

# ENQUANTO NINGUÉM VÊ – DRAMATURGIA FEMINISTA E VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA CONTEMPORANEIDADE

Sofia Fransolin Pires de Almeida (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)<sup>1</sup>

## RESUMO

Este texto apresenta de forma sucinta as motivações, análises e resultados da minha pesquisa de mestrado *ENQUANTO NINGUÉM VÊ – Encarando a violência de gênero através do olhar de quatro dramaturgas*, defendida em julho de 2021. A partir da compreensão da importância ao acesso à formação dramaturgical como fator fulcral para a ampliação de vozes escriventes na contemporaneidade, elaborei sobre a importância da pluralidade de pontos de vista, e olhares e abordagens sobre o tema da violência de gênero dentro da dramaturgia. Analisei ao longo da minha pesquisa três peças escritas por três autoras que apresentam em suas obras recortes bastante distintos frente ao tema. Por fim, desenvolvi uma dramaturgia autoral e inédita, *Enquanto Ninguém Vê*, como resultado poético da pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia contemporânea; Violência de gênero; Feminismos.

## ABSTRACT

The following paper presents the motivations, analysis, and results of my latest academic research: *While it kept hidden: Facing gender violence through the eyes of four female playwrights* (2021). Considering the democratization of access to drama and playwriting studies as a major factor for the expansion of voices and identities in the world of playwright, this research reveals how gender violence can be treated through different lenses in the contemporary playwright, broadening up the debates on this matter. I have analysed three different plays from three different authors, and as a result I have elaborated myself an original playwright untitled: *While it kept hidden*.

**KEY WORDS:** Contemporary dramaturgy; Gender violence; Feminisms.

*Pontos de Partida*

---

<sup>1</sup> Sofia Fransolin é Mestre em Artes da Cena, na área de Arte e Contexto pela Universidade Estadual de Campinas, defendeu a dissertação: “ENQUANTO NINGUÉM VÊ: Encarando a violência de gênero através do olhar de quatro dramaturgas, sob orientação da Profª. Drª Larissa de Oliveira Neves, com auxílio de Bolsa Demanda Social CAPES. Atua profissionalmente como dramaturga, poeta e atriz.

Os diálogos tecidos entre a escrita dramaturgicae temas pungentes nas esferas sociopolíticas têm se tornado cada vez mais amplos e profícuos. A pluralidade de vozes escrevi ventes também tem se ampliado de modo que, aos poucos, o padrão cis-masculino, branco e heterocentrado dentro do ofício da escrita teatral começa a se cindir. Outras vivências, experiências e pontos de vista ocupam as frestas desta estrutura e ganham força. A título de exemplificação, cito as dramaturgias negras e feministas que tem se expandido e pluralizado ao longo dessas duas primeiras décadas do século vigente.

Associo o movimento ascendente de ampliação de vozes escritoras com o surgimento e disseminação de cursos de formação em dramaturgia, e aqui escrevo especialmente dentro do contexto do sudeste do país, onde encontramos a partir da década de noventa do século passadoexperiências como as Oficinas Culturais Oswald Andrade, a Escola Livre de Teatro, a SP Escola de Teatro, o Núcleo de Dramaturgia SESI-SP, o Galpão Cine Horto, e mais recentemente a Janela de Dramaturgia e o Núcleo de Dramaturgia Feminista, para citar algumas das ações que,desvinculadas da experiência universitária, passaram a promover através de oficinas de curta e longa duração, cursos livres, e publicações independentes espaços para a experimentação da escrita teatral.Destaco também a importância da gratuidade e livre acesso garantida por esses cursos, o que acessibiliza a experiência, democratizando-a.

A descentralização do ofício dramaturgico do padrão masculino e branco é nesse sentido resultado direto, mas não exclusivo, do acesso amplo à educação e formação dramaturgica (ainda que informal). O que, em tempos como esses que temos vivido de desmonte generalizado de setores da educação e da cultura, é um tópico digno de ênfase.

A escrita garante a quem escreve o poder de agenciamento. Se, ao longo da história do teatro, tivemos existências e realidades moldadas a partir do olhar de terceiros - o que reflete diretamente no espaço e imaginário simbólico que essas identidades ocupam socialmente - transgredir esta lógica de “objeto sobre o qual alguém fala” para “sujeito que fala por si” é um ato direto de ampliação de imaginário. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie elabora essa ideia a partir do conceito de “história única”, segundo ela, “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”. (ADICHIE, p. 26, 2019). Ou seja, tomar como

verdade única e verdadeira a história a partir de tão somente um ponto de vista (hegemônico) reduz à estereótipos todas as pluralidades possíveis de um grupo.

A reflexão de Adichie é comprovada quando observamos os espaços e papéis simbólicos que pessoas negras, mulheres, pessoas trans e outros grupos minoritarizados<sup>2</sup> ocupam na dramaturgia tradicional. Um espaço que reduz essas identidades à estereótipos e lugares-comum que denotam obediência, marginalidade e objetificação.

Esta mudança paradigmática na compreensão crítica da ideia de “Outros” como grupos múltiplos e diversos é um tópico emergente dentro dos debates contemporâneos. Dentro do feminismo, por exemplo, por muitas décadas a compreensão beauvoiriana da mulher como o “Outro” do homem criou um estereótipo de mulheridade branca, que desconsiderava as diferenças e complexidades deste próprio grupo. Foi através da luta política por espaço e direito à existência de outras experiências de mulheridade que a expansão crítica deste conceito se deu. A pesquisadora Grada Kilomba, por exemplo, questiona o “Outro” que Beauvoir ao criticar o não-lugar da mulher negra nessa lógica. Segundo ela, se a mulher branca é o outro do homem branco, a mulher negra é o “outro do outro” (KILOMBA, 2019).

A partir da crítica de Kilomba fica evidente a necessidade de que compreendamos que, sim, dentro da lógica patriarcal capitalista e colonial, o gênero é uma ferramenta para a perpetuação de dinâmicas de poder e opressão através da violência. Porém, é preciso que sejamos críticos ao analisarmos o conceito de gênero dentro deste sistema, e não nos esqueçamos de que este marcador é atravessado por outros tantos (como raça, etnia, orientação sexual, faixa etária, territorialidade) que não podem, jamais, serem desconsiderados ao debatermos a origem e a perpetuação da lógica de poder e opressão sobre a qual nós até hoje estamos submetidas.

Por isso, compreendi desde o início da minha pesquisa que elaborar criticamente sobre “a violência de gênero no Brasil”, desconsiderando todas as nuances territoriais, identitárias, e históricas seria encarar o tema a partir de um ponto de vista também universalizante. Passei, então, a enfrentar minha dissertação a partir de suas especificidades. Através da criação de marcadores temáticos que recortaram e

---

<sup>2</sup> Utilizo este termo para enfatizar que a ideia de minoria não é sobre proporção numérica, mas sim sobre um processo histórico que colocou determinados corpos em espaços de subjugação e violência.

aprofundaram a questão da violência de gênero a partir de recortes específicos. O próprio recorte territorial e afetivo de se estudar a cena contemporânea sudestina, olhando para a dinâmica da violência a partir de um contexto bastante urbano, foi uma escolha consciente por compreender que a dimensão e complexidade do Brasil enquanto país-continente não seria possível de ser abarcada em uma pesquisa de mestrado.

#### *Pontos de vista*

A estrutura da pesquisa reside na análise da presença da violência de gênero dentro da dramaturgia contemporânea a partir das peças de três dramaturgas, e por fim, na minha elaboração poética sobre o tema, onde me coloco enquanto artista-pesquisadora em um diálogo constante com as outras autoras. Diálogo este que foi concretizado através da realização de entrevistas. Construí uma ecologia de vozes e pensamentos que dissertam sobre um mesmo assunto a partir de diferentes pontos de vistas. Lugares de fala. Buscando enfatizar como não só a violência de gênero é uma questão muito mais extensa, complexa e enredada, como a própria estrutura da dramaturgia contemporânea é muito mais ampla e moldável, apresentando-se através de diferentes formatos, num encontro profícuo entre forma e conteúdo.

Explico, ou melhor, explicito: o estudo sobre a dramaturgia contemporânea evidencia que as formas com as quais cada autora escolhe trabalhar em suas peças, revela tanto sobre a abordagem sobre o tema, quanto o próprio conteúdo escrito. Não são apenas o que as palavras contam, mas como? A partir de quais formatos? Fazendo uso de quais artifícios? As considerações feitas por Sarrazac (2017) são exploradas e extrapoladas ao longo das análises como também na escritura da peça título da pesquisa.

São quatro os pontos de vista que se complementam, se alimentam e coexistem. Divididos em quatro capítulos e quatro autoras: Michelle Ferreira, Ave Terrena, Grace Passô e Sofia Fransolin, que em suas obras: *4 da espécie – a história do corpo coisa nenhuma*, *As 3 Uiaras de SP City*, *Vaga Carne* e *Enquanto Ninguém Vê*, elaboram sobre a violência de gênero a partir do que eu intitulei, gatilhos temáticos.

Foi através desses quatro marcadores que estruturei minha dissertação numa busca por ampliar o debate sobre o tema que ainda é, comumente, encarado com sinônimo de violência doméstica ou “crime passional”.

Não.

Antes, a violência de gênero é uma ferramenta institucionalizada pelo sistema sob o qual vivemos. Nascida e alimentada para perpetuar o poder de alguns sobre muitos através do controle de corpos. A necropolítica (MBEMBE, 2018) aliada a necapolítica (LEAL, 2020) é uma das ferramentas mais fundamentais e antigas para a manutenção do CISTemapatriarcal, colonial e capitalista.

Para tanto, fui investigar as origens. O momento histórico que trouxe consigo as ficções necessárias para estruturar e perpetuar a lógica social sob a qual vivemos até hoje. O início da Era Moderna. As “grandes navegações” trouxeram concomitantemente dois fenômenos inéditos: o controle do corpo feminino e o seu adestramento - a famosa caça às bruxas como premissa para o controle institucional do corpo e liberdade femininos foi uma ferramenta essencial para a adequação e reprodução da nova ordem social, política e econômica (FEDERICI, 2017) - e a escravização de povos através de justificativas baseadas em teorias como o Darwnismo Social, como ação necessária para que o espólio, a exploração e a produção de bens gerasse riqueza para os invasores.

Se hoje temos um planeta dividido entre Norte e Sul, onde o Norte, antes de ser geográfico, é termo simbólico para representar as nações mais ricas e “desenvolvidas”, o Sul torna-se o restante do planeta que foi e ainda é constantemente explorado e expropriado, permanecendo em sua condição de subdesenvolvimento, pobreza e dependência.

Mas, voltemos ao microuniverso familiar e doméstico. Este, cujo a estrutura tradicional é também fruto direto de uma mente colonial que precisava fundar ficções para alimentar o capital. A família é um contrato jurídico. A mulher e os filhos, tal como os escravizados, são propriedades do marido, o senhor de engenho, o dono das terras. Com essas duas instâncias controladas através da violência, ele faz o seu dinheiro girar. E os resquícios desta estrutura secular se perpetuam até hoje em dia.

É da necessidade de compreender desde as origens a estrutura sobre a qual ainda vivemos que abro minha dissertação analisando a peça de Michelle Ferreira – *4 da espécie – a história do corpo coisa nenhuma*. Pois, tal como o título sugere, a diferença de tratamento, a relação entre corpo violado e corpo violento tem muito menos (ou nada) a ver com a constituição biológica dos seres humanos. Usar da nossa constituição biológica como justificativa para explicar a função social, os limites e o controle sobre corpos não apenas binariza a experiência humana, como desconsidera que esses papéis

ditos “femininos” e/ou “masculino” não são eternos e imutáveis. Nem mesmo verdadeiros.

Em sua peça, Michelle Ferreira propõe um exercício de abstração: E se o corpo for coisa nenhuma? A autora constrói sua peça a partir da ideia de quatro corpos que são fluídos, suas estruturas se alteram constantemente, variando a partir da posição social que as personagens ocupam em cada uma das cenas.<sup>4</sup> *da espécie* é uma comédia-dramática anárquica e violenta que escancara através das quatro paredes de um chalé, como a estrutura patriarcal e capitalista não apenas sustenta a violência de gênero, como também se utiliza da mesma como ferramenta primordial para se perpetuar.

Escalar a montanha ou permanecer no chalé preparando o jantar? Ser violento ou sofrer violência? Engravidar, parir e cuidar de uma criança recém-nascida? Mijar em pé e beber whisky ou sentir enjoos e comer tijolos? Essas são algumas das ações que ao longo da peça surgem como balizas que guiam e contradizem o futuro de cada uma das personagens.

Em uma primeira leitura completa da dramaturgia é bastante possível que a leitora/leitor se atenha a uma busca vazia por identificar, encaixotar e catalogar aqueles quatro indivíduos dentro do binarismo de gênero — homem *versus* mulher — como se isso fosse capaz de justificar as atitudes que as personagens tomam ao longo do drama. Mas, à medida que as personagens começam a se contradizer dentro desta lógica binária de gênero, perambulando, através de suas condutas, entre às normas e papéis sociais atribuídos à mesma lógica binarista, logo se compreende que essa busca é em vão. Somente quando nos desapegamos de parear as peças neste jogo da memória coletivo e histórico que é o patriarcado, que o argumento principal de *4 da espécie* se aflora: O que garante ou autoriza dinâmicas de poder, exploração e violência quando o corpo não está em jogo? De maneira irônica, tragicômica e violenta, Ferreira expõe a farsa sob a qual vivemos.

Das quatro peças analisadas ao longo da minha pesquisa, *4 da espécie – a história do corpo coisa nenhuma* é a que mais se atém à estrutura do drama – fundamentada na tríade: ação, tempo, espaço. A dramaturgia é construída a partir do desencadeamento consecutivo de ações dramáticas entre as quatro personagens dentro de um chalé nas montanhas, e ainda que o tempo seja prolongado por vários meses, com cortes bruscos na cronologia, o que em teoria seria um ruído na estrutura do drama

absoluto, ainda assim, Michelle Ferreira se coloca e enfatiza a sua predileção pelo estilo dentro da escrita dramaturgica.

**Michelle:** Eu sou dramática. Eu gosto do drama. *I love drama*. Acredito, louvo. É o que eu gosto de fazer, é como eu acho, eu adoro as outras, vários estilos de peça que são diferentes do meu, isso não faz eu gostar menos dos outros. Mas eu gosto do drama. Eu acho o drama foda. Acho diálogo coisa foda. Eu gosto de diálogo. Gosto de personagem, travessão. (FERREIRA, em entrevista concedida a pesquisadora no dia 01 fev. 2020).

Em *As 3 Uiaras de SP City*, peça de Ave Terrena, essa estrutura é preterida, entram em cena elementos epicizantes. Gosto de enfatizar essas diferenças formais, estilísticas entre as autoras, pois elas muito revelam sobre o próprio recorte temático de suas peças. Se em *4 da espécie* temos o drama doméstico, entre as quatro paredes de um chalé, em *As 3 Uiaras*, vamos para o ambiente público, para as ruas de São Paulo no período de redemocratização política.

Entre as décadas de 1980 e 1990, após o fim da Ditadura Militar, a cidade de São Paulo viveu um momento de caça intensa a travestis, transexuais e prostitutas (trans e cisgêneras). Tendo como respaldo legal a lei anti-vadiagem<sup>3</sup>, abaixo-assinados realizados pela “população de bem” que pediam pela “limpeza” do centro da cidade de São Paulo, e com a eclosão do vírus HIV-AIDS — que na época era envolto pelas ideias de libertinagem e práticas homossexuais, sendo inclusive apelidada de “peste gay” — as polícias civil e militar deram início a uma série de operações violentas contra a população trans e contra prostitutas que trabalhavam na região dos bairros da República, Arouche e Vila Buarque, no centro da cidade de São Paulo. As mais famosas dessas operações, e sobre as quais Terrena se debruça na escrita de *As 3 Uiaras*, foram Operação Limpeza, Operação Rondão e Operação Tarântula.

É a partir deste fato histórico e pouco documentado que Ave Terrena desenvolve sua peça. Junto com o seu coletivo, o *Laboratório de Técnica Dramática*, a autora desenvolve desde 2016 uma pesquisa artística sobre o período da ditadura civil militar brasileira. A partir do que foi intitulado como “Dramaturgia Muralista”, a dramaturga e o grupo desenvolvem peças que abordam este período de nossa História recente, trazendo à luz figuras e acontecimentos que ainda hoje são muito pouco abordados.

---

<sup>3</sup> O artigo 59 da Lei de Contravenções Penais, decretada no ano de 1941, explicita: “**Art. 59.** Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita: Pena - prisão simples, de quinze dias a três meses.” ([LCP - Decreto Lei nº 3.688 de 03 de outubro de 1941](#)).

Em uma breve sinopse, *As 3 Uiaras de SP City* conta a história de Miella e Cíntia, duas travestis que trabalham como cabelereiras e prostitutas e que têm como grande sonho se tornarem cantoras. Valéria, uma militante feminista tenta auxiliá-las apresentando alguns colegas músicos que aceitaram fazer parte do projeto de banda sem exigência de cachê. Porém, Miella e Cíntia resolvem não aceitar o esquema de Valéria e combinam de fazer um programa juntas com um cliente antigo de Miella para conseguirem dinheiro o suficiente para gravarem as suas primeiras canções. Na noite do programa, a Operação Rondão prende Miella, que se encontrava na frente do hotel a espera de sua colega. A partir daí Cíntia se une a Valéria para tentar encontrar a sua amiga.

Ave Terrena constrói sua dramaturgia a partir de fricções entre o real e o ficcional, o passado e o presente, o épico, o lírico e o dramático no que ela intitulou como “dramaturgia transgênero”<sup>4</sup> (fazendo uma referência a sua própria identidade de gênero e a construção de sua peça). Além de alternar entre os três gêneros literários clássicos, a autora também incorpora diferentes gêneros discursivos que fizeram parte da elaboração da peça, tais como os documentos oficiais, as cartas, as entrevistas que ela realizou com sobreviventes do período<sup>5</sup>, os discursos militantes, os discursos religiosos, e a música, para citar alguns. É nessa transição entre gêneros, poéticas, linguagens, estruturas como também, do diálogo direto corpo-a-corpo, da troca em ensaio e da escuta das potências e particularidades das atuantes que a dramaturgia se constrói e é capaz de dialogar com o conteúdo que aborda.

A pesquisadora e professora Dodi Leal apresenta uma reflexão bastante interessante a respeito da “construção da poética travesti” (2020) no teatro. A autora propõe um contraponto entre a estrutura dramática, forma teatral mais pura e disciplinar, sustentada pela criação de uma ficção e guiada pela cronologia do tempo e do espaço, e a estrutura épica, de “teatralidade negativa” que rompe com a lógica temporal e onde o drama interpessoal dá lugar a narratividade, ao “tráfico de informação” onde “os modos narrativos de vivências perturbadoras à ordem disciplinar do mundo acadêmico CISTêmico são incapturáveis pelos modos dominantes de produzir corpo, de produzir

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por Ave Terrena em entrevista realizada pela pesquisadora no dia 21 de fevereiro de 2020.

<sup>5</sup> Uma figura fundamental para a construção de *As 3 Uiaras de SP City* foi a publicitária e ativista trans Neon Cunha, que em sua juventude viveu as Operações no centro da cidade de São Paulo. As conversas realizadas entre Ave Terrena e Neon Cunha foram base para o desenvolvimento da dramaturgia.

saber, de produzir corpo-gênero, de produzir saber-gênero. Neste sentido, o expediente invasivo das transgeneridade no quadro das institucionalidades hegemônicas de gênero se baseia não em suas ficções dramáticas, mas produz fricções épicas” (LEAL, 2020, p. 13-14).

Terrena também extrapola com radicalidade os limites temporais. O passado histórico é frequentemente invadido pelo presente, enfatizando a atualidade do tema. Afinal, a caça às travestis ainda é uma política institucionalizada e atuante na contemporaneidade. Em determinado momento da peça, a personagem Ruth Escobar (atriz e política brasileira) cita à vereadora Marielle Franco como uma aliada do tempo futuro:

“1 dia haverá uma guerreira chamada marielle franco, e ela se ligará mais profundamente com as travestis! Empatia e alteridade de uma guerreira que levará 1 tiro por assumir o protagonismo de sua luta e por levantar a voz contra a subalternidade q impõe aos pobres, aos pretos, aos homens trans, mulheres, trans!” (TERRENA, 2018, P. 57)

É interessante, para não usar o termo trágico, analisar essas três dramaturgias à luz do tempo em que temos vivido. A mais velha das peças, *Vaga Carne*, de Grace Passô data de 2016. Todas elas trazem em seu cerne de forma mais ou menos explícita o momento político sob o qual foram escritas, a guinada conservadora no poder, suas repercussões e influências na elaboração, produção e recepção das peças.

Em *Vaga Carne*, por exemplo, peça que em 2019 ganhou versão cinematográfica, os últimos acontecimentos da política brasileira entram em cena e dialogam com a dramaturgia original de 2016, as vozes de Marielle Franco e Dilma Rousseff por exemplo, se somam e ampliam a voz protagonista do monólogo, essa que vaga por um corpo até se entender que com ele, torna-se sujeita.

A peça de Passô traz à cena o corpo da mulher negra como o espaço central para a ação dramática. A narrativa cortante de uma voz que invade matérias e se aloja, no tempo cênico da peça, dentro de um corpo humano. A voz, então, passa a se reconhecer dentro deste corpo, passa a compreender como esse corpo vê e é visto pelo mundo. E desse diálogo surge o debate proposto por Passô entre identidade e representatividade. Quem é o corpo dessa mulher dentro de uma sociedade que se fundou através da colonização e se perpetuou via o estupro sequencial de mulheres negras escravizadas por senhores de engenho brancos.

O processo de devir sujeito dentro de uma sociedade de supremacia racial branca e patriarcal é também um projeto de recomposição de um “eu” fragmentado e objetificado historicamente, processo esse que perpassa por uma série de embates internos e também sociais, onde sintomas como a negação, a frustração, a ambivalência, e a identificação fluem (KILOMBA, 2019).

Neste sentido, a própria estrutura da peça *Vaga Carne* entra em consonância com o conteúdo temático, numa proposição metalinguística. O devir cênico do drama que só se completa no encontro com o público que o comenta, opina e direciona, dialoga com o devir sujeita da própria impersonagem (SARRAZAC, 2017) voz/corpo, que vive seu processo de subjetivação a partir do encontro. O drama, assim como essa sujeita, se constrói a partir do encontro com o Outro, seja este Outro o Público perante o Drama. A Voz perante o Público. Ou o Corpo perante a Voz.

Devir este que só se completa com a morte da voz/corpo. E então, o silêncio. É o fim de *Vaga Carne*. O final da dramaturgia de Passô nos abre para uma multiplicidade de interpretações. Em se tratando da violência de gênero, este fim revela um sintoma social, pois assim que é estabelecido o equilíbrio entre a voz e o corpo, assim que o processo de reconhecimento de si enquanto sujeita é alcançado, assim que a harmonia entre a existência e a representação, como define Passô, é atingida, essa individualidade é apagada. Dramaturgicamente temos o silêncio como única resposta possível diante de tanta violência, mas também como um espaço de respiro para a criação de novos possíveis. O fim da ação verbal pode ser encarado como um convite para a ação política. Para que o problema seja encarado para além do discurso, na prática.

#### *Pontos de chegada?*

Por fim, encaro eu, enquanto artista-pesquisadora, a violência de gênero a partir de um olhar específico. Chegamos ao título da dissertação, deste texto e da dramaturgia desenvolvida como resultado prático-poético de meus estudos, *Enquanto Ninguém Vê*. Mergulho na escrita acerca da violência sexual contra menores dentro do ambiente doméstico, assunto tão pouco falado. Tabu social que, velado tal como é, só colabora e protege os agressores, em sua maioria homens membros da própria família da vítima.

“Enquanto Ninguém Vê” é uma dramaturgia violentamente doméstica, escrita a partir do diálogo direto com o contexto do Brasil contemporâneo, onde os números que

concernem os abusos físico, psicológico, sexual e a morte de mulheres e crianças só aumentam.

Em 2020 uma menina de dez anos, engravidada pelo tio após ser submetida a estupro em série, busca o apoio constitucional para realizar o aborto legal. Ela, uma criança, tem o direito garantido pela lei de não dar continuidade à gestação. Criança não deve gerar criança. É biologicamente perigoso, é moralmente violento. É antiético e criminoso.

No entanto, esse ato gerou um frisson numa parcela da sociedade, pequena, mas barulhenta. Os ditos pró-vida violentaram verbalmente a menina quando esta foi levada para o Hospital para realizar o procedimento garantido por lei. A história que teve início no Espírito Santo, só conseguiu ser concluída em Pernambuco, aos dizeres “Assassino! Assassino! Assassino!” que o mesmo grupo “pró-vida” entoava para o médico que aceitou salvar a vida da menina.

Eu iniciava o meu mergulho dentro da fase prática da minha pesquisa quando essa notícia me invadiu (outras tantas notícias de violência, abuso sexual e feminicídio me invadiram ao longo desse mestrado, ou melhor, ao longo da minha vida. Das nossas vidas. E continuam. Mas, naquele momento, era agosto de 2020, com essa notícia indigesta, eu entendi sobre qual marcador eu precisava falar).

Pois, enquanto ninguém vê, milhares de crianças, em sua maioria meninas, são diariamente violentadas por aqueles que deveriam amá-las e protegê-las. O mito do homem do saco num beco escuro deve ser substituído pelo verdadeiro violador, este que em sua maioria divide a casa, é da família. Pai, tio, avô, amigo próximo. É deste cenário familiar que a peça surge, e a partir dele, a dramaturgia se amplia para o campo sociopolítico, trazendo para cena o diálogo direto entre as dimensões micro (familiar) e macro (institucional) que agem sobre a violência de gênero.

A peça é constituída de três planos e dos diálogos tecidos entre eles. A estrutura dramática é a crise. A crise estrutural de um dramacorrompido por interferências épicas, performáticas e audiovisuais, serve de suporte para se abordar tematicamente um assunto tão crítico e delicado.

No primeiro plano, dramático, temos o retrato da vida de uma família composta por pai, sem nome, mãe e filha, ambas Marias. Através da exploração do cotidiano dessa família “tradicional”, a peça aos poucos desvela as violências exercidas pelo pai contra a própria filha. O retrato da família funcional, digna de propaganda de margarina,

ao longo da dramaturgia é desmascarado através de recursos de repetição, aceleração, e desconstrução da cronologia.

Num segundo plano, bastante épico, a peça flerta com os recursos audiovisuais para trazer a cena à realidade brasileira. Através de uma grande tela de televisão, a ficção familiar é invadida por dados, notícias, acontecimentos e fatos históricotelevisionados no Brasil contemporâneo. Neste sentido, a tevê é o elo entre o microuniverso familiar e o microuniverso sociopolítico brasileiro.

Por fim, temos um terceiro plano que carrega consigo um caráter psico-surreal, a tradução da mente da protagonista, uma menina de 12 anos, violentada e engravidada pelo pai. Através de duas cabeças de boneca, que brincam/são brincadas por essa garota, e dos diálogos por elas produzidos, busca-se traduzir o embate interno da menina. O conflito entre a ficção de gênero que nos é ensinada desde que nascemos, os papéis sociais, e a narrativa romântica de “felizes para sempre”, entra em conflito direto com a vivência real e radical sofrida pela menina. São essas cabeças de boneca que guiaram a protagonista no seu processo de denúncia do agressor.

A peça amalgama referências estruturais e formais das outras três obras analisadas, buscando criar uma poética original e autoral. Pois, se ao longo da pesquisa estabeleci um diálogo tão direto entre as artistas e as suas obras, considerando suas vivências e olhares como elementos importantes para a elaboração de minhas análises, era preciso que eu realizasse exercício semelhante comigo, uma pesquisadora que também se apresenta enquanto artista, criadora, atuante na contemporaneidade, dividindo tempo e espaço com as outras três mulheres que escolhi estudar.

## **REFERÊNCIAS**

ADICHIE, Chimamanda N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das letras, 2019

ALMEIDA, S. F. P. **Enquanto ninguém vê**: Encarando a violência de gênero através do olhar de quatro dramaturgas. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ALVES, Ave Terrena. [Entrevista concedida a] Sofia Fransolin Pires de Almeida. São Paulo, 21 fev. 2020.

ALVES, Ave. **As 3 uíaras de SP City**. São Paulo: CCSP Edições, 2018.

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

FERREIRA, Michelle. [Entrevista concedida a] Sofia Fransolin Pires de Almeida. São Paulo, 01 fev. 2020.

FERREIRA, Michelle. **4 da espécie** - a história do corpo coisa nenhuma. São Paulo: Patuá, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEAL, D. A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCIStêmicas da pandemia. **Pandemia Crítica**, hedra, 2020. Disponível em: <https://kalinka.com.br/textos/18> Acesso em: 07 ago. 2021.

LEAL, D. & MOTAZO, J. (2017) A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades. Disponível em: [https://www.academia.edu/35354258/A\\_desnaturalizac\\_a\\_o\\_da\\_cisgeneridade\\_impasse\\_s\\_e\\_performatividades](https://www.academia.edu/35354258/A_desnaturalizac_a_o_da_cisgeneridade_impasse_s_e_performatividades). Acesso em: 07 ago. 2021

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1, 2018

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte, Javali, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno** – de Ibsen à Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.