

Memorial

No ano de 2015 fui convidada a escrever a dramaturgia que viria a ser encenada pelo Grupo Garagem¹ *Quando encontramos sonhos perdidos nas roupas que costuramos* e apesar de já ter adaptado e escrito alguns textos dentro do curso de Teatro na Universidade do Estado do Amazonas, não me considerava dramaturga nem cogitava um dia assim me denominar. O trabalho era, pela minha facilidade em lidar com textos nas experiências anteriores, escrever em processo colaborativo a dramaturgia que seria criada dentro da sala de ensaio durante as improvisações dos atores e do futuro tema que até o momento do convite não estava ainda definido. E foi como uma tarefa e um desafio a ser cumprido que iniciei a escrita do texto. Escrever a partir da improvisação dos atores, entretanto, não se resumiria a transcrever ações e diálogos de horas de gravação (as quais eu mesma fiz) e para realizar esse trabalho precisei sistematizar como e o quê falaria através do texto. Ao iniciar a escrita, percebi que uma obra paralela à montagem do espetáculo estava sendo construída. Escrevi em contos curtos aquele que considerei meu primeiro texto de dramaturgia, que ciclicamente funcionou mais como uma nova provocação que era reconstruída pelos atores nos ensaios.

Entretanto, dentro do processo de rememorar minha trajetória na escrita de dramaturgias e a reconstituição do meu processo criativo nesse momento em específico, percebo que há um caminho muito maior na escrita que me acompanha desde a infância.

Escrever liberta. Para mim sempre foi assim, desde as primeiras letras aprendidas com a professora Maria na alfabetização, no Colégio Preciosíssimo Sangue, em 1995. Lembro da sensação que foi juntar as primeiras sílabas e repetir para todos que eu já sabia escrever as palavras. Aos onze anos iniciei minha jornada pela escrita. Pequenas histórias que guardo até hoje no caderninho de redação da escola. Escrevi também, nessa época, aquela que sim, foi minha primeira dramaturgia : *Meninos de rua* e com ela ganhei meu primeiro prêmio na feira cultural do Centro Educacional Frances

¹ Grupo de teatro formado inicialmente pelos artistas de Manaus Gleidstone Melo, Ítalo Rui, Janaína Siqueira e Pricilla Conserva. O grupo surgiu em 2013, dentro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), durante os trabalhos desenvolvidos nas disciplinas de 'Direção 1 e 2', com o objetivo de pesquisar as diversas linguagens da cena.

Burnett. Esse trabalho, aos doze anos, demandou uma pesquisa de campo que me rendeu um vasto material. Eu queria acompanhar o trabalho na rua, mas obviamente meus pais não me autorizaram, procurei, com a ajuda de uma prima, a secretaria estadual que na época era responsável pela demanda. O trabalho da escola era de exposição e em equipe, mas fizemos bem mais apresentando a cena em nossa exposição e ganhamos o primeiro lugar.

Depois do episódio teatral na escola, não me recordo de flertar mais com o teatro, já que fui durante a infância e adolescência tímida o suficiente para morrer antes de falar em público, mesmo que este fosse de uma só pessoa. Mas escrita sempre me acompanhou, as visitas constantes a todas as bibliotecas das instituições por onde passei. Na adolescência, iniciei os estudos no Centro Federal de Educação Tecnológica do Amazonas – CEFET-AM, mais popularmente conhecida como escola técnica. E isso foi um fato que me marcou profundamente, adentrar em uma instituição que já tinha moldes de universidade, com uma biblioteca que eu nunca tinha visto nas antigas escolas. Passava meu tempo de almoço entre as estantes e foi lá, nas mesas quadradas ou nas cabines individuais que escrevi e descrevi minha adolescência em versos. Foi na escola técnica que li os clássicos da literatura, como *Os Lusíadas* e *A divina Comédia*, mas foi lá também que descobri Leminsk, Quintana, Clarice, Cecília, as crônicas de Veríssimo, Dalton Trevisan. Que meu pessimismo juvenil encontrou forças em Poe, Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos. Mas de tudo, foi lá que eu li pela primeira vez os nossos poetas amazonenses: Astrid Cabral, Elson Farias, Luiz Barcellar, Anibal Beça.

Esse período no CEFET-AM certamente também foi no qual eu mais escrevi poesias, mesmo que a maioria delas ficasse apenas na agenda dos *Beatles* que guardava todas as minhas angústias em versos, ou no blog, que a pedido de alguns amigos e depois de alguma relutância publiquei alguns dos meus textos. Porém, o ensino médio definiu muito mais que uma formação mais sensível para a literatura, já eu que cursava Edificações e por influência do meu pai pretendia e cheguei a prestar vestibular para Engenharia Civil. Porém, o interesse pela literatura me fez chegar no curso de Letras da Universidade Federal do Amazonas.

Surpreendentemente, a licenciatura e estudar as teorias da literatura me fizeram deixar a escrita um pouco de lado, me senti frustrada em diversos

momentos do curso. Foi nesse período que conheci aqueles autores que eu lia na biblioteca do CEFET, quando passei a frequentar os eventos na Academia Amazonense de Letras, as Quartas Literárias na Livraria Valer, e os eventos na universidade. Nutria uma grande admiração por eles. Sim, eles. A única autora amazonense com quem tive um brevíssimo contato nessa época foi Astrid Cabral, que participou de um evento de literatura no qual fui voluntária.

Segui escrevendo mais crônicas e pequenos contos, e depois de ter perdido meu pai, quase que apenas para ocupar meu tempo, comecei o curso de Iniciação Teatral no *Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro*. E foi lá, durante as Aulas de Ednelza Sahdo, que me encantei com o teatro e com o ofício de atriz. Particpei da montagem de *Sonho de uma noite de verão* em 2008 e depois continuamos com o mesmo grupo no curso de Montagem teatral com o espetáculo *Morte e vida Severina*.

A urgência de concluir o curso de letras, arrumar um emprego “de verdade” e ajudar nas despesas de casa me fizeram parar angustiosamente com o Teatro por alguns anos, até que no último período da faculdade participei do projeto de extensão TUFAM – o grupo de teatro da UFAM. Minha passagem pelo TUFAM foi bem breve e atuei no espetáculo *Em pedaços*, com uma esquete chamada *A primeira vez de Timóteo*.

Depois de formada em Letras – língua e literatura portuguesa, a busca por um emprego era constante, já que eu nunca conseguia me manter em nenhum deles por muito tempo. Havia uma angustia perturbadora e decidi, em 2013, prestar o vestibular para o curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. E assim ingressei no ano de 2014, já pensando no bacharelado e ter finalmente como profissão ser atriz.

Ser atriz. Evitei a todo custo me envolver com assuntos textuais. Para mim, o meu negócio no teatro era atuar. Mas sempre que se flava em dramaturgia, jogavam para a moça de letras, isso me chateava um pouco no início da graduação, mas acabei aceitando os trabalhos de adaptação de textos, escritas de cenas curtas. Foi no ano de 2015 no qual escrevi dois textos em processo colaborativo e bem diversos um do outro, que percebo meu trabalho como uma obra dramaturgica, portanto literária, paralelas ao processo de montagem dos espetáculos é onde começo a considerar minha experiência enquanto dramaturga. Nesse momento de reconhecimento acabo por me

perguntar por que fui tão relutante em me considerar “apenas” uma atriz que de vez em quando escrevia textos curtos ou uma atriz realizando a função de dramaturga, e quantas outras atrizes e/ou diretoras estariam também nesse mesmo lugar.

Trabalhando no Grupo Garagem nos espetáculos *Aconteceu, acontece e acontecerá*, que evidenciava os papéis de gênero exercidos por um casal de irmãos e em *Senti um vazio no começo quando o coração foi embora mas agora está tudo bem*, que tem como temática o tráfico e exploração sexual de mulheres, começo a refletir sobre as questões de gênero e os lugares de fala nos quais estamos inseridas.

Começo narrando minha experiência para chegar à inquietação inicial que, a partir das primeiras leituras e debates sobre as questões de gênero, me levou a escrita desse artigo: onde estão as dramaturgas amazonenses? Já que nas raras prateleiras de dramaturgia escrita em Manaus ou mesmo no curso de graduação vê-se apenas os nomes de dramaturgos. Onde estão registradas as obras de mulheres que escrevem para Teatro na cidade? Para iniciar esse processo de registro, penso que devo começar por mim, revisitar minha trajetória enquanto dramaturga e como essa trajetória apresenta um processo de auto-reflexão, de poder interpretativo da cultura generificada e a contribuição para a construção do conhecimento científico no e para o Teatro.

Quando ninguém pode amanhã, escrever liberta: memórias e representatividade

Pricilla da Silva Conserva

Orientação : Profa. Ma. Fátima Maria da Rocha Souza

RESUMO: Esse artigo tem por objetivo levantar as questões de gênero que contextualizam a invisibilidade das mulheres que escrevem para o teatro, a partir de um registro autoetnográfico, dos estudos feministas pós-coloniais e da composição de quatro dramaturgias as quais escrevi durante a graduação no curso de bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas como autorreflexão sobre a representatividade da mulher que escreve para o teatro em Manaus.

Palavras-chave: Gênero, Mulher, Dramaturgia, Autoetnografia, Representatividade, Manaus

ABSTRACT: This article has the purposes of bring up gender questions that contextualize the women invisibility in dramatics writing, by an autoethnography, post-colonial feminist studies and work of four compositions that I wrote while studying at Universidade do Estado do Amazonas Bachelors in dramatics, as an self-observation about the representativeness of the women that write dramatics in Manaus

Key words: Gender, women, dramaturgy, autoethnography, representativeness, Manaus

Introdução

Para chegar ao contexto de representatividade de uma mulher, no município de Manaus, no teatro e na área de dramaturgia, o caminho de reflexão foi pensar gênero, a cidade, a história das mulheres inseridas na dramaturgia e os caminhos que me levaram ao meu entendimento enquanto “eu dramaturga”, levantando as questões de gênero que contextualizam a invisibilidade e o silenciamento das mulheres que escrevem para o teatro.

No primeiro tópico, intitulado *Gênero, feminismo e representatividade*, farei uma análise da categoria gênero e suas implicações enquanto estudo para uma contextualização do enfoque que se pretende dar ao tema e ao feminismo mais alinhado aos estudos pós-coloniais de Gayatri Chakravorty Spivak e Deepika Bahri, que norteia essa análise.

Em *Ser mulher em Manaus-AM* reflito sobre alguns pontos que servem de pistas para uma origem do pensamento patriarcal da cidade de Manaus, que implica a violência de gênero, a pedofilia, os espaços de poder e

o machismo que constituem a cultura local e invisibilizam o lugar de fala da mulher.

A dramaturgia enquanto espaço de representatividade tem o foco na história das mulheres que escreveram para o Teatro no Brasil, os processos de inserção a partir da década de 1960. Também analiso, a partir disso, como o Teatro se mostra como lugar de discurso para as mulheres. Assim, utilizarei o termo representatividade enquanto presença das mulheres e visibilidade destas.

Em *escrever liberta: minhas dramaturgias* farei um breve relato das produções *O mistério das lendas: a história nunca contada*(2015), *Quando encontramos sonhos perdidos nas roupas que costuramos*(2015), *Ainda bem que não tivemos filhos*(2016) e *Ninguém pode amanhã*(2017). Analisarei essa produção enquanto processo pessoal de empoderamento, enquanto tomada de poder sobre si, consciente de sua condição enquanto mulher, a partir dos estudos feministas pós-coloniais e o quanto o lugar de fala na dramaturgia representa enquanto discurso a partir das minhas experiências dentro desses processos artísticos.

Falar de mim, nesse contexto, é falar também de relações que me cercam, no contexto no qual estou inserida. Nesse ponto o estudo autoetnográfico se mostra enquanto método de pesquisa.

As percepções do “eu”, pensando na pesquisa autoetnográfica, não se perdem das relações sociais, históricas e culturais que me cercam, aliás, essas percepções mostram-se fundamentais para a reflexão acerca dessas relações. Foi a partir de minha experiência pessoal que comecei a questionar o lugar de representatividade das mulheres na dramaturgia em Manaus.

Traçar as minhas marcas, é, antes de tudo, registrar: há uma mulher escrevendo aqui. Há uma mulher que está pondo sua voz em cena através da dramaturgia. Entendendo que as marcas "são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo" (ROLNIK, 1993,p.02). Não será de responsabilidade do outro ou de legitimidade do outro, fazer esse registro senão de mim mesma. Para tanto, Judith Butler afirma em *Um relato de si*, que:

Se eu tento fazer dar um relato de mim mesma, e se tento me fazer reconhecível e compreensível, devo começar com um relato da minha vida. Mas essa narrativa será desorientada pelo que não é meu, ou não é só meu. (BUTLER,2015,p.52)

Isso implica que minha narrativa, mesmo trazendo aspectos estritamente subjetivos, é atravessada ou como coloca Butler, é desorientada por fatores externos que influenciam e são influenciados pela minha experiência pessoal. Chang, nesse sentido, nos apresenta uma definição do que é o método autoetnográfico:

What is autoethnography? Because autoethnography could mean different things to different people, I must clarify what I mean by autoethnography. The autoethnography that I promote in this book combine cultural analysis and interpretation with narrative details. It follows the anthropological and social scientific inquiry approach rather than descriptive or performative storytelling. That is, I expect the stories of autoethnographers to be reflected upon, analyzed, and interpreted within their broader sociocultural context.² (CHANG, 2008,p.46)

Não se trata, entretanto, de uma abordagem egocêntrica, ou de apenas uma exposição autobiográfica . A autoetnografia enquanto um método científico utiliza-se dos processos subjetivos para refletir as relações sociais e antropológicas que norteiam a reflexão a partir da experiência pessoal, como reitera Versiani:

Em segundo lugar, o conceito de *autoetnografia* também parece para a leitura de escritas de sujeitos/autores que refletem sobre sua própria inserção social, histórica, identitária e em especial, no caso de subjetividades ligadas a grupos minoritários, também como um possível modo de conquistar visibilidade política. (VERSIANI, 2002,p.68)

² O que é autoetnografia? Porque autoetnografia pode significar coisas diferentes para pessoas diferentes, devo esclarecer o que eu entendo por autoetnografia. A autoetnografia que eu desenvolvo neste livro combina análise cultural e interpretação com detalhes da narrativa. E segue mais a abordagem de investigação antropológica e social científica em vez de contar histórias de forma descritiva e performática. Ou seja, eu espero que as histórias dos autoetnógrafos sejam analisadas e interpretadas dentro de seu mais amplo contexto sociocultural.

Pensar minha experiência a partir dos grupos nos quais me insiro, torna minha experiência artística um posicionamento político que se reflete em minha criação e na experiência coletiva de mulheres que escrevem em Manaus.

Gênero, feminismo e representatividade

Quando pensamos em gênero, a primeira relação que fazemos é a dicotomia entre homens e mulheres, acreditando que essa divisão delimita indivíduos e indivíduos psicológica e socialmente construídos para exercer uma dessas duas esferas. Entretanto, numa diversidade de atuações nas quais as/os indivíduos/os estão inseridas/os, o gênero aparece como “uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e mulheres” (SCOTT, 1998, p.07)

Os estudos de gênero ganharam força dentro dos movimentos feministas nos últimos anos. As diferentes concepções que abordaram essas questões voltam-se para as origens da opressão feminina e para avanços na equidade entre os gêneros. O uso dessa categoria se coloca sempre com relações que incluem o sexo biológico, mas não é diretamente determinado por ele e também não tem relação direta com a sexualidade (idem). Para a abordagem das historiadoras feministas, Scott define três posicionamentos teóricos acerca da utilização da categoria gênero:

A primeira, um esforço inteiramente feminista que tenta explicar as origens do patriarcado. A segunda se situa no seio de uma tradição marxista e procura um compromisso com as críticas feministas. A terceira, fundamentalmente dividida entre o pós-estruturalismo francês e as teorias anglo-americanas das relações de objeto, inspira-se nas várias escolas de psicanálise para explicar a produção e reprodução da identidade de gênero do sujeito. (IBIDEM,p.09)

Scott define ainda gênero como um primeiro modo de significar as relações de poder. Falar de gênero é entender que as relações que o cercam colocam homes e mulheres em posições diferentes, sendo as mulheres

deixadas na subalternidade. Reconhecer as desigualdades é um primeiro passo para tentar superá-las. Se enquanto grupo, nós, mulheres, temos menos chances de sermos encontradas na esfera pública do que os homens e quando conseguimos alcançar esses espaços geralmente o exercemos com menos condições, é necessária a reflexão sobre a equidade. Criar espaços de discussão e representação mais democráticos para aqueles e aquelas subjugadas à subalternidade.

A década de 1960 caracterizou-se pelas organizações das lutas pelos direitos dos grupos que socialmente foram postos à margem nos espaços de poder, as ditas minorias, gerando um forte envolvimento político dessas organizações. Dentre elas, a forte presença do movimento feminista em grupos de trabalho, cursos, frentes de lutas populares e campanhas por reivindicações específicas torna-se um ponto importante para as pesquisas acadêmicas nos estudos de gênero. Nesse período, “a análise de Simone de Beauvoir constitui um marco na medida em que delinea os fundamentos da reflexão feminista que ressurgirá a partir da década de 60.” (ALVES; PITANGUY, 1994, p.52).

Beauvoir, apesar de ter escrito os volumes de *O Segundo Sexo* ainda na década de 1940, aparece como fundamental para a compreensão das questões socioculturais que constituem os papéis de gênero e impulsiona um novo olhar sobre a representação social do que é “ser mulher”, em sua conhecida passagem presente no segundo volume intitulado *A experiência vivida*, onde a autora afirma que:

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. (BEAUVOIR,2016,p11)

O feminismo, entretanto, não é um movimento único e homogêneo, nem poderia categorizar a mulher com uma única experiência histórica e cultural tendo como padrão o movimento feminista ocidental. Portanto, detenho minha análise nesse artigo a partir dos conceitos de feminismos dentro de perspectivas pós-coloniais, enquanto campo de estudos mais autônomo e contextualizado com a localidade de onde falo.

No artigo intitulado "Feminismo e/no pós-colonialismo", Deepika Bahri discorre sobre os conceitos que norteiam as discussões dos estudos pós-coloniais em relações com o feminismo ocidental e levando em consideração os aspectos da globalização. Considerar raça, classe e localização, assim como o gênero pode ser também estar passível de uma análise crítica de acordo com as perspectivas em estudo:

O feminismo pós colonial toca em muitas dessas questões, sendo assim, um campo discursivo dinâmico. Ele questiona as premissas do pós-colonialismo, bem como as do feminismo, complementando-as com suas próprias preocupações e perspectivas, tornando-se ao mesmo tempo seu objeto de crítica e revisão.(BAHRI,2013,p. 663)

Segundo a autora, as teorias pós-coloniais e a teoria feminista mantêm os discursos de representação, voz e marginalidade semelhantes, enquanto contextualizadas com as relações geopolíticas dos temas, mas também apresentam discordâncias. A ênfase sobre o patriarcado e o colonialismo mostra-se como o ponto de convergência de um feminismo congruente com as perspectivas pós-coloniais (BAHRI,2008).

No contexto pós-colonial, os estudos em gênero, especialmente sobre as questões da mulher e suas condições apresentam-se com urgência quando pensados sob os domínios que o capitalismo tomou em grande parte do mundo. Pensar na representatividade da "mulher do terceiro mundo", por exemplo, é desencadear respostas aos discursos dominantes e refletir de que maneira recuperamos as informações em áreas silenciadas. Nesse sentido, Spivak(2010) nos questiona se pode a mulher subalterna falar.

Essa ausência de representatividade reflete nos lugares de poder, na política, na economia e também nas representações artísticas. A voz das mulheres está condicionada ainda àqueles que falam por elas. Há, de maneira geral, para Spivak, um esforço pra dar voz ao sujeito subalterno, entretanto, esse esforço pode empreender em falar por esse sujeito e cair no mesmo imperialismo alvo da crítica pós-colonial. Para isso, o lugar da consciência da mulher enquanto subalterna parece fundamental para a construção dessa representatividade. Spivak, respondendo ao questionamento fundamental de seu texto declara:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK,2010,p.126)

Ser mulher em Manaus-AM

Se formos analisar os processos históricos que impuseram aos povos originários do Brasil, a conotação erotizada das mulheres nativas aparece evidenciada no discurso colonizador. O caráter fetichizado dos corpos das mulheres foi conclusivo para associá-las a uma sexualidade que tornou-se marca de uma nação.

O caráter de subalternidade, levando-se em conta as diferenças regionais do nosso país, aparece mais evidente quando considerarmos as mulheres amazônidas. Em estudo sobre a problemática do tráfico de mulheres na Amazônia, as autoras Iraildes Caldas Torres e Márcia Maria de Oliveira ressaltam a elaboração eurocêntrica que o imaginário sobre a mulher da região “supõe conectar o debate como movimento mais amplo que funda o exotismo étnico e forja a ideia da mulher “fácil” e lasciva sexual em relação às amazônidas” (TORRES; OLIVEIRA, 2012, p.15).

No período da borracha, mulheres e meninas indígenas eram capturadas nos arredores de suas aldeias para servirem como moeda de troca nos seringais, eram exploradas para o trabalho forçado e para fins sexuais, tudo isso sob as vistas do Estado.

Dentre os múltiplos fatores que determinam uma cultura local bastante machista, certamente as práticas de tráfico de mulheres que, segundo as autoras, é uma questão que advém de bem antes dos conquistadores, a naturalização dessas práticas ainda é uma realidade:

As várias culturas da amazônia sempre foram mobilizadas para dar respaldo à prática de troca de mulheres e meninas ou, ainda, continuam "doando-as" como mimos e presentes a seus amigos, visitantes, compadres ou até mesmo desconhecidos. Nas famílias mais tradicionais de Manaus, não é difícil encontrar a figura da "filha de criação" que, no geral, trata-se

de uma menina que outrora foi dada aos padrinhos para vir morar com suas famílias em Manaus. Não raro, essas meninas sofreram todo o tipo de exploração sexual e laboral, como revela uma das vítimas que hoje participa do movimento de mulheres(...) (Torres; Oliveira, 2012, p.41)

Esse tipo de prática desencadeia uma outra problemática local, a pedofilia, que também acaba se naturalizando culturalmente e torna-se atrativo para o turismo sexual no interior do estado e na capital. Práticas que, permanecendo naturalizadas, acabam se neutralizando e se mantendo na esfera da vida privada, como um problema que só compete à família. O envolvimento de homens influentes nessas práticas (empresários, políticos, juízes) dificulta também a criminalização dos responsáveis e nos faz crer que o Estado continua a fazer poucos esforços para reconhecer a gravidade de tais práticas. O machismo é institucionalizado, quando os que praticam esses crimes são aqueles que "representam" a população ou exercem o papel de chefe da família.

A violência de gênero praticada contra as mulheres no estado e no município também tem índices alarmantes. Nos quatro primeiros meses do ano de 2017 a Secretaria de Segurança Pública do Amazonas (SSP-AM) registrou 3.983 crimes de violência contra mulheres.

As mulheres manauaras, pouco diferente do resto do país, ocupam ainda espaços mínimos de representatividade, a exemplo da câmara de vereadores do município, que dos quarenta e um eleitos, conta apenas com quatro são mulheres. Na composição da atual mesa diretora, dos dez vereadores apenas uma é mulher e a presidência é de um homem.

Manaus, portanto, é uma cidade onde a violência, a pedofilia e o machismo são institucionalizados nas redes de poder que a várias gerações governam o estado e o município ainda no *modus operandi* do coronelismo.

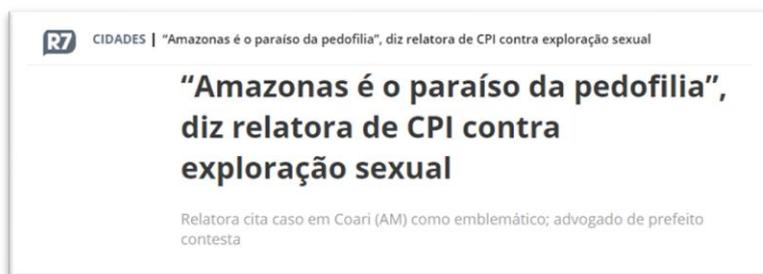


Figura 1 matéria do portal R7 de 25/09/2013



Figura 2 matéria do portal G1, de 07/08/2016



Figura 3 Matéria do portal G1 do dia 12/08/2016



Figura 4 Matéria publicada no portal Acrítica em 10/07/17



Figura 5 matéria publicada no portal G1 em 09/02/2017

A dramaturgia enquanto espaço de representatividade

Uma categoria conceitual bastante discutida dentro dos debates sobre feminismo em perspectivas pós coloniais é o conceito de "representação". Quem fala "por" ou "como" o outro, certamente detém o poder e controla esses discursos. "Spivak e tantos outros críticos pós- coloniais feministas nos alertam para o modo como a posição de sujeito é construído dentro do discurso, em vez de ser preexistente ao discurso" (BAHRI, 2013, p.668)

A exemplo, a visão do conjunto da obra das autoras brasileiras é relatada por Elza Cunha de Vincenzo em *Um teatro da mulher*, onde certos traços dominantes que as autoras que vem produzindo desde a década de 1960 aparecem em um panorama do teatro brasileiro. Entretanto, o olhar de um teatro ou de uma dramaturgia "brasileiros", nessa análise, está centrado em São Paulo. Falar por um teatro brasileiro, apresenta um problema na questão da representação. Ainda hoje, quando estudamos a história do Teatro em disciplinas da universidade, esta se resume ao sudeste do país.

Mesmo apresentando esse aspecto excludente na localidade de representação, a autora traz questões de relevância para o registro e análise das dramaturgas que aparecem nessa época. As mulheres que escrevem, feministas ou não, começam a se inserir nas produções teatrais enquanto autoras na década de sessenta, apesar de que algumas delas já escreviam para o teatro desde a década anterior:

Essa presença - que vai ser constante daí em diante - tem um sentido muito particular. Por um lado, revela a manifestação da expressão artística da mulher num campo até então de raro e esporádico acesso para ela. Por outro lado, traz para a dramaturgia brasileira elementos que vão acrescentar-lhe uma

nova dimensão – a específica postura feminina diante do mundo e das questões que agitavam de modo especial a vida brasileira. (VINCENZO, 1992,p.14)

Dentre essas questões, Vincenzo traz os anos de regime após o golpe de 1964³ como um campo fértil de criação de poéticas e resistência política das autoras, como nos dá os exemplos de *Consuelo de Castro* e de *Leilah Assunção*. De acordo com Vincenzo:

[...] nesse momento temos uma postura feminina bem modificada em relação à que a mulher costumava, em geral, manifestar em outras formas de expressão literária. Ela, agora, revela nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atentas ao momento social, 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. (VINCENZO,1992, p.14)

Dentro desse contexto, mais precisamente no ano de 1969, um número expressivo de mulheres chama a atenção da crítica e se mostra como um movimento de muita força que se impõe no cenário do Teatro brasileiro contemporâneo. Uma fala da mulher e não sobre a mulher começa a aparecer. Elas começam a assumir o lugar de representatividade em seus discursos:

Nos anos 60, aquelas formas "silenciosas" da fala feminina já não eram suficientes. A poesia e a ficção tinham sido os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado destas formas tradicionais (e fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a fazer-se presente. Era um dos movimentos iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir. (idem,p.22)

Nomes como o de *Hilda Hilst* e *Renata Pallottini* também aparecem nos estudos dessa nova dramaturgia do período. Essas duas autoras já tinham suas obras poéticas conhecidas, portanto apresentam antecedentes para que esse movimento de novas dramaturgas aconteça. *Pallottini* foi a primeira

³ Conjunto de eventos ocorridos em 31 de março de 1964 no Brasil, que culminaram, no dia 1º de abril de 1964, com um golpe militar que encerrou o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart e iniciou um período ditatorial no país.

mulher a ingressar no Curso de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática, em 1961, e talvez por esse motivo seja considerada a primeira a escrever para o Teatro em São Paulo nessa época. *Hilda Hilst*, apesar de o ano de 1969 ter sido definitivo para esse movimento, escreveu suas peças todas entre 1967 e 1969.

Enquanto São Paulo vivia esse movimento, analisado agora a autora por Vicenzo, incluindo os aspectos subjetivos dos diferentes discursos postos por essas mulheres, em Manaus temos a lacuna histórica pela ausência ou escassez de registros. Como pode a mulher manauara falar no/pelo teatro?

Para falar sobre registro de dramaturgia, meu primeiro questionamento foi: o que seria então, a dramaturgia? Visto que em minha produção aspectos diferenciados de estilo são utilizados na produção e estes são constantemente alterados na ação. Ana Pais, utiliza o termo "conceito-hidra" para ilustrar o que seria a dramaturgia, como um termo polissêmico que inclui desde a definição de dramaturgia aristotélica até os conceitos das várias dramaturgias da cena, como uma hidra e as suas várias "cabeças", o que não torna um sentido excludente dos outros. Dramaturgia cabe entre o que está escrito, ou não, até aquilo que é apresentado ao público em cena, com todos os elementos que a compõem. Para Pais, portanto, será o contexto em que o termo é empregado que definirá o seu significado:

[...] cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o e transforma-o; acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. Por isso se trata de um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular. (PAIS, p.21)

Trato aqui o conceito de dramaturgia enquanto registro textual na prática teatral, que relacionado às outras linguagens da cena, compõe o discurso do texto dramático.

Escrever liberta: minhas dramaturgias

Escrever liberta, e agora falo por mim.

Minha experiência pessoal traz a autorreflexão do quanto hesitei em me considerar dramaturga, e de quantas mulheres também hesitam, ainda.

Ao por a dramaturgia como esse espaço discursivo, rememoro quatro das produções as quais escrevi durante o Curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas.

O espaço de posicionamento político dentro dos textos é um primeiro ponto de autoanálise. *Quando encontramos sonhos perdidos nas roupas que costuramos* (2015) traz para cena a situação de três personagens em situação de trabalho análoga ao escravo. *O mistério das lendas: a história nunca contada* (2015) traz aspectos da cultura local a partir das influências contemporâneas amazônicas. *Ainda bem que não tivemos filhos* (2016) traz marcas autobiográficas de relacionamentos amorosos e as questões de gênero e heteronormatividade que atravessam essas relações. E *Ninguém pode amanhã* (2017) evidencia de maneira direta o posicionamento contra as reformas trabalhistas, da previdência entre outras medidas no pós-golpe⁴ em 2016.

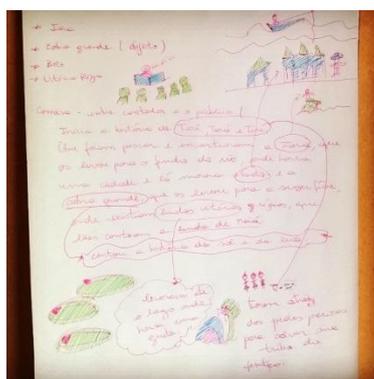
A cada processo de escrita e a cada vez que percebi o discurso posto em cena, o processo de empoderamento para sair do lugar de “atriz que escreve” para o de dramaturga se evidencia no posicionamento mais direto das temáticas com as quais foram construídos os textos. As escritas em 2015 foram quase que simultâneas, ambas em processo colaborativo.

O mistério das lendas: a história nunca contada foi escrito num processo de oficinas dentro do projeto *Teatro e comunidade*, na disciplina de "Tópicos de práticas educativas integradas", ministrada pela professora Amanda Ayres. Naquele momento, trabalhamos com jovens da comunidade Colônia Antônio Aleixo e essa escrita foi realizada semana a semana, a partir dos jogos teatrais e da contação de histórias. Os jovens participantes das oficinas foram coautores desse roteiro, que tornou-se a encenação. Daí talvez a dificuldade em assumir naquele momento uma autoria da dramaturgia. Entendo hoje que assino a dramaturgia dessa montagem não enquanto autora, mas como organizadora a partir dos encaminhamentos feitos por mim para chegarmos ao roteiro proposto.

⁴ Golpe midiático-jurídico-parlamentar pelo qual a ex-presidenta Dilma Rousseff foi retirada do seu cargo através de um impeachment.



Apresentação do espetáculo "O mistério das lendas: a história nunca contada, em 07/12/2015 - arquivo pessoal



Esboço lúdico da dramaturgia de "O mistério das lendas: a história nunca contada" - arquivo pessoal

Escrevendo nesse mesmo período *Quando encontramos sonhos perdidos nas roupas que costuramos*, com o Grupo Garagem, o processo dessa vez aparece mais autônomo com o tempo de amadurecimento da montagem.

Quando encontramos sonhos perdidos nas roupas que costuramos... (ou a cena do desfile)

Pai, eu aprendi a escrever, não da maneira que a gente sonhava. E também não eram essas coisas que eu queria te falar. O que nós, trabalhadores, o que a gente queria era só um salário decente. Eu acho que não tem limite pra luta dos trabalhadores que produzem roupa. Todo dia a gente acorda cedo e vai pra fábrica trabalhar. [...] . Tem gente que costura há anos, do mesmo jeito, sem perceber mais o que é fruto do seu trabalho. Um trabalho sem frutos, pessoas sem almas. Como um movimento mecânico, como se eles já não soubessem onde termina a máquina e começa a vida. Parece que um pedaço dos sonhos vai embora a cada peça. Costuraram tanto que os sonhos de todos se misturaram, perdidos entre a primavera-verão e o outono-inverno.

Quando defino a escrita em pequenos contos e percebo a autonomia da escrita no processo é que me dou conta da singularidade do texto enquanto literatura dramática.



Apresentação de Quando encontramos sonhos perdidos nas roupas que costuramos – arquivo pessoal



Matéria veiculada no portal Acritica em 22/07/2016

O texto que mais diverge no processo de escrita é o *Ainda bem que tivemos filhos*. Esse texto foi encenado pelo Grupo Garagem e dirigido por mim dentro da disciplina de "Direção I", ministrada pelo professor Jorge Bandeira.

Ainda bem que não tivemos filhos...

Ato único, Clara e Fabio estão dispostos da maneira mais confortável. Fabio vem sempre antes, já na quinta lição. Clara vem lá pelo fim, quando se juntam as consoantes. Ela, escorpiana, ele de capricórnio, e isso é tudo que soubemos até agora.

Cena 1 – Qual pecado eu cometi no início?

Clara – Lembro do primeiro, eu plantava flores na porta dele. Ele tinha 18, era um coco, era natal e ele me olhava pedindo flores.

Fabio – Até quando? Até quando ele te pediu flores?

Clara - Não importa. Ele não as colheu e eu chorei dois anos olhando as flores não colhidas. Foi quando eu fiz o meu primeiro poema. Ele não viu. Nem as flores, nem os versos. Depois de um tempo descobri que elas eram de plástico, mas morreram.

Fabio – Leseira sua se apaixonar por um coco

Escrito de maneira mais tradicional, foi dividido em cenas e diálogos, com rubricas, diferente dos anteriores. Apesar disso, o caráter de um discurso mais objetivo, frases curtas, lembram em alguns aspectos, os períodos curtos e diretos dos contos de *Quando encontramos sonhos perdidos nas roupas que costuramos*. Segundo Ryngaert,

As escolhas dos autores indicam que eles se colocam implicitamente numa tendência da escrita, que organizam seu universo mental e o estruturam em função de ritmos que lhes são próprios” (1995,p.39)

Ninguém pode amanhã, dentro da minha tendência de escrita, é a primeira dramaturgia na qual penso mais na performatividade do que na questão de um esboço de dramaturgia, mais inclinada para a ação. É o momento onde me coloco também enquanto atriz e militante dentro do Coletivo Bela Baderna, coletivo que surge dentro do processo de Montagem Cênica e se constitui enquanto grupo de teatro político na cidade de Manaus em 2017.

Ninguém pode amanhã

Por todos e todas trabalhadores e trabalhadoras, donas de casa, senhores,

Ninguém pode!

[...]

Não posso perder a hora

Ninguém pode!

Convocamos

Exército de inertes

Convocamos

Desvairados, loucos, doentes, poucos, ridículos, comunistas, lunáticos, manipulados, doutrinados, feminazis, gayzistas, todas, todos, achando que podem

Ninguém pode

Repetem

Ninguém pode amanhã!

Talvez podemos no domingo, depois do café da manhã.

Ninguém pode amanhã nasce da experiência no movimento de ocupação Ocupa- Esat, Movimento estudantil em defesa da educação pública, democrática, popular e não exclusiva que ocupou o prédio da Escola Superior de Artes e Turismo ESAT- UEA durante os dias 11/11/2016 a 13/12/16. Um esboço do que viria a constituir o projeto de encenação do texto é apresentado ainda durante o período de ocupação sob a performance Pedra. Papel. Tesoura. E nesse momento histórico, acabo por me envolver nos movimentos de luta contra os retrocessos estabelecidos pelo atual Governo Federal, tendo contato com diversos movimentos, dentre eles o de mulheres na cidade.



Performance Pedra.Papel.Tesoura - arquivo pessoal

Ninguém pode amanhã foi construído junto aos movimentos, na rua, e em diálogo nas oficinas com O *Levante Popular da Juventude*⁵ e o *Coletivo Roza Zumbi*⁶ e participou diretamente da construção das greves gerais de 2017, chegando a compor a frente de lutas Fora Temer Manaus.

⁵ O Levante Popular da Juventude é uma organização de jovens militantes voltada para a luta de massas em busca da transformação da sociedade. (fonte: levante.org.br)

⁶ O CRZ surge em julho de 2012 na busca de uma elaboração política e ação militante de forma coletiva, plural e horizontal, dentro do PSOL. Nacionalmente, atua na Intersindical e na Frente Povo sem Medo. (fonte: facebook.com/pg/crzamazonas50)



Ninguém pode amanhã, intervenção na Av. Eduardo Ribeiro – arquivo pessoal

Essas dramaturgias marcam não apenas a trajetória dentro do curso de Teatro, mas um processo de autorreconhecimento de minhas marcas, sejam elas textuais ou ideológicas. Essas experiências me dão base para sustentar um discurso dito por mim, mulher, manauara. Pode ser que essas marcas se alterem com o passar dos anos, mas nesse momento, elas são fundamentais para entender de onde falo e escrevo nesse recorte histórico.

Considerações em processo

A autorreflexão quando trago minha experiência pessoal de criação artística dentro do curso de Teatro, permite evidenciar também os processos de busca e empoderamento que desencadearam na minha autodenominação de dramaturga e a preocupação de desenvolver um trabalho que expressasse de alguma maneira minha identidade enquanto mulher que escreve. Começo também a ter a consciência das relações de poder que atravessam as relações de gênero e me denomino feminista. O feminismo em consonância com as teorias pós-coloniais entra com as bases teóricas e políticas que nortearam esse processo de empoderamento, juntamente com a inserção em espaços de movimentos sociais, das vivências nos grupos os quais participo e os processos de escrita das dramaturgias. Espero que essa reflexão se

estabeleça daqui em diante para um estudo no sentido de resgatar registros de outras mulheres que escreveram e escrevem para o Teatro em Manaus.

Referências

ALMEIDA, FL., **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jacqueline. **O que é FEMINISMO**. São Paulo : Ed. Abril cultural : Brasiliense, 1985.

ARAÚJO, Laura Castro e GOMES, André Luís. A personagem feminina na dramaturgia brasileira contemporânea. In: GOMES, André Luís; MACIEL, André Vieira [org.]. **Dramaturgia e Teatro: Intersecções**.p. 69-100 EdUFAL: Maceió. 2008.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis,p.659-688, maio-agosto 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: a experiência vivida, v. II**. Tradução Sérgio Milliet. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução: Rogério Bettoni.Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

CHANG, Heewon. **Autoethnography as Method**. Left Coast Press, United States of America, 2008.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade: Dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições colibri, 2004.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/ estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de subjetividade**. São Paulo, v.1, n 2, p.241-251, fev./set. 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCOTT,Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRES, Iraíldes Caldas: OLIVEIRA, Márcia Maria de. **Tráfico de mulheres na Amazônia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. Letras de Hoje.v.37,nº4, 57-72. Porto Alegre, dezembro 2012.

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