece estar dentro do seu corpo.

[...]

*Tereza do meio cantarola uma melodia que acompanha o ritmo da canção. O farol começa a piscar, destacando apenas o corpo da menina mulher que queria ser estrela, mostra seus seios, suas entradas e o balanço do quadril. Uma mão surge da porta do carro puxando Tereza e suas carambolas pra mais próximo. A menina se inclina e a mão abocanha a carambola, amassando-a entre os dedos. A respiração alta de Tereza consome todos os espaços e tudo fica escuro. Ouve-se, no escuro, um pequeno murmurinho de música. (PEÇANHA, 2022, p. 174)*

Com recursos épicos instaurados através de um gato que conversa diretamente com a plateia, o texto apresenta certa instabilidade fazendo com que não seja possível prever os rumos do conflito, o que gera diferentes elementos de surpresa, uma vez que a sucessão de fatos não é esperado; estes são absurdos e distribuídos de forma natural. Com uma estrutura mais tradicional, com início, meio e fim, a história é apresentada pelo ponto de vista do Gato, personagem cativante que conduz de forma fluída o fluxo ao longo da narrativa.

**Gato** - Meus caros, se vieram aqui pra ver uma peça de um gato falante, estão no lugar errado. Eu apenas sou fruto da cabeça desengonçada de vocês. Mas adianto que essa peça é sobre o comum. Sobre o sujeito comum e histórias que comumente se repetem. É a história da família da casa da caramboleira, mas poderia ser da mangueira ou de alguns Silvas Santos, por aí. Mas é aquele negócio, não posso falar (até porque gatos não falam) que essa história seja inteiramente baseada em personagens

vivos ou mortos, e nem que nenhum animal foi machucado para que esta peça fosse concebida. (PEÇANHA, 2022, p. 166)

Apesar de apresentada com leveza, mais uma vez temos a representação de violências vividas por mulheres em seus cotidianos, dessa vez de forma mais lírica e através de metáforas. Além do machismo, outras questões sociais são abordadas na obra, percorrendo questões geográficas, raciais e de classe.

*Entra a Tereza caçula em cena com uma garrafa de suco. Caminha para perto do pé de carambola e derrama o suco na terra. Parece estar um pouco fora de si. Ela chora e ri. Ri e chora.*

**Tereza caçula** - FINALMENTE! FINALMENTE! Acho que por essa ele não esperava. Pensou que a filhinha ia perdoar ele, tadinho! MORREU. *Alguns soluços acompanham seu choro risonho. Seu corpo se balança como se dançasse às margens de um precipício.*

**Tereza caçula** - Prometi pra minha mãe que não sujaria minha mão por aquele bosta. Mas... *(risada irônica)* Precisei apenas fazer umas pesquisas aqui, descobri que, além de diabete, o velho também tinha crise renal. Daí só foi fazer um suquinho de carambola pro diabo e nada de mão suja, apenas um copo! Bateu as botas. Foi conversar com o cão. Passagem só de ida. Bye bye!

*Mais risos e choro.*

**Tereza caçula** - O safado tinha dado todo o patrimônio pra igreja. Ele bem achava que ia conseguir um lugar no céu. Mas tratei de adiantar a ida dele antes que pudesse se arrepender. Vê se pode, ter feito tudo que fez e ainda sair como bom moço.

*Tereza anda impacientemente.*

**Tereza caçula** - Passei no velório assim que começou. Olhei pra ele. Mortinho. O pobre homem de pouca idade havia morrido. De uma hora pra outra só se lembravam do quanto foi bom e digno. A família estava estarecida. E eu. Eu estava com nojo, tudo aquilo embrulhava meu estômago, e saí correndo de lá vomitando nos últimos degraus da igreja. Tinha se convertido há quase dez anos, mas ainda gostava de visitar o quarto de alguma filha antes que a idade a levasse a conhecer outros caras. Vai visitar quem agora? Plantou essa carambola. Então coma. Morre envenenado pelo próprio veneno. Quem falou por último agora?

*Senta-se naquele chão molhado do próprio suco da carambola, pega um punhado de terra molhada e espreme entre os dedos. Cavouca com ódio o chão.*

**Gato** - Ei, garota!

*Aparece o Gato, que estava acompanhando o lamento da menina.*

**Gato** - Acompanhei seu drama aí e lamento, mas tem outros defuntos que não podem ser desenterrados, então vai com calma aí.

*Tereza levanta-se assustada e limpando a mão na roupa.*

**Tereza caçula** - Você é um Gato que fala?

**Gato** - E você é a vizinha que a Dasdores acha que matou o pai?  
*(fala rindo)*

**Gato** - Pelo visto, a velha estava certa, mas fica tranquila que esse é o nosso segredinho. (PEÇANHA, 2022, p.181)

Assim como Xis Makeda, Thalia Peçanha também busca imprimir em sua dramaturgia, personagens marginalizadas, que, no entanto, fogem de uma lógica desumana, estereotipada e maniqueísta. Pelo contrário, suas personagens apresentam uma complexidade desenvolvida para gerar certo estranhamento pela forma como são apresentados os fatos.

Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal. Se só os meninos são escolhidos como monitores da classe, então em algum momento nós todos vamos achar, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar “normal” que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens. (ADICHIE, 2015, p. 6)

Em *Sejamos todos feministas*, a escritora feminista nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichi, reflete sobre o impacto de normalizar situações do dia a dia. Acredito que, ao eleger como unidade de ação uma “carambola”, fruta de símbolo estético de beleza própria que lembra uma estrela, é possível traçar um paralelo entre aquilo que é visto com frequência e que se torna banalizado, mesmo nos envenenando de forma até sutil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas dramaturgias analisadas e nas demais que compõem o repertório dramático do *Elas tramam*, é observada a figura da mulher em diferentes contextos, como protagonista do que narra, do que conta, do que compartilha, das vivências ao inventado, das versões às tensões. Enquanto “sujeitas”, mesmo marcadas por inúmeras violências de gênero, é impossível negar as marcas e memórias que integram texto, contextos, arte e vida como única instância de resistência. As relações de *Escrivência*, lugar de fala, experiência e da dramaturgia como “o discurso da cumplicidade” aparecem em todos os textos, além de atravessar a via coletiva de escrita do *Elas Tramam* como um espaço de segurança, lugar para compartilhar histórias, e transformá-las, direta ou indiretamente, em dramaturgia.

Atualmente, é possível perceber um destacado número de mulheres dramaturgas na cena contemporânea, somado a um crescente número de coletivos exclusivos para mulheres dramaturgas como o *NED – Mulheres Dramaturgas* de São Paulo/SP, o *Coletivo As Dramaturgas*, de Porto Alegre, e o próprio coletivo *Elas Tramam – Dramaturgia Tecida por Mulheres do ES* apenas para citar alguns. Apesar desse aumento, ainda existe um grande caminho a ser percorrido em prol da visibilidade e do reconhecimento do trabalho das mulheres da cena. O desejo pelo reconhecimento do trabalho e do ofício artístico exercido por mulheres do passado e do presente, bem como o surgimento de novos nomes, são alguns dos motes propulsores desta pesquisa.

Os traços feministas presentes em toda a conjuntura do *Elas Tramam* revelam o desejo de muitas mulheres em pautarem a temáticas atuais e urgentes em seus textos, de forma que seja possível atingir o espaço público, e expandir o imaginário social acerca de diferentes assuntos que circundam o feminismo. Ampliar a tessitura temática e estética, atingir diferentes espaços, e ter uma ampliação de nomes de dramaturgas no Espírito Santo de forma tão significativa, é uma grande conquista para a dramaturgia brasileira.

Um dos objetivos propostos foi questionar os espaços totalizantes que perpetuaram a ordem patriarcal. Com a fundação do *Elas Tramam* e os seus seis anos de anos de escrita e resistência aqui analisados, podemos notar, de forma



concreta, a ruptura dessa estrutura, reafirmando a partir da dramaturgia, outras formas de existir e de pensar.

Com a experiência do coletivo *Elas Tramam*, também procuro incitar o surgimento de novos coletivos femininos e feministas que passem a ocupar a cena teatral, além de buscar na coletividade um registro potente de criação, visibilidade e empoderamento artístico. A FIG. 9 traz uma fotografia de um dos eventos de partilha e disseminação do projeto.

O viés coletivista de escrita do *Elas tramam* insere uma preocupação voltada para o repertório plural de vozes e subjetividades que passam a propor uma autorialidade coletiva para as criações, ou seja, uma tessitura dramática capaz de englobar a profusão de contribuições, narrativas, contaminações, experiências e proposições sensíveis de todas/os as/os integrantes. Tal característica coletivista, que se aprimora junto às criações coletivas e, posteriormente, aos processos colaborativos, é fundamental para pensarmos a cena contemporânea com e a partir do deslocamento provocado pelo mulherio da cena.

**Figura 9** – Primeiro encontro do Primeiro Núcleo com mulheres convidadas, em 2017.



Fonte: Bru Negreiros, 2017.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. À guisa de prefácio. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria (org.). *A mulher e o Teatro Brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 11-22.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria (org.). *A mulher e o Teatro Brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- AZEVEDO, Artur. Amor por anexins. In: AZEVEDO, Artur. *A capital federal, O badejo, A jóia, Amor por anexins*, 2022. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000039.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. A escrita histórica do teatro: reflexões sobre o fazer historiográfico. *Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, dez. 2018, p. 378-388.
- BOVOLIM, Zenaide Z. C. Polido. *A Proposta educacional de Rosvita de Gandersheim no Século X*. Maringá: UEM, 2005. 128f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2005.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de; DAMASCENO, Leslie Hawkins; ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Ó Abre-Alas! Marca feminina no Teatro brasileiro. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria (org.). *A mulher e o Teatro Brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 23-41.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- CABALLERO, Ileana Diéguez, *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CADERNO DO FESTIVAL DE CINEMA DE VITÓRIA - HOMENAGEADO CAPIXABA. Paulo Gois Bastos (editor). Vitória: 24º Festival de Cinema de Vitória, Set 2017. Anual.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. *As mensageiras: primeiras escritoras do Brasil*. Brasília: Câmara dos Deputados: Secretaria de Comunicação Social, 2018. (catálogo de exposição).

CAMPOREZ, Patrick. Ministério dos Direitos Humanos conclui que quase 90% da violência sexual contra crianças acontece no ambiente familiar. *In: O GLOBO: Brasil.* [S.l.], 14 mai. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/ministerio-dos-direitos-humanos-conclui-que-quase-90-da-violencia-sexual-contra-criancas-acontece-no-ambiente-familiar-23665391>.

Acesso em: 01 mai. 2023.

COLETIVO LEITOR, Entrevista: Edy Lima e a adaptação teatral de quarto de despejo. Disponível em:

<https://www.coletivoleitor.com.br/entrevista-edy-lima-e-a-adaptacao-teatral-de-quarto-de-despejo/>. Acesso em: 23 de julho de 2022.

CORBELLARI, Livia. [Orelha do livro]. *In: MATOS, Nieve (org.). Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2.* Vitória: Maré, 2018.

DAL GOBBO, Elaine. Grupo de mulheres lança livro de dramaturgia neste domingo. *Século Diário: ninguém é indiferente ao fato*, Vitória, 23 nov. 2022. Disponível em:

<https://www.seculodiario.com.br/cultura/grupo-de-mulheres-lanca-livro-de-dramaturgia-no-proximo-domingo>. Acesso em: 20 abr. 2023.

DEPIANTTI, Bárbara. *In: MATOS, Nieve (org.). Outras Tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres.* Vitória: Maré, 2019. p. 31-46.

DEPIANTTI, Bárbara. [Entrevista concedida a] Brenda Perim. *In: CIA. NÓS de Teatro. Dramaturgas Capixabas*, 2023. No prelo.

DIÁLOGO de Surdos. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.* São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398294/dialogo-de-surdos>. Acesso em: 23 de julho de 2022.

DIAS, Aline. *Integrantes do Primeiro Núcleo, em 2017.* 2017. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

DIAS, Aline. [Orelha do livro]. *In: MATOS, Nieve (org.). Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1.* Vitória: Maré, 2017.

DIAS, Aline. Sônia Cabral recebe o espetáculo TRANSGRESSORAS. *In: SECULT-ES.* Vitória, 14 fev. 2019. Disponível em:

<https://secult.es.gov.br/Not%C3%ADcia/sonia-cabral-recebe-o-espetaculo-transgressoras>. Acesso em: 20 abr. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 7 dez. 2021

DUARTE, Constância Lima. Literatura de autoria feminina: a história possível. *In: CÂMARA DOS DEPUTADOS. As mensageiras: primeiras escritoras do Brasil.* Brasília: Câmara dos Deputados: Secretaria de Comunicação Social, 2018. p. 6-7. (catálogo de exposição).

DUARTE, Lima Constância; NUNES, Isabela Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Lima Constância; NUNES, Isabela Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. *Releitura*, Belo Horizonte, n. 23, p. 5-11, nov. 2008. Disponível em: [https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2021/revista\\_releitura\\_v23.pdf](https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2021/revista_releitura_v23.pdf). Acesso em: 07 de dezembro de 2022

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Contra-atacando desde a cozinha: salários para o trabalho doméstico – uma perspectiva sobre o capital e a esquerda*. Brasil: Terra Sem Amos, 2020.

FERRAZ, Alessandra Pin. *Capa do primeiro livro do Elas Tramam*. 2017. 1 ilustração, cor. *In*: MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1*. Vitória: Maré, 2017.

FERRAZ, Alessandra Pin. *Capa do quarto livro do Elas Tramam*. 2022. 1 ilustração, cor. *In*: MATOS, Nieve (org.). *Elas + : tramas diversas*. Vitória: Maré, 2022.

FERRAZ, Alessandra Pin. *Capa do segundo livro do Elas Tramam*. 2018. 1 ilustração, cor. *In*: MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2*. Vitória: Maré, 2018.

FERRAZ, Alessandra Pin. *Capa do terceiro livro do Elas Tramam*. 2019. 1 ilustração, cor. *In*: MATOS, Nieve (org.). *Outras Tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres*. Vitória: Maré, 2019.

FERREIRA, Dina Maria Martins. *Discurso feminino e identidade social*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. São Paulo: USP, 2017. 292f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GAMA, Oscar. *História do Teatro Capixaba: 395 anos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida; Fundação Cultural do Espírito Santo, 1981.

GOMES, Priscilla. *Dá a mão pro bicho não entrar*. *In*: MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1*. Vitória: Maré, 2017. p. 28-48.

GOMES, Priscilla. [Entrevista concedida a] Brenda Perim. *In: CIA. NÓS de Teatro. Dramaturgas Capixabas*, 2023. No prelo.

GONÇALVES, Meire Lisboa Santos. A mulher Ofélia: um contraste entre o natural e o social. *Vertentes*, v. 19, n. 1, 2011. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Meire\\_Lisboa.pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Meire_Lisboa.pdf). Acesso em: 20 de novembro de 2022

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984. p. 225. Disponível em: <<https://goo.gl/VFdjdq>>. Acesso em: 25 set. 2017.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. Org. Alcir Pécora; posfácio Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. Edição Kindle.

LAURETIS, Teresa de. *Diferenciais: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, 2000.

LEITE, Miriam Moreira. A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX. *Antologia de textos de viajantes estrangeiros*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró Memória, 1984.

LUCAS, Luiz Paulo Vellozo. Apresentação. *In: PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. Escritos de Vitória – Teatro nº 21*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2011.

MAKEDA, Xis. Coexistente. *In: MATOS, Nieve (org.). Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2*. Vitória: Maré, 2018. p. 101-122.

MAKEDA, XIS. [Entrevista concedida a] Brenda Perim. *In: CIA. NÓS de Teatro. Dramaturgas Capixabas*, 2023. No prelo.

MARQUES, Teresa C.N. *O voto feminino no Brasil*. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados: Edições Câmara, 2019.

MATOS, Nieve. *Clipping da prestação de contas à SECULT-ES: Elas Tramam – Núcleo Permanente de Dramaturgia*, 2018. Não publicado.

MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 1*. Vitória: Maré, 2017.

MATOS, Nieve (org.). *Elas Tramam: dramaturgias tecidas por mulheres do Espírito Santo: Livro 2*. Vitória: Maré, 2018.

MATOS, Nieve (org.). *Elas + : tramas diversas*. Vitória: Maré, 2022.

MATOS, Nieve. [Entrevista concedida a] Brenda Perim. In: CIA. *NÓS de Teatro. Dramaturgas Capixabas*, 2023. No prelo.

MATOS, Nieve (org.). *Outras Tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres*. Vitória: Maré, 2019.

MENENGUCI, Lilian. [Orelha do livro]. In: MATOS, Nieve. *Outras tramas: dramaturgia escrita por e para mulheres*. Vitória: Maré, 2019.

NASCIMENTO, Ana. E-book mostra a força da escrita das mulheres capixabas. *A Gazeta*, Vitória, 12 out. 2017. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2017/10/e-book-mostra-a-forca-da-escrita-das-mulheres-capixabas-1014103345.html>. Acesso em: 20 abr. 2023.

NEGREIROS, Bru. *Integrantes do Terceiro Núcleo, em 2022*. 2022. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

NEGREIROS, Bru. *Primeiro encontro do Primeiro Núcleo com mulheres convidadas*, 2017. 2017. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

NOVELLINO, Maria Salet Ferreira. Movimento feminista no Brasil do século XX. Bahia: Revista Feminista. Vol.6, N.1, jan./abr. 2018.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. *As diretoras atuais no Brasil e Chile: rastreamentos, empoderamento e estéticas femininas no teatro contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2021. Aperfeiçoamento em Pós-Doutorado em Estudos Literários: Literatura, Artes e Mídias. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. Invisibilidades e empoderamento das encenadoras no Teatro Brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 157-173, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157>. Acesso em: 13 mai. 2022.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. ; Antonio Hildebrando . Medeiazonamorta (texto teatral). In: Nina Caetano. (Org.). *CENA INVERTIDA: dramaturgias em processo*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010, v. , p. 108-157.

ORSINI, Maria Stella. Maria Angélica Ribeiro: uma dramaturga singular no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 29, p. 75-82, 1988.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora. 2018.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

PARKER, Kate. *Fotografia de um dos encontros do Elas Tramam, na edição de 2018*. 2018. 1 fotografia. 2048x1365 pixels.

PEÇANHA, Thalia. Carambolas. In: MATOS, Nieve (org.). *Elas + : tramas diversas*. Vitória: Maré, 2022. p. 162-183.

PEÇANHA, Thalia. [Entrevista concedida a] Brenda Perim. In: CIA. *NÓS de Teatro. Dramaturgas Capixabas*, 2023. No prelo.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. *Escritos de Vitória – Teatro nº 21*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

ROCHA, M. F. S. ; RAMOS, Conceição de Maria de Araujo ; BEZERRA, José de Ribamar Mendes . A linguagem popular na obra de Arthur Azevedo: o amor pelos anexins. 2009. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De quem é esse corpo?: a performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. São Paulo: USP, 2009. 670f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, C; MACIEL, P. O crítico e a função da crítica diante da cena contemporânea. *Cena*, Porto Alegre, n. 28, p. 53-68, mai./ago. 2019 Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/92106>. Acesso em 07 dez. 2021.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A oficina de escrita dramática. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 203-215, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12461/7381>. Acesso em: 21 de dezembro de 2021

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, ago. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QVNKzsbHFngG9MbWCFPPCv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 03 de março de 2022

SEBA, Maria Marta Baião. *Personagens femininas no teatro: perpetuação da ordem patriarcal*. São Paulo: USP, 2006. 75f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Éder Rodrigues da. *A dramaturgia performática de César Brie e Michael de Oliveira: textos, contextos e processos de criação junto aos grupos teatro de Los Andes, da Bolívia, e Colectivo 84, de Portugal*. Belo Horizonte: UFMG, 2017. 253f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. *Psicologia Política*, Florianópolis, v. 17, n. 39, p. 203-219, 2017. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-549X2017000200002&script=sci\\_abstract](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-549X2017000200002&script=sci_abstract). Acesso em: 03 de março de 2022

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando S.; LESSA, Patrícia. Ativismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/157674>. Acesso em: 03 de março de 2022

TELLES, Narciso. A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro. *Anais: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, v. 8, n. 1, 2007. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1172/0>. Acesso em 02 mai. 2023.

TEO, Igor. Prefácio. In: TEO, Igor; ARRAIS, Rafael (org.). *Mulheres que inspiram*. Brasil: Textos para Reflexão, 2021. Edição Kindle.

TEO, Igor; ARRAIS, Rafael (org.). *Mulheres que inspiram*. Brasil: Textos para Reflexão, 2021. Edição Kindle.

VINAVER, Michel. Ateliers d’écriture théâtrale à Paris III et Paris VIII: compte rendu. *Révue d’Études Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n. 1, p. 43-50, 1992.

Vicenzo, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher*: dramaturgia feminina no palco brasileiro. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

VOLCATI, Nataly Firmino. Apresentação. In: MATOS, Nieve (org.). *Elas + : tramas diversas*. Vitória: Maré, 2022. p. 5-6.