

**ESCRITURAS DRAMATÚRGICAS DE AUTORIA FEMININA
PARANAENSE: JULIANA PARTYKA E PATRÍCIA KAMIS**

Sumara Gomes (Maia Piva) (PPGL/UNIOESTE)
Lourdes Kaminski Alves (PPGL/UNIOESTE)

Resumo: Neste artigo refletimos sobre escrituras dramatúrgicas de autoria feminina paranaense, a partir das obras *Desterra* (2016), *Krio* (2018) e *O Velho* (2017), de Juliana Partyka; *Atman* (2011), *Fractal* (2010), e *Tempestade de Areia* (2010), de Patrícia Kamis. As análises dos textos dramatúrgicos respaldam-se em conceitos e apontamentos sobre a dramaturgia contemporânea, principalmente, nas obras *Ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Rynagert (1998), *Para ler o teatro*, de Anne Ubersfeld (2005) e *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann (2007), bem como a obra *Um teatro da Mulher*, de Elza Cunha de Vincenzo (1992), que traça um panorama da escrita dramatúrgica da mulher brasileira nos anos 1960. Consideramos que tal aporte teórico crítico contribui para dar visibilidade às dramaturgias aqui elencadas, colocando-as ao lado de outras vozes femininas que se dedicaram ao ofício da escritura dramatúrgica como lugar de re(existência).

Palavras-chave: Dramaturgia; autoria feminina; autorias paranaenses; temáticas da (re) existência; contemporaneidade.

**DRAMATURGICAL WRITINGS PRODUCED BY WOMEN FROM
PARANÁ: JULIANA PARTYKA E PATRÍCIA KAMIS**

Abstract: In this paper we ponder on dramaturgical writings produced by women from Paraná, based on the literary works *Desterra* (2016), *Krio* (2018) and *O Velho* (2017), by Juliana Partyka; *Atman* (2011), *Fractal* (2010), and *Tempestade de Areia* (2010), by Patrícia Kamis. The analyses of such dramaturgical texts are supported by concepts and observations with regard to contemporary dramaturgy, mainly the sources *Ler o teatro contemporâneo*, by Jean-Pierre Rynagert (1998), *Para ler o teatro*, by Anne Ubersfeld (2005) and *Teatro pós-dramático*, by Hans-Thies Lehmann (2007), as well as the work *Um teatro da Mulher*, by Elza Cunha de Vincenzo (1992), which outlines a panorama of the dramaturgical texts of Brazilian women in the 1960s. We consider that the aforementioned theoretical foundation contributes to give visibility to the dramaturgies listed, placing them alongside other female voices that dedicated themselves to the occupation of dramaturgical writing as a space of re(existence).

Keywords: Dramaturgy; female authorship; Paraná authors; themes of (re)existence; contemporaneity.

Introdução

Um texto dramático, escrito para teatro, tem suas especificidades, que respondem à construção dramática, ao texto feito para ser encenado num palco de teatro ou ao menos em um espaço teatral, por atores, ao vivo, e com uma plateia espectadora, sob recursos de iluminação, figurinos, sonoplastia, cenografia, dentre outros. A análise de um texto de teatro, portanto, deve considerar tais aspectos, já que não se trata de um texto onde todas as informações estão dadas na narrativa, sobretudo em textos contemporâneos, remetendo-se à imagem utilizada por Jean-Pierre Ryngaert (1998), de um grande quebra-cabeças onde estão faltando peças, que serão preenchidas pela interpretação dos atores e pela recepção deste texto pelo público. Anne Ubersfeld (2005), também nos aponta nortes de leitura desse texto feito para o palco ou para o espaço teatral e orienta nosso olhar na direção de como compreendê-lo e apreendê-lo em sua potência crítica e criativa. Hans-Thies Lehmann (2007) nos orienta por um mundo novo de descobertas e possibilidades e permissões dadas ao texto dramático, diante de um mundo tecnológico e fragmentado.

Neste artigo, refletimos sobre escrituras¹ dramatúrgicas de autoria feminina paranaense, a partir das obras *Desterra* (2016), *Krio* (2018) e *O Velho* (2017), de Juliana Partyka; *Atman* (2011), *Fractal* (2010), e *Tempestade de Areia* (2010), de Patrícia Kamis. Na análise dos textos foram utilizados conceitos e apontamentos sobre a dramaturgia contemporânea, mais precisamente, estudos de Jean-Pierre Ryngaert (1998), e de Anne Ubersfeld (2005), bem como apontamentos da obra de Hans-Thies Lehmann (2007) e as considerações sobre a autoria feminina para teatro feitas por Elza Cunha de Vincenzo (1992). Consideramos que tal aporte teórico

¹ O termo “escritura” é apresentado por Barthes no ensaio *Crítica e Verdade* (2007), quando este reflete que: optando pela modernidade, restariam à crítica duas possibilidades. A primeira é científica, seria a metalinguagem, o caminho científico, a crítica institucional que se desenvolve nas universidades, aliada a outras correntes do pensamento, existencialismo, marxismo, psicanálise, estruturalismo e à linguística. **A outra é a da escritura, crítica realizada pelos próprios escritores, na qual o exercício da crítica aproxima-se do processo da criação poética.** Segundo Leyla Perrone-Moisés (2005), é neste momento que a crítica conseguiria se libertar dos entraves ideológicos da crítica universitária. **A crítica dos escritores receberia a marca da experiência artística do seu autor, tornando-se ela também uma obra de arte.** (Grifos nossos).

crítico contribui para dar visibilidade às dramaturgias aqui elencadas, colocando-as ao lado de outras vozes femininas que se dedicaram ao ofício da escritura dramática como lugar de re (existência).

Imagens poéticas na dramaturgia de Patrícia Kami

Patrícia Kamis é atriz, dramaturga, advogada e gestora de pessoas em Curitiba - PR. Como dramaturga, escreveu as obras *(em) branco*, publicada na coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2009) e pela Editora 7Letras (2012); *Tempestade de Areia*, publicada na coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2009); *Fractal*, publicada na coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2010); e *Atman*, publicada em 2011 e encenada em 2014 no Teatro Novelas Curitibanas.

Na produção dramática da autora, o jogo com as palavras e seus sentidos e a busca por uma sonoridade singular, ficam evidentes. Ao ler/ouvir seus textos mergulhamos em um universo de sons, somos tocados por flashes sonoros que implodem e explodem o espaço da cena. Kamis se insere no universo híbrido e heterogêneo da dramaturgia contemporânea, ao explorar aspectos identificados na dramaturgia atual: fragmentação, subjetividade, dissonância, suspensão temporal, despersonalização, fusão entre o real e o ficcional, recursos gráficos e sonoros, performances estendidas dentre outras. Parte desses aspectos, são sinalizados por Ryngaert (1998), como marcas da escrita dramática do teatro contemporâneo. Alguns aspectos aqui sinalizados também se encontram na obra de Lehmann (2007), quando este observa que 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). O teórico reconhece que a existência do teatro pós-dramático se encontra na dissociação entre drama e teatro. Isso implica uma mudança não só do texto teatral, mas dos modos de expressão.

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto quando (e se), é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação. (LEHMANN, 2007, p. 75)

A dissociação de que fala o autor entre texto teatral e drama tem início a partir do surgimento de textos e dramaturgos que tentavam responder, através de suas obras, a um teatro que ainda não existia. Não é que o texto seja rejeitado, mas é tratado de uma nova forma, buscando, para além da linguagem, uma nova relação que implica o ajuste deste a outros elementos, como os que preveem a intermedialidade característica da cena pós-dramática. Estas características podem ser encontradas na dramaturgia de Kamis.

Do texto dramaturgic intitulado *Atman* (2011), de Patrícia Kamis, ecoa um coro de vozes que se entrecruzam no tempo e no espaço, por vezes reconhecíveis, por vezes dissonantes, contudo, plenas de sentidos.

Na peça, as personagens não são nominadas. A não atribuição de nomes às personagens também está presente em *(Em) branco* (2012) e *Fractal* (2010), embora as escolhas gráficas que aparecem no texto *Atman* (2011) e em *Tempestade de Areia* (2010) não façam parte da estrutura dessas peças, o que não quer dizer que não dialoguem em seus processos de construção. Em *Fractal* podemos ver a nominação das personagens como Um Homem e Uma Mulher, o que se complexifica na personificação das personagens, que podem ser qualquer homem ou qualquer mulher, inseridos no contexto da peça.

Em *Tempestade de Areia* (2010), a autora chega a utilizar a imagem gráfica como um recurso dramático na distribuição do texto pela página, em espirais, contornos sinuosos, blocos e palavras espalhadas aparentemente sem sentido, em variadas fontes e tamanhos de letras. *Tempestade de areia* é um texto nada convencional. Escrito em muitos tipos de letras diferentes, em espaçamentos não habitualmente vistos em textos dramáticos, também a compreensão do argumento não é fácil. É preciso mergulhar na leitura e interpretação do texto com paciência e livre de formulas e métodos, para adentar ao universo do texto. Como muito textos contemporâneos, este também é cheio de lacunas, pausas, silêncios, espaços em

branco que podem denotar passagem de tempo ou mudanças de estado ou atmosfera lírica. Palavras que se chocam ou se misturam produzem efeitos de estranhamento e deslocamento a todo tempo no texto. Letras espalhadas pela página, sem ordem definida, numa aparente aleatoriedade, também são comuns nessa criação. A peça parece discutir as impressões internas da vida cotidiana do ser – ou seres – que compõe o enredo. Palavras dispersas aqui e ali e construções frasais que remetem ao mundo do trabalho, à solidão e ao enfrentamento da vida se misturam e se deslocam pelas páginas, criando ambientes sonoros que são sugeridos pela própria grafia das palavras. Esta grafia, escolhida minuciosamente pela dramaturga, constrói e destrói imagens na página.



(KAMIS, 2010, p. 18)

A imagem da espiral é recorrente no texto. Outra imagem de impacto é a árvore, construída com palavras, cujo “caule” é composto pela sentença “eu te amo” e cuja “copa” contém autorreflexões sobre o ato de amar. São imagens que se juntam para remeter-se ao universo feminino que deseja ser, que deseja falar.

As indicações gráficas podem ou não conduzir a interpretação do leitor/espectador. O fato é que a disposição das palavras na página, em maiúscula, algumas em negrito e com tamanhos diferentes, induzem a uma certa leitura, um certo tipo de olhar sobre o texto que, ademais, parece ser o que a autora procura em seu leitor/espectador: um olhar novo, desarticulado do olhar comumente aplicado aos textos dramáticos. Resta saber como isso se daria em uma representação no palco. Como levar à cena um texto graficamente tão contundente, interpretando essas possibilidades no ato teatral efetivo? Na análise dos textos de Kamis há mais

perguntas que respostas, já que, mesmo com as indicações de quem está falando, não é possível determinar com exatidão nem afirmar com certeza.

O texto explora paisagens sonoras. A sentença “nadapáranadadetéminútiltudo...” está graficamente representada pela diminuição gradual do tamanho das letras, até sumir. Uma das interpretações possíveis é que a voz que fala deve ir diminuindo de volume até ficar inaudível. Mas também pode-se inferir que essa voz gradualmente calada, abafada por algum dispositivo possa se mostrar. Não há nenhuma rubrica, nem indicação do tempo ou do espaço em que a peça acontece, de forma que diversas entradas ao texto são possíveis.

Palavras/imagens como “sensível”, “violento”, “lágrimas” e “força” estão presentes nas páginas do texto, indicadas na epígrafe, pela autora de que se trata da voz da mulher. Enquanto que, na voz do homem, as palavras “viagem” e “trabalho” são mais presentes. O texto sugere um possível conflito entre um homem e uma mulher às voltas com suas angústias dentro de um relacionamento. A escolha dessas palavras e como elas são distribuídas na página denotam um conflito entre essas duas vozes que falam, em campos separados e de formas diferentes.

Hans-Thies Lehmann enfatiza que o texto não é rejeitado, mas não é mais o centro da encenação, não é mais uma prioridade, pois,

[...] não mais está em primeiro plano a questão de saber se e como o teatro ‘corresponde’ adequadamente ao texto que tudo irradia; antes, cabe aos textos responder se e como podem ser um material apropriado para a realização de um projeto teatral. (LEHMANN, 2007, p. 91)

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. Talvez seja essa a perspectiva buscada por Patrícia Kamis em suas construções repletas de imagens sonoras e grafias dissonantes.

As palavras escritas em espiral remetem à imagem de um redemoinho que as conduz pelo ar. As vozes do homem e da mulher se misturam à voz da tempestade que, invariavelmente, domina o discurso, distanciando esse homem e essa mulher, predominando a voz da tempestade.

No decorrer das cenas performatizadas na escrita, a voz da mulher predomina no discurso. Ela, agora, pede ajuda ao homem. Mas este pedido não é um pedido de socorro, é mais uma acusação velada, uma cobrança. Ela se remete, nas falas, a elementos do cotidiano feminino, itens de *toilette* feminina, enquanto ele intervém com o pronome “eu” e nada mais. Nos diálogos que sugerem uma discussão, o homem usa termos como “fraco”, “impotente”, “sem sentido” e “sem importância”, enquanto a mulher utiliza termos como “força”, “trabalho”, “insensível” e “solitário”. As falas culminam em uma discussão em que o homem está possivelmente diante da memória de um tempo passado, em que determinadas ideias marcavam verdades indiscutíveis.

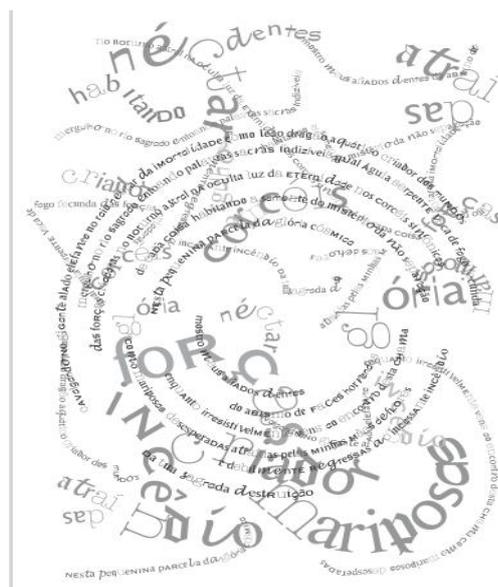
Na sequência, o texto graficamente representado em forma de árvore traz a fala da mulher. A árvore é um signo potente que contempla em si, uma variedade de interpretações. Mas, diante do contexto da imagem da tempestade, da aridez do relacionamento, pode denotar o desejo da mulher em retomar o frescor do relacionamento entre os dois. Ela reafirma seu amor no tronco da árvore, instalando-o na parte mais sólida da imagem, aquela que tem raízes. A “terra” onde as raízes estão fincadas é toda composta pela sentença “eu te amo”. É a mulher quem toma a iniciativa da reconciliação. É através da atitude da mulher que a árvore é construída e colocada em cena.

A partir daí o discurso do homem predomina em letras grandes, falando sobre outros assuntos, sobre si mesmo, enquanto ela implora, cada vez mais baixo e em discurso desconexo, para ser ouvida. As palavras dela saem desconexas e já não há mais possibilidade de diálogo. O texto termina com constatações de um e outro lado sobre a impossibilidade de continuarem juntos. Surge a imagem de um “ela” na última parte do texto que pode ser a figura de uma nova mulher na vida dele ou apenas uma projeção da cabeça dela, em virtude do término. E o texto termina com uma sentença de cabeça para baixo. Tudo terminou.

Também em *Atman* (2011), a grafia denota significados. Embora o texto não seja tão desconstruído formalmente como *Tempestade de Areia* (2010), ainda assim vemos diferenças de tamanho na fonte, além de sentenças ora em letra maiúscula, ora em minúscula, além de muitas onomatopeias. As personagens são denominadas

por números e o diálogo é entrecortado. Nem sempre sabemos quem está falando com quem nem se as personagens estão falando ao mesmo tempo, já que, assim como em todas as quatro peças da autora, não há rubricas, aliás, uma característica típica da construção dramatúrgica contemporânea.

Embora as falas, ou as vozes, estejam ordenadas por números, nem sempre se consegue dar um ordenamento aos “diálogos” que mais parecem, muitas vezes, solilóquios. A figura da espiral, só que agora vista de cima em direção ao epicentro, retorna. Em *Tempestade de Areia* esta figura também é utilizada, mas as espirais ali estão sendo vistas de fora, observadas de fora. Aqui parece que o leitor/espectador está prestes a mergulhar no epicentro da espiral e se contaminar com o que está lá dentro. O discurso é, mais uma vez, aparentemente desconexo, embora faça referência a algum ritual.



(KAMIS, p. 2010, 15)

Atman, no hinduísmo, significa alma eterna, espírito, consciência, princípio de vida, tais sentidos são evidenciados nas vozes presentes no texto, que se remetem para o ritual do final, num diálogo existencial que envolve questões profundas da existência e elementos da vida cotidiana. Há uma “prece” que se remete aos hierofantes da cultura grega e egípcia, um grande líder, considerado e venerado. O

ritual iniciático do final da peça remete aos rituais dionisíacos, na Grécia Antiga, dedicados a Dioniso.

Em *Fractal* (2010), vemos o universo íntimo das personagens sendo apresentado em fragmentos que, aos poucos vão nos mostrando quem eles são e quais são seus conflitos. A peça é construída por frases incompletas, falas que se entrecortam cheias de reticências, apontando para a impossibilidade de as personagens dizerem o que desejam. É interessante observar que os momentos em que isso acontece são os momentos em que as personagens estão sós, sem a presença do outro, embora o outro esteja sempre ali, fisicamente ou não. *Fractal* é a figura geométrica cujas estruturas se repetem em qualquer escala. O texto de Kamis inicia com sentenças curtas, ditas pelas duas personagens, um homem e uma mulher. Algumas sentenças não soam bem na voz em que são ditas e um olhar mais apurado nos mostra que elas estão trocadas.

O homem está dizendo frases que a mulher diria ou já disse e vice-versa. Essa inversão de papéis, já no início do texto, e cujo título da cena é “Fractais” já nos dá indícios da relação que se estabelecerá depois. Essas duas pessoas vivem um relacionamento que será colocado em discussão na dramaturgia. Nas cenas que se remetem ao Terceiro Fractal, vemos a inversão tomar forma no discurso, com a mulher dizendo um texto na voz masculina e o homem dizendo um texto na voz feminina. Esse jogo de troca de identidades permanecerá durante boa parte do texto e só será modificado ao final, quando as sentenças, pontuadas por reticências, já não podem mais ser atribuídas a um ou a outro. Por ora, vemos o embate dos dois se dar neste deslocamento das falas. O fato das falas de um serem ditas pelo outro cria um estado de audição diferenciado. Enquanto realizam esta tarefa, enquanto organizam os fractais, vão organizando seus pensamentos e sentimentos, trabalhando questões represadas e falando em voz alta o que precisa ser elaborado mental e emocionalmente.

Várias questões são tratadas durante este jogo: o filho que tem problemas de saúde, a mãe de um deles, cuja presença cria mal-estar, o desgaste do relacionamento, problemas no trabalho, entre outros. Os fractais, títulos das cenas, vão se alternando desordenadamente e sendo apresentados graficamente de uma

forma curiosa: estão faltando letras. É claro que para o espectador, este dado provavelmente não chegará, a não ser que a titulação das cenas seja projetada em imagem, mas é ao menos uma orientação de interpretação aos atores de que as coisas estão se diluindo, se modificando, conforme estão se desenvolvendo.

A fragmentação e o recorte existem, mas estão em uma lógica um tanto mais linear que nos dois outros textos da autora. Ao final da peça, as personagens não sabem mais como completar as sentenças e deixam em suspenso o término das falas. Não obstante esse desencontro, ao longo desse diálogo confuso, eles conseguem estabelecer um elo de contato e chegam ao fim juntos, em cumplicidade.

Mas não há, como na dramaturgia tradicional, uma explicação para o que acontece. As peças têm que ser organizadas pelo espectador que, juntando os fragmentos, vai construindo o que se passa. Neste sentido, todos os textos contemporâneos, até mesmo os mais verborrágicos e aparentemente estruturados dentro de uma forma, se parecem. O espectador sempre terá que contribuir com peças para concluir o quebra-cabeças apresentado no palco. Kamis não foge a essa premissa destacando-se no jogo e na labilidade da palavra e do fragmento.

Esta leitura das peças dá mostras de como a dramaturga explora o teor poético em sua escritura e coloca em xeque os limites da cena contemporânea, devendo por isso ser lida ao lado de outras dramaturgas da atualidade.

a. Personagens femininas em situações liminares na obra de Juliana Partyka

Juliana Partyka é atriz, dramaturga, formada em Teatro pela UNESPAR/FAP. É especialista em Literatura Contemporânea e em Educação Especial Inclusiva. Desde 2018, a dramaturga vem coordenando o projeto “Teatralizando a Educação” articulado ao Instituto Paranaense de Cegos (IPC).

Destacamos as três peças escritas por Juliana Partyka, sendo elas: *Desterra* (2016), escrito em 2016 e ainda inédito; *O Velho* (2017), produzido dentro do Núcleo de Dramaturgia do SESI, em 2017 e apresentado na Casa Heitor Stockler,

foi publicado em coletânea do Núcleo de Dramaturgia do SESI em 2018; e *Krio* (2018), escrito e apresentado em 2018 no Teatro Novelas Curitiba pela Setra Companhia - AP DA 13, em Curitiba.

Estas três peças carregam na linguagem, o mesmo gosto amargo do vilipêndio da mulher na sociedade. Embora utilize simbolismos, signos e aspectos figurativos, explorando a subjetividade, é fácil perceber na obra de Partyka a denúncia da condição da mulher de todos os tempos. A linguagem utilizada abre feridas e expõe as dores de suas personagens, todas mulheres. Nas três peças: *Krio*, *O Velho* e *Desterra*, vemos mulheres tendo que lidar com a condição de fêmea diante de olhos que as perscrutam, julgam, oprimem, desejam e vilipendiam. As mulheres da dramaturgia de Partyka estão sob o jugo de uma força masculina, mesmo que essa força esteja diluída nas cenas ou esteja oculta. Uma força, cujo potencial significativo não pode ser ignorado, que, mesmo quando não toca o corpo dessas mulheres, continua ferindo-as.

Em *Desterra* (2016), as personagens Protoé, Astéria e Pentésiléia estão encarceradas. Não se sabe há quanto tempo nem porque estão ali, mas vê-se claramente as feridas abertas por este encarceramento, e por fatos acontecidos anteriores a ele, velados na conversa entre as personagens. O fato de serem três mulheres, com nomes que remetem a personagens do universo grego, não é por acaso. A dramaturga faz referência ao mito de Pentésiléia, rainha das Amazonas. Pentésiléia também é personagem de peça homônima de Heinrich Von Kleist, que retrata a paixão da Rainha das Amazonas pelo herói grego Aquiles e deste por ela, sobre a qual a autora deve ter conhecimento, já que suas três personagens têm exatamente os mesmos nomes das três personagens da peça de Kleist. Nesta, Pentésiléia, Astéria e Protoé fazem parte do clã das Amazonas, em guerra contra o exército de Aquiles. Muitas referências dessa peça são encontradas na obra de Partyka. Elementos como a coroa, as rosas, o cachorro, a espada, fazem parte da criação da dramaturga, assim como traços da personalidade das personagens, principalmente de Pentesileia que, na obra de Kleist é tomada pela loucura e, na obra de Partyka, pela revolta que a leva a um certo estado de insanidade.

Na obra de Partyka, as três personagens femininas são recortadas e colocadas em um novo ambiente, não mais o da guerra, mas o da tortura. Pentésiléia ainda está em um lugar proeminente e luta corajosamente contra toda a dor que lhe infligem. Mas aqui sua coroa é a resistência. Ela se entrega ao carrasco como forma de resistir à tortura, como forma de protesto. Seu corpo é a arma por onde ela pune o carrasco. E também é o veículo que ela usa para proteger os seus pares, Astéria e Protoé.

Pentésiléia – Carne. (Sussurrando) A alegria da guarnição. Cada um deles já se esbaldou em cada pedaço desse corpo. E eu dou pra eles o que eles querem! Só que eles vão ter de me levar pra casa todo dia, até o fim da vida. Cada sujeira que eles fazem em mim é a sujeira que eles fazem na mulher, nos filhos, nos netos, (gritando para cima) na puta que pariu!! (PARTYKA, s/d, p. 08)

É através da sua entrega desmedida ao carrasco que ela protege as outras duas de sofrer o mesmo vilipêndio. Oferece a sua carne como uma maneira de saturar o carrasco na satisfação, para que ele não tenha vontade de se aproximar de Astéria e Protoé. Este tipo de amor às avessas também é visto na outra obra de Partyka, *O Velho*.

O cachorro é utilizado, assim como na obra *O Velho*, como símbolo da morte. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), lembram sobre a multiplicidade e heterogeneidade do símbolo “cão”.

À primeira vista, portando, o símbolo bastante complexo do cão está ligado à trilogia terra- água – lua, dos quais se conhece a significação oculta, femeal, ao mesmo tempo em que é vegetativa, sexual, divinatória e fundamental, tanto no que concerne ao conceito de inconsciente, quanto ao de subconsciente. A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de **psicopompo**, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 176-177, grifo dos autores)

Na peça *Desterra*, o cão está morrendo do lado de fora e a sua agonia parece ter sido provocada de propósito para ferir as três mulheres enclausuradas, que o

veem somente pela janela da prisão. Essa morte lenta e em agonia as atinge em cheio, aumentando a atmosfera de sofrimento a que estão expostas.

Como exemplo Ubersfeld (2005) cita o que se convencionou chamar de “teatro do cotidiano”, em que as situações parecem banais, mas que escondem, em suas subcamadas, discursos que debatem problemas. As personagens, então, “são obrigadas a tomar de empréstimo o discurso (os discursos) dominantes para expor problemas que são seus” (UBERSFELD, 2005, p. 174), ou de uma coletividade. Na dramaturgia de Juliana Patyka, analisada a seguir, podemos constatar este fenômeno, principalmente nas peças *Krio*, que trata de realidades específicas do continente africano, mas, em sua subcamada, tratam de questões inerentes a muitas mulheres inseridas em outras culturas; e em *Desterra*, onde vemos três mulheres encarceradas e sofrendo os mais diversos abusos e violências, temas recorrentes no mundo atual.

A personagem Pentesileia, em seu papel de mártir, *parece* ser a única a não ser atingida pela morte em agonia do cachorro. Sua tentativa de parecer inatingível, no entanto, é só mais uma maneira de lidar com a dor pela via negativa. As três mulheres estão unidas por um mesmo destino, presas num mesmo espaço, tendo que se ater umas com as outras, confrontando suas dores, seus sofrimentos, seus pensamentos e atos, inevitavelmente e irremediavelmente juntas.

A figura das três mulheres irremediavelmente juntas também está presente em *O Velho*. Três mulheres, três moiras, três fúrias, três bruxas, três entidades, tríade, tripartite, trindade, são todos símbolos que recorrem e abundam na literatura dramática. Três faces de um mesmo tema, três vozes, a triangulação. Em *Macbeth*, de Shakespeare, as três bruxas aparecem no início do texto, maquinando suas feitiçarias e engendrando seus planos. Em *Desterra*, as três mulheres engendram uma forma de escapar ao sofrimento pela dor. Delas, Pentesiléia é a que leva esse intento ao limite do suportável, chegando a se comprazer na dor que sente e que provoca.

Assim como em *O Velho*, em *Desterra* as três mulheres dão vazão às suas angústias, em um elo que as une e lhes dá forças para prosseguirem. No caso desta peça, as três personagens se erguem e se curvam, amparadas umas pelas outras.

Ryngaert (1998, p. 86) observa que “a escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas”. Frequentemente, os textos apresentam lacunas que precisam ser preenchidas pelo leitor/espectador, como num quebra-cabeças em que estão faltando peças.

[...] podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõem uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor. (RYNGAERT, 1998, p. 86).

De modo que o texto contemporâneo não entrega, antes nega, ao leitor/espectador, um entendimento fácil ou tranquilo, tendo este que fazer um certo esforço para acessar seu discurso através de suas próprias referências, muitas vezes. É assim que a recepção dos textos contemporâneos se dá de maneira diversa, pois que, cada um irá acessá-lo com as ferramentas que as dispuser. Este parece ser o caso de *O Velho*.

A personagem Tereza, de *O Velho*, também se utiliza da dor, como um artifício para demonstrar uma espécie de amor às avessas. A mais velha das três irmãs, não consegue demonstrar afeto a elas se não for pela imposição da dor, física ou emocional. Tereza ama o cachorro, como ama o pai, e deposita nele, no cachorro, todo o seu contingente de afeto. Um afeto que não quer sentir pelo pai, como um amor que adoeceu e agora só pode ser desprezo e repulsa.

O ódio pelo velho-pai extravasa na dor de ter perdido o cachorro e a morte do animal serve como metáfora para a vontade que elas, as três, têm de ver o velho morrer. Assim como acontece em *Desterra*, em *O Velho* também não ficamos sabendo o que exatamente aconteceu, por que elas estão ali juntas, por qual motivo odeiam o velho. Contudo, por meio da linguagem da peça é possível sentir uma carga de mágoa percorrendo as cenas e dando a tônica da narrativa. Assim como em *Desterra*, as personagens lidam com um tema central, a morte do cachorro, em torno do qual giram os outros assuntos, como os ressentimentos em relação ao

velho, a dureza da relação entre Tereza, a mais velha, e as outras duas, a relação distante com a mãe, o afeto entre si em contraponto ao afeto de Tereza com o cachorro, a chuva que nunca cessa, etc.

A chuva é um elemento presente e constante em todo o texto, símbolo que pode estar relacionado ao universo interior das personagens. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. Daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva [...]. Na hierogamia Céu-Terra, a chuva é o esperma que fecunda. Esse valor simbólico lhe é atribuído em todas as civilizações agrárias. [...] Ela pode ser considerada esperma ou semente, mas também sangue: daí a origem dos sacrifícios humanos, ritos de fecundação, característicos das civilizações agrárias. [...] Ela apresenta também a dupla significação de fertilização espiritual e material. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 235-237)

As referências à chuva aparecem durante toda a narrativa de *O Velho*, sempre associada a sentimentos controversos, mas que são negativos ou melancólicos. A chuva só vai cessar ao final do texto, quando o cachorro já foi dissecado e enterrado, o velho já morreu e as três personagens sentem-se mais livres para viver, sem os fantasmas que as perseguiam. Embora Tereza ainda se refira à chuva, no fim, retomando a dor que não pode deixar de sentir. No caso da obra de Partyka, a chuva se remete à obscuridade, ao sombrio, ao triste, ao frio, utilizando a chuva como elemento sombrio e paralisante.

Sua terceira peça, *Krio*, difere das outras duas por ser um monólogo. E, novamente, a personagem é uma mulher. Neste caso, uma menina de treze anos que conta sua história, narrando ora em terceira pessoa, ora em primeira. O espaço da ambientação, agora remete à África, não se sabe muito bem em que região, por meio de imagens poéticas presentes no texto. As pistas nos levam a um rapto, promovido por homens, não deixando claro o motivo. Ao longo do texto, a personagem, cujo nome a autora deixa em aberto, mas a chama de Hettel, narra sua trajetória,

promovendo recortes de sua história, desde o nascimento até o cativeiro. A memória, novamente, é um elemento importante para a narrativa, pois, é através dela que podemos construir essa trajetória.

Em muitos trechos, observamos a narração em terceira pessoa, distanciando a personagem de si mesma. Esta característica é bastante encontrada em textos dramáticos contemporâneos, sendo utilizada para criar estados deslocados de tempo e espaço em relação ao que acontece no presente, no palco.

Em *Krio*, Partyka explora o formato de monólogo para criar impacto sobre a plateia. A personagem não está sendo vista a não ser por seus próprios olhos. Sua trajetória em cena é analisada e contada por ela mesma, dando à narrativa um tom ao mesmo tempo confessional e distanciado, que permite a exploração de estados bem recortados na interpretação cênica do texto. A possível referência temática de Partyka, talvez seja o rapto de meninas africanas, durante as diversas guerras civis no continente. A autora se utiliza de uma violência localizada e específica para escancarar, novamente com uma linguagem bem afiada e cruel, a condição da mulher em uma sociedade distante da nossa, cultural e geograficamente, mas tão próxima quando o assunto é violência contra a mulher.

A condição de fêmea da personagem é igualada à condição de fêmea dos animais da savana, denotando uma possível auto constatação de sua inferioridade como gênero perante o outro sexo. Neste trecho, vemos claramente a comparação entre a condição humana e a animal. “Num determinado momento uma gazela pariu um filhote deixando-o estatelar-se no chão com alguma violência. Era uma menina”. (PARTYKA, s/d, p. 01-02). Não há nenhuma transição, nenhuma referência, nenhum corte. Apenas o natural desfecho, como se as duas condições, de animal e de mulher, se iguallassem. Esta referência, que também se remete ao nascimento, ao parto, à natureza feminina da mulher, é retomada no texto dramático, quando a personagem se refere ao próprio parto.

Krio, o título da obra, se refere à língua falada pelo povo de Serra Leoa, país africano ferido por guerras civis. Assusta o número expressivo dessas guerras, assim como assusta a quantidade de pessoas mortas, feridas e mutiladas, entre elas,

milhares de mulheres. Hettel, a personagem de *Krio*, é uma menina de treze anos, arrancada de seu lugar e levada à força, embora delicadamente, como o texto diz, por homens. Não são incomuns os relatos, documentários, documentos sobre a apropriação, a violação e o uso do corpo das mulheres durante as guerras no continente africano.

Krio, assim como os outros dois textos de Partyka, escancara imagens de violência e degradação ao feminino, não há pudor em ostentar a crueldade, numa atitude de desvelar o vilipêndio do corpo e do psicológico das mulheres que compõem sua dramaturgia. Hettel, assim como Tereza, Gio, Mariana, Penteseleia, Astéria e Protoé, está sob o jugo de uma força masculina, tendo que lidar com essa força, resistindo ou sucumbindo a ela. Todas essas mulheres da dramaturgia de Partyka, estão sob grande pressão, sob ameaça, sob violência. E todas elas estão em um lugar de fala feminino, do ponto de vista e sob a ótica feminina, isto é, sob um ponto de vista e sob uma ótica do outro sexo, da margem, do que é ainda relegado ao segundo lugar, ao subalterno. A denúncia de Juliana Partyka, em seus textos, é por essa condição a que todas ainda somos forçadas, uma posição a que nos quer ainda submeter a sociedade patriarcal em que vivemos. Todas as personagens de Partyka são sobreviventes que resistem até o fim.

A categoria de tempo é tratada de modo diferente na dramaturgia contemporânea, não respeitando linearidades nem se encaixando em moldes tradicionais. As ações são construídas para se desenrolar no aqui-agora, no tempo presente da narrativa e, frequentemente, remetem-se a um passado que é revisitado pela memória. A ação, neste modo de escrita, é conflituosa e, quase sempre, vemos as personagens agindo de uma forma enquanto falam sobre um assunto completamente diverso, causando uma dicotomia estranha entre ação e fala que são divorciadas propositadamente para criar novos sentidos na cabeça do espectador. A fala é a própria ação da personagem contemporânea. Ela age falando e tudo o que acontece, via de regra, está no campo da fala da personagem.

Elza Cunha de Vincenzo, em sua obra *Um Teatro da Mulher* (1992), critica a crítica de teatro de 1969 que, composta totalmente por homens, designa a “nova dramaturgia” apressadamente de “alienada”, desmerecendo o conteúdo das peças e,

por conseguinte, suas autoras, permanecendo estas praticamente desconhecidas, apesar do sucesso que conseguiram alcançar com algumas de suas obras. É o que parece acontecer hoje, em certa medida, com Grace Passô e a novíssima geração de dramaturgas do eixo Rio-São Paulo. E, se isso acontece com dramaturgas que estão inseridas no centro da efervescência cultural do país e para onde todos os olhos se voltam, imaginemos em que limbo permanecem as dramaturgas radicadas em lugares mais periféricos do país.

Vincenzo discorre em sua obra sobre a importância de conhecer os textos das dramaturgas dos anos 1960 porque trazem uma nova visão de mundo, pela ótica da mulher e mais ainda, uma visão de mundo particular, da realidade brasileira – ainda que burguesa, da época. Revela também, a expressão artística da mulher, até então, raro. É um teatro atento às questões sociais, em que o discurso se insere no âmbito do clima sócio-político do Brasil dos anos 1960. Todas estas questões continuam permeando a produção dramaturgical da mulher brasileira, ainda mais daquela que está radicada nos interiores do país.

Nos textos de nossas autoras, particularmente nos primeiros, é, por exemplo, patente a reivindicação de uma sexualidade feminina reconhecida e liberada, como é patente, em paralelo, o traço de repúdio à família tradicional e a seus valores, vistos como restritivos a plena realização individual; daí é que decorre o repúdio à sociedade como um todo, tal como está organizada. (VINCENZO, 1992, p. 16)

As autoras – as de ontem e as de hoje - podem negar, mas é indiscutível que todo o movimento em direção da discussão do papel da mulher no mundo, desencadeou suas discussões e discursos, e estes estão presentes em suas peças. A influência das ideologias feministas, que pipoca no mundo, está presente nos diálogos elaborados por elas. E é no teatro que essas ideias mais se fazem presentes, embora também permeiem outros campos. Talvez porque o teatro tenha sido sempre um instrumento poderoso de denúncia e debate. Mesmo que as autoras – as de ontem e as de hoje - não admitam, o feminismo está lá, presente em cada palavra escrita por elas, porque todo o histórico de luta que permite a elas esse espaço de escrita já é ele todo feminista.

Considerações finais

Este artigo apresentou parte de pesquisa em andamento, que tem como proposta o levantamento da obra dramaturgica escrita por mulheres no Estado do Paraná, sobretudo, aquela escrita durante os últimos anos, o enfoque para este texto voltou-se a obras das dramaturgas paranaenses Patrícia Kamis e Juliana Partyka. Intentamos saber que textos são esses, sobre o que falam, a quem se destinam, quais são seus assuntos. Apresentamos, um pequeno recorte do *corpus* estudado, constatando a riqueza e a diversidade das criações das dramaturgas paranaenses, campo ainda pouco estudado.

Os dois universos de escrita são distintos, embora em alguns pontos se aproximem. Revelam universos de escrita de mulheres, sim, mas esse não é o único ponto de convergência. São dramaturgas jovens, inseridas em um contexto contemporâneo, ainda produzindo e burilando suas criações e escrevendo sobre temas que tocam na atualidade.

Foi possível verificar nos textos analisados a presença de elementos da cena contemporânea, com apoio de teóricos como Jean-Pierre Ryngaert, Hans-Thies Lehmann e Anne Ubersfeld. Elementos como a forma narrativa, geralmente disposta em solilóquios, quadros, fragmentos, recortes, cenas, que se deslocam e estão fora de uma linearidade, forçando o olhar a encaixar as peças em uma ordem que, frequentemente, não é linear. Esses fragmentos estão, muitas vezes, dotados de títulos e são uma marca constante da arquitetura dramaturgica dessas autoras, bem como da maioria dos autores e autoras contemporâneos. Os textos são como grandes quebra-cabeças faltando peças, que serão preenchidas com as vivências e experiências, tanto de diretores, atores e equipe técnica quanto do público assistente. Os temas mais recorrentes são os que discorrem sobre o mundo íntimo das personagens, colocados em confronto com o que está fora delas.

A estrutura escritural dos textos curtos, com poucos personagens, com pouca ou nenhuma rubrica, sem indicativos de cenário ou outro elemento visual em cena, proporcionando múltiplas leituras de ambientação, utilizando muitos formatos, inclusive não teatrais, dentro da peça, é significativa. O ambiente cênico

é quase sempre o privado, íntimo e subjetivo, raramente dando espaço para vivências fora do corpo que fala. O enredo também foi colocado em outro lugar na narrativa e não é mais uma sucessão de acontecimentos encadeados, mas foi diluído dentro das cenas e fragmentos dos quais se compõe a peça.

Quanto às temáticas presentes, com o cuidado de se evitar uma espécie de resumo, os assuntos abordados nas obras giram em torno da discussão sobre relacionamentos sociais e amorosos opressores, velhice, medos, dores, angústias de ser mulher, violência, encarceramentos [físicos, emocionais e psicológicos], inquietudes sobre a maternidade, o casamento, entre outros assuntos que, ademais, também estão presentes nos temas abordados pela dramaturgia mundial, seja ela escrita por mulheres ou não.

Cada dramaturga a sua maneira conduz o leitor/plateia pelos universos das personagens, através de caminhos percorridos pelo olhar feminino. As obras analisadas têm um ponto principal em comum: a voz que perpassa um corpo de mulher. As dramaturgias apresentam esse corpo feminino, atravessado por questões com as quais precisa lidar, colocando sua voz no mundo. Essa voz feminina, desde muito silenciada e tolhida, ganha corpo e densidade nos textos estudados. São vozes que se posicionam diante do mundo, reivindicando seu lugar de fala e seu espaço de direito, expressando seus desejos e opiniões sobre o mundo. É para o mundo que elas, as personagens, falam. É para nós, a humanidade contemporânea, marcada por tantas ideologias e perturbações, que esse corpo e essa voz de mulher se dirige.

Considerando-se as temáticas e o modo como são apresentadas, tanto no nível da escritura, construção das personagens, quanto das propostas de encenação, verificamos que a opção estética, e ética dessas dramaturgas é por um lugar de fala do feminismo decolonial. Porque se colocam diante do mundo e de todos os cerceamentos sofridos pelas mulheres ao longo da história marcada pelo patriarcalismo e suas imposições sobre o corpo e a voz da mulher. Porque reconhecem o lugar ancestral de todas as mulheres que trilharam os caminhos tortuosos e difíceis para que essas vozes pudessem ser ouvidas hoje. Porque estão em posição privilegiada de emissão de um discurso que emancipa a todas nós.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Edição revista e aumentada, coordenação de Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. São Paulo: José Olympio, 2001.

KAMIS, Patrícia. **Atman**. Curitiba: 2011. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

_____. **(Em) Branco**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019. LEPREVOST, Luiz Felipe. Hieronymus das masmorras / Luiz Felipe Leprevost. (Em) branco / Patrícia Kamis. Rio de Janeiro: 7letras, 2012. 66 p.

_____. **Fractal**. Curitiba: SESI/PR, 2010. Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI, disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/autores-e-obras-1-9545-166585.shtml>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

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

PARTYKA, Juliana. **Desterra**. Curitiba: 2016. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

_____. **Krio**. Curitiba: 2018. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

_____. **O velho**. Curitiba: 2017. Texto enviado pela autora por e-mail em fevereiro de 2020.

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.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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