

DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE: UMA ESCRITURA DA FALTA

Sumara Gomes (Maia Piva)¹
Lourdes Kaminski Alves²

RESUMO: A escrita teatral contemporânea é uma escritura da falta, no sentido de que há uma escolha consciente dos autores e autoras em deixar lacunas na dramaturgia que possam ser preenchidas pela experiência dramatúrgica do espectador. Na discussão entre Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007) e Sílvia Fernandes (2010), as inovações trazidas pelo formato contemporâneo e pós-dramático aparecem como novas possibilidades de encarar o drama. E essa “crise do drama” interfere também na escrita dramatúrgica de autoria feminina no Brasil e, especificamente, no Paraná, foco da pesquisa de mestrado em andamento. Aqui apresentamos uma parte do estudo, ilustrando com a obra de Patrícia Kamis (2009).

Palavras-chave: Dramaturgia; autoria feminina; autorias paranaenses; temáticas da resistência; contemporaneidade.

DRAMATURGY OF FEMALE AUTHORITY CONTEMPORARY IN PARANÁ: A SCRIPTURE OF LACK

ABSTRACT: Contemporary theatrical writing is a scripture of the absence, in the sense that there is a conscious choice by the authors to leave gaps in the dramaturgy that can be filled by the dramaturgical experience of the spectator. In the discussion between Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007) and Sílvia Fernandes (2010), the innovations brought by the contemporary and post-dramatic format appear as new possibilities to analyze the drama. And this “crisis of the drama” also interferes in the dramaturgical writing of female authorship in Brazil and, specifically, in Paraná, the focus of the master’s research in progress. Here we present a part of the study, illustrating with the work of Patrícia Kamis (2009).

Keywords: Dramaturgy; female authorship; authorship from Paraná; resistance themes; contemporaneity.

1 Atriz, roteirista, dramaturga e professora de teatro. Bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP, mestranda em Letras pela UNIOESTE, com pesquisa sobre dramaturgia de autoria feminina no Paraná. Professora e Coordenadora do Curso Técnico em Teatro Colégio Eleodoro (Cascavel-PR). E-mail: maiapivaatriz@gmail.com

2 Doutora em Letras, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Assis. Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná UNIOESTE. E-mail: lourdeskaminski@gmail.com

O TEXTO DRAMATÚRGICO CONTEMPORÂNEO: UMA ESCRITURA DA FALTA

Jean- Pierre Ryngaert, em sua obra *Ler o teatro contemporâneo* (1998) chama a atenção para a urgência no sentido do texto como um dos entraves na compreensão da dramaturgia contemporânea, enfatizando que o sentido não é uma necessidade no texto dramático da atualidade. Feito muito mais de imagens, símbolos e cheio de lacunas, o texto contemporâneo se coloca num lugar de absorção, muito mais do que de compreensão, como um quebra-cabeças em que estão “obrigatoriamente”, segundo o autor, faltando peças. Uma escrita que expõe suas ausências para criar sentidos, excitando o imaginário.

Discussões como a perda da narrativa unificadora e o gosto pelo fragmento permeiam a dramaturgia contemporânea, revelando a quebra de paradigmas estabelecidos para o texto teatral desde a tragédia grega, permeando toda a história da dramaturgia até a chegada do movimento realista, que desemboca no movimento contemporâneo, onde as leis de *ação, tempo e lugar* – que, ademais, já vinham sendo quebradas ao longo da história da dramaturgia, por autores como Shakespeare, por exemplo – já não fazem mais sentido para uma dramaturgia do fragmento, do quadro, do subjetivo, da autoficção, muito característicos do texto teatral contemporâneo.

Na produção dramatúrgica contemporânea, de modo geral, é possível encontrar textos cuja unidade foge completamente dos padrões tradicionais, a ponto de parecer não ter nenhuma, lançando-nos – como leitores e espectadores – num limbo que só faz sentido na compreensão da totalidade da obra.

Segundo Peter Szondi (2011), em sua obra *Teoria do drama moderno*, o “drama” – aqui entendido como “apenas uma determinada forma de literatura teatral” (SZONDI, 2011, p. 21) – enfrentou várias crises desde a instituição das três regras aristotélicas – espaço, tempo e ação – até o encontro de novas fórmulas, no teatro moderno, para escapar às amarras que essas leis impunham ao formato dramático e encontrar uma nova dialética entre forma e conteúdo.

Szondi situa o nascimento do drama no Renascimento, quando o homem e as relações humanas passam a ser o centro da encenação. Saindo do mundo medieval, em que Deus e a religião eram o centro de todas as expressões artísticas, o Renascimento traz a possibilidade de rompimento com as estruturas clássicas e a origem de uma nova maneira de se fazer dramaturgia: tudo passa a estar presente no diálogo. Se o diálogo é a expressão por excelência, a partir da exclusão da épica, então, tudo tem que estar na fala da personagem e tudo se realiza no drama por este embate de falas.

O tempo do drama é o presente. Por isso, Szondi afirma a impossibilidade de um fato histórico ser apresentado como dramático. Ele afirma que este será sempre do domínio da épica, não da dramaturgia, que exige estar no presente, sem fazer alusões ou narrativas que remetem ao passado, o que forçosamente acontece com todo “drama histórico”. “No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes” (SZONDI, 2011, p. 27). E este é o ponto nevrálgico das reflexões do autor em relação à crise do drama, pois, segundo ele, muitas das tentativas de

quebrar com a hegemonia do drama enquanto forma dialética entre sujeito e objeto, resultaram numa epicização da dramaturgia, afastando-a de seu caráter dramático.

Diante dessas considerações, o autor inicia uma análise da “crise do drama”, exemplificando estratégias cênicas dos dramaturgos da modernidade para resolver a questão da confrontação com a tríade aristotélica. É então que, em fins do século XIX e início do XX, segundo o autor, que começamos a ver esse rompimento acontecer com maior força entre as obras teatrais. A tríade é relativizada e a contradição interna do drama moderno se evidencia. Segundo Szondi, só Tchekov consegue solucionar “o problema de como expor a impossibilidade do diálogo na forma dramática dialógica ao introduzir uma personagem mouca que dá vazão a uma conversa de surdos” (SZONDI, 2011, p. 80). Mas ainda assim, Tchekov não chega a romper totalmente com o estatuto do drama, encontrando apenas estratégias para passar por cima, ou antes, ao largo das regras impostas, não sendo suas conquistas senão o princípio da renovação que virá.

No que Szondi (2011, p. 88) chama de “tentativas de salvação”, vemos os autores debatendo-se com heróis populares, sustentando uma relação inter-humana, no naturalismo; a “peça de conversação”, onde predomina o diálogo que se converte em monólogos ou em sede monológica da recordação; a “peça em um ato”, que preconiza um modo não só quantitativo mas também qualitativo de abordar o drama, no modo em que transcorre a ação, apresentando situações-limite; o existencialismo, buscando a volta de um classicismo em que o homem confirma a sua liberdade ao se decidir por uma situação e vincular-se a ela; e a “dramaturgia do eu” ou o “drama de estações”, de que foi expoente August Strindberg, que procurava uma forma dramática do homem alienado, só e subjetivo.

A partir dessas considerações, Szondi passa a analisar as iniciativas de autores que enveredam por buscas de um novo modo de fazer dramaturgia que exploda com as convenções do drama e apresente um novo panorama de possibilidades de criação dramática. Neste sentido, temos as iniciativas de Piscator, com seu teatro político, que culmina nas transformações do “teatro épico” de Brecht³ no teatro alemão, voltado às questões sociais. Em suma, o que Brecht tenta instituir é um teatro épico “não-aristotélico”, tendo como pano de fundo a ação que o palco agora narra. Neste pano de fundo, o jogo cênico se dá nas relações problemáticas entre os homens. No lugar da meta a ser atingida, entra em cena o se deter e refletir.

As considerações que Szondi apresenta sobre a crise do drama traçam uma trajetória que nos mostra como os autores dramáticos tentaram solucionar os problemas colocados pela forma aristotélica – considerada como a forma ideal do drama – diante de um mundo em constante transformação, onde essa forma não respondia mais a questões impostas pelas mudanças da história.

3 De acordo com Iná Costa “quando o Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Brecht é finalmente incorporado ao teatro brasileiro. [...] Aqui temos um nó: o que foi resultado crítico – no sentido de apontar os limites – dos experimentos de *agitprop* (teatro de Brecht), aqui no Brasil está na origem da nossa principal experiência de *agitprop*. Isso, sim, é que é ideia fora do lugar.” (COSTA, 2012, p. 121-122)

E mais, tentando encontrar formas novas de dizer no palco que fossem ao encontro das rupturas que fizeram, sem enfraquecer a linguagem da cena e sem retirar o caráter teatral da dramaturgia. Neste sentido, a crise do drama, apresentada por Szondi, não se soluciona. Foram encontradas novas maneiras de dizer, mas as problemáticas referentes à forma épica que invade a cena, tornando-a historicizada, ainda permanecem por algum tempo pairando sobre o palco.

Para tentar responder à modernização dramática, Jean-Pierre Sarrazac, em sua obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), já na introdução, atualiza as questões apontadas por Szondi (2011) e tece a crítica a este, referente à visão de Szondi de que só o teatro épico, de Bertolt Brecht, seria capaz de responder à crise instaurada no drama do século XIX. Para Sarrazac, o teatro épico não é o único a conseguir responder a essa crise de forma satisfatória.

Na acepção de Sarrazac (2012), a crise que se instala na dramaturgia do final do século XIX é uma “resposta a novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade” (SARRAZAC, 2012, p. 16). E essas novas relações se instalam pelo signo da *separação*. O homem dividido, despedaçado e fragmentado de todas as instâncias que o envolvem socialmente. Uma separação moral, social, psicológica e metafísica que o faz estar “pregado num passado que o puxa para o fundo” (SARRAZAC, 2012, p. 16). Para Sarrazac, é possível ser épico e dramático ao mesmo tempo e o que se constitui um erro na perspectiva szondiana, torna-se um campo repleto de possibilidades.

Um novo drama que coloca o homem no centro das atenções e discute problemas subjetivos de uma nova forma; que não mais responde ao formato fechado do drama anterior. Neste sentido, a obra de Sarrazac e seus colaboradores nos coloca num panorama de possibilidades e nos apresenta uma nova maneira de pensar o drama – e a escrita dramática – de forma a promover a mudança de perspectiva em relação aos textos produzidos a partir de então.

Pretendendo ir além das ideias de Szondi, quando abandona o teatro épico como o fim a ser alcançado, a obra de Sarrazac defende o “proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados” (SARRAZAC, 2012, p. 21), principalmente o objeto “dramático” e a subjetividade que, para ele e seus colaboradores, se torna o ponto crucial das novas formas de ver o drama a partir de então. Sem desmerecer o conceito de “crise”, abordado por Szondi, o autor considera que é preciso ir além desse conceito, ampliando-o em direção de uma “crise sem fim”, que possibilite o olhar em direção a buscas que procurem responder essa crise de outras formas que não o engessamento dentro de leis de escrita, fundadas e observadas até então.

Para tanto, o autor defende o conceito de *rapsódia*, para dar conta das formas mais livres de escrita do drama e (re)emancipá-lo de sua “maldição”, o drama “canônico”, objetivando levá-lo ao que ele chama de drama “não-canônico”, um drama que tenha condições de solucionar as várias crises instauradas, utilizando novas formas de ver o ato dramático e a dramaturgia. A figura do rapsodo, então, corresponde a um “costurador” que reúne o que está rasgado e despedaçado, juntando-os. A rapsódia, como “mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e

épica” (SARRAZAC, 2012, p. 127), constrói um “teatro dos possíveis”, no qual coexistem e se somam os contrários, no qual tudo é colocado sob o signo da polifonia. O trabalho do autor-rapsodo, então seria o de cerzir, engendrando nas escritas contemporâneas a estrutura de uma “montagem dinâmica”. No drama contemporâneo, está em jogo a instauração de um teatro que está em busca perpétua, que nunca se basta, que se reinventa e é reinventado constantemente, na busca do recomeço.

Estas estratégias são exploradas na dramaturgia de Grace Passô, autora disposta a correr riscos artísticos, tal como reflete Lourdes Kaminski Alves (2019), no artigo intitulado “Corporeidades do Silêncio e do Medo na Dramaturgia de Grace Passô”, apresentado no Simpósio “Corpo a Corpo: Leituras EnCena/EnSino”, no IV Seminário Nacional de Dramaturgia e Teatro: Teatro e Política, evento do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL (<http://gtdramaturgiaeteatro.blogspot.com/>). Em sua exposição, a pesquisadora refletiu sobre a pulsão rapsódica e formas do silêncio na obra da dramaturga brasileira Grace Passô, apontando, na análise da peça *Amores Surdos* (2012), aspectos do pós-dramático ao modo proposto por Hans-Thies Lehmann (2007). Lourdes Kaminski Alves, discute a dramaturgia de Grace Passô como uma produção que se integra ao teatro da contemporaneidade, a virada performática, as crises da dramaturgia e mesmo aos conceitos de autoria, leitura e formas literárias, no que diz respeito à reflexão aliada ao campo dos estudos literários.

Hans-Thies Lehmann, em sua obra *O teatro pós-dramático* (2007), nos apresenta as práticas teatrais de um novo teatro, já não mais respondido pela prática do modelo contemporâneo, mas, segundo o autor, ainda inserida em seu contexto. O que Lehmann propõe com a obra é uma reflexão sobre o novo teatro que vem sendo feito nos últimos anos, quebrando com regras estabelecidas pela prática do teatro contemporâneo e abrindo as fronteiras intermediáticas, transformando a cena teatral numa receptora e transformadora de outras linguagens para benefício do próprio teatro.

Segundo o autor, o teatro denominado pós-dramático é

[...] um teatro que se vê impelido a atuar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia. (LEHMANN, 2007, p. 31 e 32).

Para tentar esclarecer essas afirmações, o autor dá o exemplo do que se convencionou chamar de “pós-brechtiano”, que constitui o modo do fazer teatral vindo depois do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, mas que deve muitas de suas premissas ao trabalho deste, sem anulá-lo ou negá-lo, supondo mesmo a continuidade de práticas exercidas pelo encenador e que continuaram vigorando no avanço em direção às técnicas contemporâneas. Lehmann também afirma que a ideia de pós-dramático está ligada à ideia de teatro experimental, mas alerta para

o reducionismo do termo “experimental”, explicando que, no caso do pós-dramático, refere-se a estar “disposto a correr riscos artísticos” (LEHMANN, 2007, p. 37). O autor descreve como as iniciativas do teatro pós-dramático se configuram como experimentações, unindo diversas áreas de conhecimento numa empreitada artística, misturando linguagens antes impensáveis para o campo teatral, configurando, muitas vezes, uma incompreensibilidade textual, não mais atendendo à fábula, mas a necessidades outras da encenação.

O autor cita também as dificuldades que o público em geral tem para apreciar o texto pós-dramático por este não se identificar mais com a tradição do drama, cuja fábula e racionalidade proporcionavam um entendimento mais fácil do que os textos da nova concepção. Assim, o teatro pós-dramático “pode ser concebido muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação, de desmontagem, de desagregação no próprio drama” (LEHMANN, 2007, p. 69). Num reconhecimento de que a sua própria existência – a do teatro pós-dramático – é a própria dissociação entre drama e teatro. Isso implica uma mudança não só do texto teatral, mas dos modos de expressão.

Ou seja, o teatro não é mais o campo do domínio da palavra, do sentido, do gesto somente. Mas antes responde a uma concepção integral, onde o texto é resultado da busca estética e não seu ponto de partida. A perspectiva do teatro pós-dramático pressupõe que a obra esteja aberta para que possa ser encenada sob uma nova ótica, mais fragmentada. A concepção aristotélica de texto e encenação é quebrada totalmente, sem deixar nenhum vestígio, e precisa encontrar outros caminhos até o espectador.

Outra das premissas abordadas por Lehmann sobre as especificidades do teatro pós-dramático é a participação efetiva do espectador como criador da obra, o que é proporcionado pelo caráter inacabado dessa mesma obra apresentada ao público. Entendamos esse inacabamento como intencional. O teatro apresentado na concepção de esboço, dando a oportunidade ao espectador de sentir sua presença, refletir e contribuir, atentando-se para as ações físicas e a presença dos atores.

Segundo Lehmann (2007, p. 185), “o teatro se torna o lugar de um ato de contar”, porque faz parte da premissa mesma de ser teatro que algo esteja sendo contado para alguém. E isso o teatro pós-dramático não nega. Antes, remodela, reposiciona, ressignifica.

Na produção dramatúrgica de Grace Passô, vamos encontrar o texto ensaio, falas improvisadas, aproximação com a realidade, utilização de recursos não teatrais, aproximação e repulsão com as formas tradicionais, espaço partilhado com o público, apresentação e narrativa mais que representação, espectador e ator expostos, liberdade do público, teatro da fala, situação, presença, a predileção pelo monólogo (mesmo com a utilização do coro, que representa uma única voz). Estas são algumas características do teatro pós-dramático que se contrapõe, segundo Lehmann, ao teatro tradicional feito antes dele que encontramos na dramaturgia de autoria feminina atual.

Outra característica muito presente nos processos pós-dramáticos é a vulnerabilidade. “A vulnerabilidade do processo se torna sua razão de ser e põe em questão as normas do comportamento cotidiano” (LEHMANN, p. 207). Essa afirmação põe em xeque a participação do espectador em cena, que pode tanto contribuir quanto destruir a encenação.

Numa tentativa de compreender o que seja esse caráter de encenação do pós-dramático, o autor diz que “o teatro [no pós-dramático] é enfatizado como situação, não como ficção” (LEHMANN, 2007, p. 212). Ora, mas isso a performance e o happening já faziam. O que Lehmann está querendo dizer é que o que sempre chamamos de performance e *happening* não passa de uma definição errônea para teatro pós-dramático.

Para tentar diferenciar a prática performática pura e simples da performance pós-dramática, o autor afirma que ao ator se aplica a atuação complexa e ao performer a atuação simples ou não-atuação. Então, Lehmann nos induz a pensar que o teatro pós-dramático é essencialmente performático, mas não no sentido da performance como a conhecemos, de caráter efêmero e pontual. Para o autor, o teatro pós-dramático reivindica “o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado” (LEHMANN, 2007, p. 226). E diz que tudo o que é performance depende de assim ser chamado.

Para Lehmann, o teatro pós-dramático é o teatro da presença. Mas uma presença “oscilante e evanescente”, como falta, como algo que já passou e está sendo “apresentado”. Neste sentido, a presença real do ator, sua respiração, seu ritmo, tomam a frente da representação e criam um elo com a plateia que eleva o momento cênico em acontecimento perene, etéreo, mágico.

O *status* do texto muda, visando a desconstrução, a dessemantização, o não-diálogo, a multiplicidade de vozes e a desagregação de sentidos construídos por uma ótica da não reiteração de verdades absolutas. No pós-dramático, segundo Lehmann, “o texto aparece mais recitado, sendo apresentado mais como material linguístico alheio e estranho do que como texto para papéis” (LEHMANN, 2007, p. 254). Neste sentido, o texto pode ser cambiado a outros usos que não o de comunicar algo e até mesmo não significar nada, servindo apenas como paisagem sonora, por exemplo. Uma multiplicidade de usos e formas que pode até mesmo descaracterizar o texto como história a ser contada.

Outra característica do pós-dramático debatida por Lehmann é a repetição. Esse recurso vem sendo utilizado no teatro contemporâneo e pode ser constatado em muitas montagens mais vanguardistas, mas é considerada pelo autor como típica do pós-dramático. A repetição proporciona a cristalização do tempo, visando a desestruturação e desconstrução da fábula, do significado e da totalidade formal.

Silvia Fernandes, em sua obra *Teatralidades contemporâneas* (2010), reitera a diversidade da obra teatral contemporânea citando Patrice Pavis, para quem “atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena” e o encenador Richard Schechner, para quem “drama é tudo o que o escritor escreve para a cena”. (FERNANDES, 2010, p. 153). Essa alta diversidade na escritura cênica

é facilmente constatada. Basta se deter na leitura de dramaturgos e dramaturgas da atualidade e constatar uma enxurrada de influências, mídias, formatos, linguagens, das mais diversas.

O encenador Bob Wilson, por exemplo, subverte tudo o que podemos definir como teatral e insere em suas obras elementos que, a princípio, temos dificuldade de entender como teatrais. Mas não precisamos ir tão longe. Ísis Baião, dramaturga brasileira que, infelizmente, foi durante muito tempo relegada pela crítica e pelo público, fazendo pouco sucesso, já traz em sua dramaturgia elementos parateatrais que, para a época em que surgiram em sua escrita – os anos 1960 – causaram no mínimo espanto. Baião trabalha com o grotesco e suas peças dependem de recursos que, muitas vezes, parecem estranhos ao ambiente teatral.

A cena teatral de hoje está repleta de elementos que até bem pouco tempo poderiam ser considerados não cênicos, como a utilização do texto como paisagem sonora ou a utilização de vídeo como narrativa cênica. Uma das autoras estudadas neste trabalho, Patrícia Kamis, se utiliza desse recurso em suas peças, fazendo disso uma marca de sua linguagem dramática. Em sua obra *Tempestade de Areia* (2009), ela se utiliza tanto das marcas sonoras que o texto possibilita quanto da própria forma de escrita do texto, como segue:

nadapáranada

EUSOUAGORA
NÃOIMPORTA
OTUDOQUEEU
PRECISOSER
DEVERIASER
NÃOIMPORTA
DEVERIASER
PRECISOSER
EUSOUAGORA

E mais adiante, na mesma peça:

VOCÊNÃOVAIMEAJUDAR?
NÃOVAIMEAJUDAR?
VAIMEAJUDAR?
MEAJUDAR?
AJUDAR?
AR?

(KAMIS, 2009, 53)

Para procurar entender esse panorama, Sílvia Fernandes discute o conceito de teatralidade de Patrice Pavis, e o de antiteatralidade, de Martin Puchner. Para Pavis, teatralidade “seria aquilo que na representação ou no texto dramático é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2008, p. 372). Para Puchner, antiteatralidade seria todo movimento – que, para ele, tem Brecht como seu

precursor – no sentido de produzir uma arte nova que rompa com os preceitos de teatralidade, definidos por Pavis. Segundo Fernandes (2010), o conceito de teatralidade “tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores do discurso teatral”. (FERNANDES, 2010, p. 113). O termo “teatralidade”, então, aplicado às práticas textuais contemporâneas, remete-se a toda escrita dramática plural e polissêmica, que comporta elementos variados e técnicas outras que não primariamente nem necessariamente cênicas.

Segundo Puchner, o movimento antiteatralista, no qual Brecht foi por ele incluído, foi responsável “pela definição de mudanças substantivas no texto dramático, na concepção das personagens e no trabalho do ator”, nesta busca de não ser mais teatral, mas, antes, teatralizado (FERNANDES, 2010, p. 117). Os antiteatralistas, então, podem ser considerados precursores de uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de “espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade”. (FERNANDES, 2010, p. 118).

Em se tratando de escritura teatral, Sílvia Fernandes (2010) nos diz que “hoje a peça de teatro desafia generalizações” (FERNANDES, 2010, p. 153), pois a diversidade de estilos, formas e linguagens é enorme. A construção do texto teatral contemporâneo tem forte presença analítica e reflete muitas vezes o mundo interno de seu autor e/ou encenador. Há pouca preocupação com as regras da escritura, aproximando essa escritura de uma dramaturgia não dramática, sem ação e autônoma. Uma escrita que pode ser lida de outras formas que não somente com um olhar dramático. Embora toda a ação continue lá, na fala da personagem, a escrita dramática contemporânea já não age falando, mas antes conversa. O texto dramático não projeta mais ações, mas uma conversação sem correlação nem organização entre a palavra a maneira de dizê-la. O resultado dessa apropriação da teatralidade pela dramaturgia contemporânea é que o texto literário ganhou novo estatuto.

O que podemos observar nestes autores e nas dramaturgias citadas, foi uma trajetória do texto dramático rumo ao panorama atual, quebrando com regras rígidas, inventando novas formas de se colocar e criando novos lugares para a fala da personagem. Desde a crise do drama, analisada por Szondi, passando pelas reflexões de Sarrazac sobre o ator rapsodo e pelas contribuições de Lehmann sobre as abrangências do pós-dramático, até as considerações de Fernandes sobre teatralidade versus antiteatralidade, o que vemos aqui é uma gama de tentativas de nominar as mudanças ocorridas dentro do campo da construção dramática em direção a um texto que não mais responda apenas às regras rígidas, impostas para a construção do texto teatral, porque dentro de uma tradição de escrita do gênero, mas a busca em responder às novas questões e paradigmas que surgem com as mudanças sociais e tecnológicas da humanidade, a exemplo das dramaturgias de Leilah Assunção, Hilda Hilst, Grace Passô entre outras.

É preciso reinventar o modo de dizer em cena. É o que vêm fazendo dramaturgos e dramaturgas da atualidade. Sem preocupações excessivas com a forma, os cânones e tradição de escrita teatral, os autores e autoras vem exercendo uma liberdade, antes inimaginável, em suas escritas cênicas. É diante deste cenário da desdramatização da cena, das rupturas paradigmáticas de indexações de formas textuais, da fertilidade dos movimentos contemporâneos de desterritorializações e de novos dispositivos e agenciamentos de corpos, na perspectiva Felix Guattari e Suely Rolnik (1999)⁴ que propomos estudar um conjunto de textos dramaturgicos escritos por mulheres, mais especificamente, para presente pesquisa, dramaturgas paranaenses, a saber Lígia Souza Oliveira, com os textos *Alguns caracteres* (2009), *Outros sons* (2019), *Para ler aos trinta* (2014), *Pneumático* (2010), *Reflexos* (2011), *Penélope* (2018), *O nome das coisas* (2018) e *Personne* (2014); Juliana Partyka com os textos *Desterra* (2016), *Krio* (2018) e *O velho* (2017); e Patrícia Kamis com os textos *Atman* (2011), *Fractal* (2010), *(Em) Branco* (2012) e *Tempestade de areia* (2010). Não é nossa intenção analisá-los na íntegra, mas buscar nestes textos passagens que nos interessam para tratar o projeto estético e ideológico das dramaturgas em confluência com o suporte teórico crítico aqui desenvolvido.

O texto dramaturgico contemporâneo exige uma leitura mais cuidadosa, sobretudo, quando estamos falando da produção de autoria feminina que reivindica visibilidade e reflexão para temas e modos de existências, que por longo tempo foram invisibilizados pelos cânones e pelos discursos hegemônicos. O olhar atento ao texto e ao modo como ele faz falar essas existências, corpos e estruturas sociais, é fundamental para que se extraia o “sentido” real do texto, para isso é importante conhecer outras ferramentas que não somente as habituais utilizadas para a compreensão racional.

Para a melhor compreensão da dramaturgia de autoria feminina, faz-se necessário refletir sobre estudos que versam em torno das questões de feminino e de feminismos em perspectivas sociocráticas e antropológicas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. Pulsão Rapsódica e Silêncio na Dramaturgia de Grace Passô. In: GOMES, André Luís; REIS, Maria da Glória Magalhães dos. (Orgs). **Encenar a Leitura: Relações Cênicas-Midiáticas**. São Paulo: Pontes Editores, 2020, p. 203-217.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

4 “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquímicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos memorização e produção de idéia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.)” (GUATTARI; ROLNIK, 1999. p. 31).

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Trad. Ana de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.

KAMIS, Patrícia. **Tempestade de areia**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleo_dedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em: 20 out. 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em: 30/03/2021
Aceito em: 04/04/2021