



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Desconstruindo armários discursivos: críticas e visibilidade lésbica em *As Moças*, de Isabel Câmara

Camile Cecília dos Anjos

Para citar este artigo:

ANJOS, Camile Cecília dos. Desconstruindo armários discursivos: críticas e visibilidade lésbica em *As Moças*, de Isabel Câmara. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0103

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Desconstruindo armários discursivos: críticas e visibilidade lésbica em *As Moças*, de Isabel Câmara¹

Camile Cecília dos Anjos²

Resumo

Este artigo examina críticas teatrais de Yan Michalski (*Jornal do Brasil*, RJ/1969 e 1970) e de Sábado Magaldi (*O Estado de São Paulo*, SP/1969) sobre a peça *As Moças*, de Isabel Câmara (1967). Analisamos como tais discursos contribuíram para a invisibilidade da questão lésbica na obra, destacando a importância de revisões críticas para incluir saberes diversos. Embasando-nos nos estudos de teatro feminista e de feminismo decolonial, enfatizamos a relevância da fortuna crítica para a construção da história teatral brasileira e a necessidade de uma abordagem descentralizada para uma compreensão autêntica e inclusiva do teatro, reconhecendo vozes historicamente marginalizadas.

Palavras-chave: Teatro lésbico. Crítica teatral. Revisão crítica. Apagamento histórico.

Deconstructing discursive closets: criticism and lesbian visibility in *As Moças* by Isabel Câmara

Abstract

This article examines theater criticism by Yan Michalski (*Jornal do Brasil*, RJ/1969 and 1970) and Sábado Magaldi (*O Estado de São Paulo*, SP/1969) on the play *As Moças* de Isabel Câmara (1967). We analyze how such discourses contributed to the invisibility of the lesbian issue in the work, highlighting the importance of critical reviews to include diverse knowledge. Based on studies of feminist theater and decolonial feminism, we emphasize the relevance of critical fortune in the construction of Brazilian theatrical history and the need for a decentralized approach for an authentic and inclusive understanding of theater, recognizing historically marginalized voices.

Keywords: Lesbian theater. Theater criticism. Critical review. Historical erasure.

Deconstruyendo armarios discursivos: crítica y visibilidad lésbica en *As Moças* de Isabel Câmara

Resumen

Este artículo examina la crítica teatral de Yan Michalski (*Jornal do Brasil*, RJ/1969 y 1970) y Sábado Magaldi (*O Estado de São Paulo*, SP/1969) sobre la obra *As Moças* de Isabel Câmara (1967). Analizamos cómo dichos discursos contribuyeron a la invisibilidad de la cuestión lésbica en la obra, destacando la importancia de revisiones críticas para incluir conocimientos diversos. A partir de estudios sobre teatro feminista y feminismo decolonial, destacamos la relevancia de la fortuna crítica en la construcción de la historia del teatro brasileño y la necesidad de un enfoque descentralizado para una comprensión auténtica e inclusiva del teatro, reconociendo voces históricamente marginadas.

Palabras clave: Teatro lésbico. Crítica teatral. Revisión crítica. Borrado histórico.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Isabel Scremin da Silva, Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e mestra pela mesma instituição, com Bacharelado em Letras – Português pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

² Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com Bacharelado em Artes Cênicas pela mesma instituição. Professora substituta do curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Grande Dourados (UFGD).  camileanjos@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/2188120889211432>  <https://orcid.org/0000-0002-0531-9403>



Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla e em andamento, a nível de Doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), entre 2020 e 2024, na linha de pesquisa Imagens Políticas, sob a supervisão da Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda. A tese investiga as representações e as invisibilidades lésbicas no teatro brasileiro, abordando a concepção de personagens sapatonas criadas por autoras sáficas e buscando identificar os mecanismos que contribuem para a invisibilidade dessas subjetividades, o que resulta em apagamentos históricos de identidades cuja sexualidade difere da norma.

Enquanto pessoa não binária, sapatão, artista e professora de teatro, comecei a atentar para alguns apagamentos de subjetividades marginalizadas na cena teatral brasileira. Quando adentrei os princípios do teatro feminista, me depararei com a necessidade premente de revisões históricas e de aberturas de espaços para outras possibilidades epistemológicas, especialmente através das lentes dos estudos feministas decoloniais.

Conforme delineado pelas pesquisadoras e professoras Dra. Maria Brígida de Miranda e Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs (2019), no plano de ensino da disciplina "Introdução ao Teatro Feminista", ofertada pelo PPGAC-UDESC, o teatro feminista abrange uma ampla gama de práticas teatrais, de movimentos feministas, de teorias críticas feministas e de ativismos políticos, além de englobar questões relacionadas a sexualidades dissidentes e a desobediências de gênero. Em outros termos, o teatro feminista funciona como uma plataforma desafiadora das narrativas dominantes, buscando resgatar vozes historicamente marginalizadas. A pesquisadora britânica Elaine Aston (1995) destaca a necessidade de compreender e de dar visibilidade a mulheres que foram omitidas da história do teatro, propondo a criação de espaços para que essas vozes possam se expressar e construir suas próprias narrativas, em colaboração com outros grupos e movimentos.

Ochy Curiel (2020), antropóloga afro-dominicana, aponta a importância de refutar conceitos universalizantes e de considerar produções de conhecimento que levem em conta aspectos como geopolítica, raça, gênero, sexualidade, classe e outros marcadores sociais. Ela salienta que simplesmente identificar opressões



associadas a esses fatores não é suficiente, pois é fundamental desnaturalizá-las, reconhecendo sua origem na colonialidade.

As inquietações suscitadas por esses estudos me despertaram para observar a escassez de representações lésbicas nas dramaturgias que compõem os cânones do teatro brasileiro. Motivada por tal percepção, decidi empreender uma investigação em busca de representações que abordassem a existência lésbica em nossa dramaturgia.

Foi então que me deparei com a peça *As Moças: O Beijo Final*³, escrita por Isabel Câmara (1940-2006), em 1967. Até o momento de minha pesquisa, entre os materiais a que tive acesso, esta é a peça nacional mais antiga com temática sapatão, escrita por uma autora que compartilhava da vivência. Chamou-me atenção a abordagem explícita da lesbianidade na obra, especialmente considerando o contexto histórico marcado pela ditadura militar, acirrada pela implantação do AI-5 em 1968, período de intensa repressão e violência. Apesar das restrições impostas, Isabel Câmara ousou trazer o tema à tona, em um momento em que expressões artísticas enfrentavam censura e controle rigoroso, sujeitando pessoas a perseguições, a prisões e a outras formas de violência.

Ao analisar a recepção crítica da peça, observei um processo de invisibilização e de patologização da sexualidade dissidente das personagens por parte dos críticos. Isso me levou a questionar até que ponto a história do teatro brasileiro foi influenciada pela lógica da heterossexualidade compulsória, apesar de minha experiência, em mais de vinte anos na área, revelar como o campo teatral muitas vezes abriga uma proporção significativa de pessoas com sexualidades dissidentes.

A análise de estudos e de teorias que situam a heterossexualidade como uma instituição política estruturante do patriarcado remonta há mais de quatro décadas. A escritora e professora estadunidense Adrienne Rich (2019) argumenta

³ Há uma variação em relação à utilização ou não do subtítulo da peça. Ele aparece nas referências de alguns trabalhos consultados, como no artigo *Autoficção e autobiografia em As Moças: o beijo final, de Isabel Câmara: por uma leitura filológica*, de Fagundes e Lima (2015). Entretanto, não encontrei nenhuma publicação em que o subtítulo viesse expresso. Portanto, neste trabalho, utilizo o subtítulo "O Beijo Final" apenas quando for necessário para alguma análise específica; nos demais momentos, refiro-me à peça como *As Moças*, conforme consta na edição da Editora Grua (2019), que consultei para a pesquisa.



que a heterossexualidade deve ser vista como uma instituição política que prejudica não apenas as lésbicas, mas também as mulheres heterossexuais e o movimento feminista. A estudiosa explora como a heterossexualidade reforça papéis de gênero binários que perpetuam a subjugação das mulheres, ligando-as à maternidade, aos cuidados domésticos e à dependência dos homens. A recusa dessas normas é vista como uma ameaça ao sistema social normativo, colocando em risco a autonomia e a igualdade das mulheres.

Este estudo, portanto, visa destacar a subjetividade sapatão na dramaturgia de Isabel Câmara e revelar os mecanismos discursivos de invisibilização presentes nas críticas teatrais à sua obra, contribuindo para a construção de uma tradição lésbica na história do teatro brasileiro. A relevância deste trabalho está fundamentada nas premissas do teatro feminista e do feminismo decolonial, que defendem a necessidade de escavar e de reunir os fragmentos das identidades marginalizadas pela história oficial, revisando os saberes dominantes e legitimando epistemologias subalternas.

O presente estudo propõe uma análise das críticas teatrais de Yan Michalski, no *Jornal do Brasil* (RJ/1969 e 1970), e de Sábado Magaldi, no jornal *O Estado de São Paulo* (SP/1969), sobre duas montagens da peça *As Moças*, de Isabel Câmara, de 1967. A peça estreou em São Paulo, em 1969, e foi dirigida por Maurice Vaneau. No ano seguinte, foi dirigida por Ivan de Albuquerque, no Rio de Janeiro (RJ). O foco desta investigação recai sobre como Michalski e Magaldi abordaram e interpretaram as representações lésbicas na obra.

As críticas teatrais desempenharam um papel crucial ao longo do tempo, sendo, ainda hoje, elementos fundamentais para os registros dos espetáculos cênicos. Elas não apenas oferecem análises aprofundadas das produções artísticas, mas também são fontes essenciais para a construção da história do teatro e para o desenvolvimento de teorias teatrais. O escopo e a influência das críticas teatrais vão além do simples relato de experiências individuais em espetáculos, pois refletem a sociedade e contribuem para moldar as percepções culturais, influenciando a compreensão coletiva acerca das produções teatrais. No entanto, é importante reconhecer que, historicamente, as críticas têm sido predominantemente masculinas, brancas e centradas na lógica da



cisheteronormatividade.

Para construir uma narrativa mais inclusiva e autêntica do teatro brasileiro, é crucial submeter as críticas teatrais a um escrutínio cuidadoso e a uma revisão que incorpore perspectivas diversas e descentralizadas. Isso implica desafiar as normas estabelecidas, questionar os preconceitos subjacentes e reconhecer as vozes historicamente marginalizadas, como aquelas que emanam das experiências (plurais) femininas e das dissidências sexuais. Somente ao adotarmos uma abordagem descentralizada, poderemos enriquecer e ampliar significativamente a compreensão da riqueza e da diversidade do teatro brasileiro, revelando histórias que, de outra forma, poderiam permanecer eclipsadas pelo domínio de perspectivas limitadas.

As experiências lésbicas, frequentemente, sofrem um apagamento mais pronunciado do que as dos homens gays, evidenciado na desconsideração do prazer sexual quando não associado à presença de um falo. No contexto da heterossexualidade arraigada, o sexo entre mulheres é comumente minimizado. Isso leva a interpretações que infantilizam e equivocam a intimidade lésbica, perpetuando estereótipos que prejudicam e subestimam a autenticidade e a validade dessas relações.

Conforme explica Curiel (2020), a heterossexualidade e a definição dos papéis de gênero são elementos constitutivos da modernidade colonial e estão atrelados ao capitalismo mundial. Dessa forma, discussões sobre a sexualidade e o prazer das mulheres – apesar de avanços significativos, conquistados pelas lutas feministas – são, até hoje, assuntos que enfrentam tabus na cultura ocidental, existindo, ainda, limitação quanto ao papel das mulheres no âmbito sexual, tradicionalmente vistas apenas para procriação e/ou para o prazer do homem cisheterossexual.

Homossexuais masculinos foram, ao longo da história, condenados judicialmente em várias sociedades devido a práticas consideradas "pervertidas", enquanto as práticas sexuais entre mulheres foram, com frequência, negligenciadas. Um exemplo ilustrativo é fornecido por Leila Mícolis em seu ensaio: nele, a autora destaca um momento histórico da rainha Vitória, durante a

reforma do Código Civil, na Inglaterra do século XIX. Quando questionada sobre a homossexualidade feminina, a rainha, ao responder "isso não existe" (Míccolis, 1983, p. 74), reflete a visão vitoriana oitocentista da mulher como assexuada e a ideia inconcebível, para a época, de relações sexuais entre mulheres, uma vez que cumprir esse papel com homens era uma obrigação considerada muito penosa.

Mais recentemente, a pesquisadora Leíner Hoki, no livro *Tribades, safistas, sapatonas do mundo, uni-vos: investigações sobre a poética das lesbianidades* (2021), dedica um capítulo a respeito da invisibilização do sexo lésbico. A partir da pergunta irônica "como as lésbicas transam?" ou "vocês são irmãs?", ela destaca que dificilmente tais questões são direcionadas aos homossexuais masculinos, já que, nesse caso, há um falo envolvido, o que é suficiente para validar a relação sexual. A autora ainda destaca que, desde cedo, esta informação é disseminada e naturalizada: "as crianças crescem ouvindo xingamentos homofóbicos que ilustram o sexo gay" (Hoki, 2021, p. 51).

Neste trabalho, enfoco a violência gerada pelo apagamento histórico direcionado às subjetividades lésbicas, violência decorrente de uma perspectiva heterocentrada, através de uma revisão de elementos que compõem a história do teatro brasileiro. O propósito é o de contribuir para a criação de novas perspectivas de imaginários, nas quais as vivências lésbicas sejam afirmativamente reconhecidas, colaborando para a fundamentação de epistemologias plurais. Este enfoque não apenas destaca a necessidade de reconhecimento e de visibilidade para as subjetividades lésbicas, mas também sublinha a importância de questionar e de reformular narrativas históricas, a fim de promover uma compreensão mais inclusiva e diversificada do panorama teatral brasileiro.

As Moças e a Moça

O espetáculo *As Moças* estreou em 07 de outubro de 1969, no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo (SP), com direção de Maurice Vaneau e com elenco composto por Célia Helena, interpretando a personagem Tereza, e Selma Caronezzi, a Ana. No ano seguinte, ficou em cartaz no Rio de Janeiro (RJ), no Teatro Ipanema, sob direção de Ivan de Albuquerque e com as atrizes Leyla Ribeiro (Tereza) e Maria Theresa Medina (Ana). Em 1976, foi remontada em Porto Alegre

(RS), tendo na ficha técnica Luiz Paulo Vasconcellos (direção) e as atrizes Ida Celina e Izabel Ibias. Em 1982, fez temporada em Recife (PE), dirigida por Antonio Cadengue e com elenco composto por Cida Melo e Luci Alcântara. Os registros mais recentes que acessei são de 2010, no Rio de Janeiro (RJ), tendo na direção Vítor Lemos Filho e no elenco Dâmaris Grün (Tereza) e Patrícia Vaz (Ana); e de 2014 em São Paulo, sob direção de André Garolli e elenco composto pelas atrizes Angela Figueiredo (Tereza) e Fernanda Cunha (Ana).

Ao fazer um levantamento da cronologia da peça e ao examinar os registros disponíveis⁴, foi inevitável não perceber que, em todas as montagens documentadas, a direção está invariavelmente associada a nomes masculinos. Essa observação lança luz sobre uma tendência persistente no cenário teatral: a predominância de diretores homens na condução de uma obra que, por sua própria natureza, aborda temáticas intimamente ligadas à experiência feminina e lésbica.

Isabel Câmara, nascida em Três Corações (MG), em 1940, e falecida em Goiânia (GO), em 2006, teve uma trajetória diversificada no teatro brasileiro. Começando como atriz em Belo Horizonte (MG), posteriormente mudou-se para o Rio de Janeiro (RJ). Embora tenha se destacado como dramaturga com *As Moças*, já havia escrito pelo menos três peças antes, todas publicadas em 1968: *Os Viajantes*, *A Escolha* e *O Quarto Mundo*. De acordo com Elza Cunha de Vincenzo, em *Um Teatro da Mulher* (1992), havia uma proposta de adaptar essas obras para a TV Globo, sob a direção de Domingos Oliveira, porém esses projetos nunca se concretizaram.

Além de trabalhar com dramaturgia, Isabel Câmara se envolveu em várias outras atividades no mundo teatral. Ela traduziu *A Pequena Viagem*, de Thornton Wilder; atuou em peças, como *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente, no Teatro Miguel Lemos; e codirigiu, junto com Fauzi Arap, o show *Comigo me Desavim*, de Maria Betânia, em 1967 (Andrade, 2005).

Isabel Câmara recebeu o Prêmio Molière de Melhor Autor por *As Moças*, em

⁴ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbete: *As Moças*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399233/as-mocas>. Acesso em: 19 out. 2023.

1970. Há indícios⁵ de textos inacabados, como *Solo para Atriz e Palco*, e de planos para um projeto de revista musical, que seria sugestivamente intitulada de *Viva Sapatas*. Como se nota, a extensão das contribuições teatrais de Isabel Câmara permanece parcialmente documentada e, em certa medida, enigmática.

Sobre a vida pessoal de Isabel Câmara, não encontrei muitas informações disponíveis. Entretanto, uma narrativa intrigante foi compartilhada pelo escritor e dramaturgo Antônio Bivar, em entrevista concedida à Maria Lucia Dahl (2010), publicada na *Revista Aplauso* (coleção perfil)⁶:

Isabel Câmara me contava da ideia que tinha de fazer uma peça só com moças – usando no título um termo que já estava na boca do pessoal. Dentro do feminismo crescente, as sapatas eram uma nova tribo safista fazendo vista na sociedade. Moças destemidas, independentes, engraçadas, glamurosas, sibaritas, amazonas modernas com o pisar determinado. Daí que Isabel, poeta dessa tribo, nas férias em Petrópolis anotara ideias para uma peça que já tinha até título: Viva Sapatas.

Isabel estava animada!

Foi a Anecy Rocha, junto com a [Maria] Bethânia que inventaram o termo sapatão.

Você viu o sapato que ela estava usando?!

Poxa! Que sapatão, hein!

Uma olhava pra outra e comentava sobre alguém:

E a outra respondia, rindo:

Daí começou essa onda de sapata...

A informação de que Isabel Câmara planejava criar uma peça teatral exclusivamente com mulheres, intitulada *Viva Sapatas*, revela um jogo irônico de linguagem que remete tanto ao filme *Viva Zapata!* (1952), inspirado na vida de Emiliano Zapata, importante líder da revolução mexicana (1910), quanto ao termo "sapatão", que, Segundo Bivar, fora cunhado dentro do círculo de amigas de Câmara, incluindo a renomada cantora Maria Bethânia e a atriz Anecy Rocha⁸.

O termo "sapatão" é amplamente popularizado no Brasil como referência a

⁵ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbete: Isabel Câmara. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359449/isabel-camara>. Acesso em: 22 dez. 2023.

⁶ IMPRENSA OFICIAL. Site da editora. Disponível em: <https://www.editoraimprensaoficial.sp.gov.br/Produto/Visualizar/3120>. Acesso em: 01 mar. 2023.

⁷ Filme dirigido por [Elia Kazan](#), com roteiro de [John Steinbeck](#), baseado na biografia de [Emiliano Zapata](#) – escrita, por sua vez, por [Edgecumb Pinchon](#).

⁸ Anecy Rocha foi atriz de teatro, cinema e televisão. Irmã mais nova do cineasta Glauber Rocha, morreu aos trinta e quatro anos em um trágico acidente.



mulheres que se envolvem afetiva e sexualmente com outras mulheres. Embora tenha sido inicialmente utilizado de forma pejorativa, tem sido ressignificado pelos movimentos que buscam promover a (r)existência das dissidências sexuais e das desobediências de gênero. O termo tem ganhado, inclusive, sentidos políticos, por referir-se a mulheres que se recusam desempenhar o papel de gênero a elas socialmente destinado – retomando as palavras acima, citadas de Bivar: “Moças destemidas, independentes, engraçadas, glamurosas, sibaritas, amazonas modernas com o pisar determinado”.

Atualmente, grande parte da comunidade lésbica ostenta, orgulhosamente, a palavra "sapatão" para se autodesignar, utilizando, além disso, suas variações, como "sapa", "sapata", "sapatilha", entre outras. Esse processo de ressignificação reflete a luta por visibilidade e por aceitação das identidades lésbicas na sociedade brasileira.

Não podemos confirmar a história contada por Bivar a respeito da origem do termo “sapatão”, mas é bastante provável que importantes figuras do meio artístico colaboraram para a disseminação de ideias que ecoavam com o movimento da contracultura⁹. Esse movimento buscava, entre outras coisas, maior liberdade para o corpo e afirmação positiva da existência de dissidências sexuais, representando uma evidente resistência à repressão imposta pela ditadura militar no Brasil durante aquele período.

A Dramaturgia

A peça de Isabel Câmara retrata um momento na vida de duas moças que compartilham um pequeno apartamento devido a dificuldades financeiras. As personagens são Tereza, uma jornalista/escritora de trinta anos, e Ana, uma atriz de televisão de vinte e dois anos. Antes do texto propriamente, a autora fornece algumas informações sobre a peça. Ao abordar a ambientação, Câmara descreve o ato como um suspense, enfatizando que, embora a situação deva parecer violenta, o tratamento das personagens deve ser delicado (Câmara, 2019).

⁹ Movimento ideológico, protagonizado por jovens ocidentais, que teve seu auge nos anos 60 e que protestava contra valores conservadores, reivindicando liberdades ligadas ao corpo e à sexualidade.

Considerando a ausência de elementos ou de ações concretas, ao longo da peça, que justifique essa atmosfera tensa e pensando nas personagens como expostas a uma ameaça indeterminada, torna-se plausível interpretar a tensão como uma ameaça intangível sobre suas existências. Nesse contexto, poderíamos pensar na sombra da heteronormatividade que paira sobre elas, agravada pelo clima de medo disseminado pelo regime militar. A ambientação de suspense e a sensação de violência podem representar a tensão psicológica e emocional que as personagens enfrentam devido às expectativas sociais e às normas que moldam suas vidas.

A relação entre as personagens é sugerida através de palavras que envolvem afeto. Câmara indica que elas seriam “duas pessoas que entre outras coisas podem ser grandes amigas um dia. Entre outras, uma *love story*” (Câmara, 2019, p. 9). Aqui, já nos é dado um primeiro indício sobre a sexualidade das personagens.

O prólogo da peça se desenvolve por meio da transcrição de uma carta enviada à autora por uma tia septuagenária, que reside sozinha no interior da Paraíba. O conteúdo da correspondência, em síntese, é um pedido para que Isabel a presenteie com um “reloginho de pulso”. A tia justifica sua solicitação, explicando que não se trata de vaidade, mas sim do prazer em consultar as horas para qualquer atividade (Câmara, 2019, p. 12).

A peça, constituída por ato único, apresenta as personagens Ana e Tereza e revela a complexidade de seu relacionamento. A trama se desenrola em um mesmo cenário, o apartamento que compartilham, e revela uma dinâmica marcada por relacionamento tóxico e por interdependência.

Contudo, dado o limite de extensão deste artigo, não será possível realizar uma análise aprofundada da peça, como seria desejável. Portanto, concentrarei a atenção nos elementos que considero relevantes para a discussão proposta neste trabalho: momentos da dramaturgia em que a sexualidade dissidente das personagens é explicitamente explorada, deixando-nos sem dúvidas de que se trata da representação de subjetividades sapatonas.

Denominada *As Moças: o Beijo Final*, essa obra, com seu subtítulo intrigante, possivelmente representa um marco significativo, sendo talvez a primeira peça,

publicada no Brasil, a apresentar explicitamente um beijo lésbico. Este momento é descrito, com todas as letras, na última rubrica da peça: "As atrizes se beijam" (Câmara, 2019, p. 65).

Além do beijo em si, algumas falas do texto evidenciam a sexualidade dissidente das personagens. A fim de melhor ilustrar, seguem alguns excertos da dramaturgia que embasam essa afirmação.

Começamos com Ana a revelar seu medo diante da possibilidade de estar grávida. Nesse diálogo, entende-se que ela já teria abortado uma vez e que, se estivesse grávida, estaria disposta a fazê-lo novamente. Dentro desse contexto, Ana faz explícita menção à sua sexualidade dissidente, ao que Tereza desconversa. A escolha de Tereza em ignorar a menção à sexualidade pode indicar um tabu social ou pessoal em relação ao assunto.

ANA — Tê, e se eu ficar grávida? O meu Deus, começou tudo de novo...
TEREZA — Vou ser madrinha.
ANA — Não sua burra, faço aborto.
TEREZA — Por que você não toma pílula?
ANA — Primeiro porque tou na lona, segundo porque mulher não faz filho em mulher e terceiro porque o meu caso é mulher, sabia?
Tereza finge que não escuta.
TEREZA — Vou pegar um pouco do mexido (Câmara, 2019, p. 34).

Tereza também não deixa dúvidas a respeito do fato de se relacionar com outra mulher e, no mesmo trecho, percebe-se um flerte entre elas:

ANA: Você recebeu carta?
TEREZA: De quem?
ANA: Dela.
TEREZA: Da minha namorada? Não.
ANA: Como é que você aguenta tanto tempo sozinha?
TEREZA: Aguenta como? Eu não tô sozinha por causa dela.
ANA: É por causa de mim, então?
TEREZA: Ora menina, é por causa de mim, pronto (Câmara, 2019, p. 40-41).

Já no clímax da peça, Ana ameaça ir embora, porém rapidamente muda de ideia e se volta, ameaçadora, para Tereza "E já que eu não vou, eu vou ficar. E vou te comer. Você não disse que eu sou lésbica?" (Câmara, 2019, p. 49). *Ana passa*, então, a analisar Tereza em relação aos seus "atrativos sexuais", quando ela diz: "Estou fazendo um exame pré-nupcial em você meu amor, pra ver se topo a

parada. Pra ver se ponho um pouco de vida, de sexo, de loucura até de sacanagem dentro da tua cabecinha” (Câmara, 2019, p. 50). Tereza, a princípio, não esboça reação, conforme indica a rubrica “*Tereza, sentada na cadeira de balanço parece até que desistiu*” (Câmara, 2019, p. 49).

Tereza, em seguida, inicia um solilóquio, um desabafo existencial carregado de angústia e frustração. Por fim, a personagem parece aceitar o desafio e propõe um clima de sensualidade, para perplexidade de Ana.

TEREZA — Ana.

ANA — Levantou, meu amor?

TEREZA — Me dá um pouco dessa champanhe.

ANA — Cadê seu copo?

TEREZA — Eu não quero no copo.

ANA — Vai de gargalo?

TEREZA — Eu quero beber da tua boca.

ANA — Tê!

TEREZA — Põe champanhe na boca, anda!! Eu quero da boca.

Devagarinho, muito devagarinho mesmo. Eu quero saber como você é, sentir pedacinho por pedacinho. Vou ver se vale a pena, se vale a pena a experiência. Depois que a champanhe acabar vai ser uma delícia. Eu posso até amar você, deixar você ver os dentes cariados que eu sinto vergonha. Um por um. Você vai passar o rosto no meu rosto, nos meus olhos, eu vou aprender a te ver (Câmara, 2019, p. 54).

A tensão sexual entre Tereza e Ana aumenta gradualmente, com Tereza expressando uma vontade de se entregar por completo, inclusive mostrando características pelas quais ela se envergonha, simbolizadas pelos dentes cariados. Tereza descreve Ana como uma figura sem definição de gênero ou de orientação sexual, o que a atrai. Ela compara a situação a um sonho anterior e expressa sua aceitação das características imperfeitas de Ana, encontrando beleza na sua esquisitice. No entanto, quando parece que um beijo está prestes a acontecer, a autora subverte as expectativas, interrompendo o momento com uma gargalhada de Ana.

Após momentos de tensão, as personagens alcançam uma intimidade mais profunda, resultando em conversas francas e menos provocativas. A partir desse ponto, elas discutem abertamente sobre questões como o sentimento de incompletude, a carta de tia Emília, a tentativa de suicídio de Tereza e o medo. Em um ambiente de tranquilidade, embora efêmero, onde as questões existenciais

ainda estão presentes, acontece o aguardado beijo final, em um momento aparentemente ordinário:

TEREZA — Que horas você quer acordar amanhã?
ANA — Não tenho hora. E que horas você vai acordar?
TEREZA — As nove.
ANA — Você me chama pra tomar café com você?
TEREZA — Chamo.
As atrizes se beijam (Câmara, 2019, p. 65).

Em entrevista a Yan Michalski, Câmara detalha alguns aspectos de sua vida que foram refletidos na peça:

Então percebi que eu tinha experiências vividas, minhas, através da carta da tia Emília, através da minha tentativa de suicídio, através dos meus esforços para sobreviver no Rio, através de acúmulos de frustrações, através da minha formação bastante torta. E desta constatação surgiram Ana e Tereza, que tem componentes meus (sobretudo Tereza, porque coloco em sua boca uma enorme fala que relata uma experiência minha, vivida e vivenciada). A partir de então me senti bem em relação à peça, senti que não estava mais com medo de dizer *eu*, e que com isso estava sendo coerente com a minha ideia de teatro (Câmara apud Andrade, 2005, p. 142-143, grifo da autora).

Considero relevante destacar o tema do suicídio, pois, conforme citação acima, era uma questão da própria Isabel Câmara, o que nos auxilia a analisar a abordagem do assunto em alguns momentos da peça. A esse respeito, as personagens de *As Moças* travam diálogos, por vezes, em que o tratam como um assunto banal. Exemplo disso é quando Ana fala sobre a sua idade e Tereza subitamente revela: “Com 22 eu tava no hospital: tentativa de suicídio!”, ao que Ana desdenha: “Besta besta minha filha. Eu tentei com 20, todo mundo tentou” (Câmara, 2019, p. 41). E mudam de assunto.

A naturalidade com que as personagens discutem saúde mental na peça oferece uma visão intrigante das complexidades do tema, revelando sua relevância na sociedade e a intimidade entre Tereza e Ana. A conexão entre a dramaturgia e a experiência pessoal da autora, que enfrentou uma tentativa de suicídio, adiciona autenticidade e sensibilidade à abordagem do assunto. A resposta desdenhosa de Ana reflete uma resignação compartilhada e uma tristeza coletiva. Tereza, mais tarde, indica que sua tentativa de suicídio estava ligada a um relacionamento com outra mulher, destacando a complexidade dos relacionamentos interpessoais,



especialmente para mulheres lésbicas.

A revelação enfatiza a vulnerabilidade dessas sapatonas diante de desafios emocionais e proporciona uma visão mais aprofundada da complexidade de suas vidas afetivas. A intersecção entre sexualidade e questões emocionais ressalta como as experiências vividas pelas personagens não estão apenas marcadas por desafios comuns, mas também por uma série de nuances inerentes à sua orientação sexual. Assim, a peça destaca tanto a dimensão individual das experiências, quanto questões sociais, culturais e emocionais que se entrelaçam na jornada de mulheres lésbicas.

Ao introduzir uma análise sapatão sobre a dramaturgia de *As Moças*, buscamos subverter a normatividade, reconhecendo que as histórias lésbicas merecem ser exploradas e compreendidas com a mesma profundidade e relevância que as narrativas heterossexuais. Noss

a abordagem não apenas preenche uma lacuna na representação cultural, como desafia padrões preexistentes, questionando a validade da visão heteronormativa como a única perspectiva legítima. Considerei relevante traçar previamente esse panorama da peça sob uma perspectiva lesbocentrada para, então, nos atermos às questões que foram (ou não) consideradas pelos críticos em suas análises a respeito da peça de Câmara.

As Críticas / Os Críticos

Os textos críticos em análise foram produzidos durante a estreia do espetáculo *As Moças*, em São Paulo (1969) e no Rio de Janeiro (1970), período marcado pela ditadura militar no Brasil, que se intensificou com a promulgação do Ato Institucional n. 5, em 1968, estabelecendo a censura prévia contra a imprensa e as produções artísticas, o fechamento do Congresso Nacional e as restrições a reuniões políticas não autorizadas. As diretrizes desse governo autoritário propagavam uma cultura pautada em valores tradicionais, como a família e a religião cristã, angariando apoio de parte da sociedade. O pesquisador Renan Quinalha (2021), investigando as políticas sexuais e as violências direcionadas a pessoas com sexualidades e identidades de gênero dissidentes, destaca o entrelaçamento entre moral e política como característica fundamental do

período ditatorial.

Torna-se, portanto, imperativo considerar esse contexto de tensão e de violência, em que a segurança dos próprios artistas frequentemente demandava o ocultamento de aspectos vinculados a sexualidades dissidentes.

Além disso, a fim de melhor compreendermos os discursos proferidos em forma de crítica a respeito da peça em questão, considero relevante trazer à tona, de antemão, o conceito de "olhar masculino", cunhado por Laura Mulvey (1983) em relação ao contexto cinematográfico. A crítica cinematográfica britânica argumenta que o prazer estético dos espectadores masculinos, enquanto construção social, moldou a representação das mulheres no cinema, dentro de uma lógica patriarcal. Segundo ela, as mulheres são frequentemente retratadas como objetos passivos de contemplação, ao passo que os homens são os sujeitos ativos do olhar. Para Mulvey, o "olhar masculino" não se limita à visão dos homens, mas sim a uma posição socialmente construída. Ela também explora, em diálogo com a psicanálise freudiana, como o inconsciente masculino lida com a ansiedade em relação à castração personificada na figura do ser sem falo (a mulher), buscando objetificar e fetichizar a figura feminina, de forma a tranquilizar e proporcionar prazer ao olhar heterossexual masculino, representado nas figuras do espectador, do "homem por trás da câmera" e do protagonista da trama.

Considerando a perspectiva de Mulvey (1983), aliada ao já citado conceito de heterossexualidade compulsória (Rich, 2019), é plausível a hipótese de que os textos críticos que serão analisados a seguir possam ter obscurecido aspectos fundamentais da peça de Câmara, especialmente no que diz respeito à questão da lesbianidade. Não se trata de julgar o trabalho desses críticos, mas de refletir sobre mecanismos discursivos que, por vezes, patologizaram, subvalorizaram ou ignoraram completamente o aspecto lesbiano.

A necessidade de revisitar críticas escritas durante um período de privações de expressão no Brasil deve-se não apenas à importância histórica desses registros, mas também à urgência em identificar artifícios que, até hoje, contribuem para a invisibilidade e/ou apagamento lésbico, tenham sido eles motivados por um contexto repressivo ou por uma episteme fundada na lógica

patriarcal/colonial.

Foco, então, nos textos dos críticos Yan Michalski (1932-1990) e Sábado Magaldi (1927-2016), publicados em jornais de grande circulação nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, sobre a peça de Câmara. Estes críticos desempenharam um papel fundamental na construção da história do teatro, sendo seus discursos elementos formativos ainda estudados em livros acadêmicos.

A revisão proposta não visa desmerecer o trabalho desses críticos, mas sim realçar elementos que estruturaram a história do teatro e que, inadvertidamente, promoveram apagamentos de subjetividades marginalizadas. O objetivo final é o de contribuir para a construção de narrativas plurais do teatro brasileiro, permitindo que subjetividades antes marginalizadas possam emergir como protagonistas de suas próprias histórias.

O texto de Michalski, publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil*, em 10 de outubro de 1969, leva o título direto e objetivo de “As Moças”¹⁰. A crítica começa por apresentar Isabel Câmara como uma “novidade”, comparando seu surgimento ao do autor José Vicente, que também havia chamado a atenção como “novo autor” no mesmo ano. O crítico destaca que: “Embora dentro de uma concepção mais simples e linear do que a de *O Assalto* [peça de José Vicente], a autora estreante revela um evidente talento e uma sensibilidade à flor da pele” (Michalski, 1969, p. 2).

Embora essa publicação seja de um jornal veiculado no Rio de Janeiro, o crítico analisa a estreia ocorrida em São Paulo, porém anuncia a vinda do espetáculo, em breve, para os palcos cariocas.

A crítica tem um teor bastante positivo em relação ao espetáculo, tece elogios a respeito da direção, da atuação das atrizes e, principalmente, da dramaturgia de Câmara.

Sem recorrer a qualquer fator de ação exterior, valendo-se apenas da análise dos confusos e sofridos sentimentos das duas protagonistas, a autora estabelece e desenvolve um denso conflito dramático que vai se

¹⁰ *Jornal do Brasil* (RJ), 1960 a 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=142156. Acesso em: 20 nov. 2023.

intensificando num compacto crescendo, para explodir num fortíssimo clímax catártico e extinguir-se num aparente apaziguamento, deixando porém claro que nada foi resolvido, que o drama permanece aberto, que a busca de Ana e Tereza atrás de um indefinido e talvez inexistente porto seguro recomeçará no dia seguinte (Michalski,1969, p. 2).

Embora o crítico teça elogios à construção das personagens, descrevendo-as como delineadas “com traços vigorosos e extremamente autênticos” (Michalski,1969, p. 2), e destaque sua verossimilhança ao representar personalidades facilmente identificáveis aos jovens daquela geração, é possível discernir uma nuance de misoginia nas palavras escolhidas para caracterizá-las. Isso se manifesta, sobretudo, no frequente uso do termo “neurótico”, sugerindo, inadvertidamente, uma conotação patológica.

Ao descrever Ana, o crítico utiliza a expressão “comportamento neuroticamente extrovertido e livre” (Michalski,1969, p. 2), o que sugere uma associação de sua extroversão e liberdade a características neuróticas, evocando a ideia de uma patologia subjacente. De maneira semelhante, ao abordar Tereza, “cuja aparente resignação é fruto de uma longa sucessão de revoltas neuroticamente reprimidas” (Michalski,1969, p. 2), o autor contribui para a perpetuação de uma visão que enquadra aspectos emocionais femininos dentro de um contexto patológico.

Mais adiante em sua análise, Michalski traz a figura da “velha tia”, concretizada na carta, lida no prólogo e mencionada pela personagem Tereza. Para o crítico, a carta seria “uma das chaves” do conflito da peça “por simbolizar o vínculo das moças com o passado, com a herança de uma formação contra a qual se rebelam, com uma pureza cuja perda elas sem saber deploram” (Michalski, 1969, p. 2). Em sua compreensão, o elemento que geraria a crise existencial marcante das personagens estaria relacionado à “perda de uma pureza”, revelando traços de um pensamento patriarcal que associa a mulher a um referencial de pureza que, uma vez perdido, torna-se um tormento.

Embora o autor não explicita o que entende por pureza, ou a perda dela, podemos interpretar que se refere a comportamentos que seguem padrões normativos atribuídos ao gênero feminino. Teriam essas mulheres “perdido a pureza” por não terem casado com um homem ou por apresentarem uma

sexualidade desviante da heteronormatividade?

A interpretação de Michalski suscita a questão crítica sobre como concepções patriarcais tradicionais enraízam a identidade feminina em normas restritivas, vinculando a "pureza" a padrões sociais e a comportamentos que, quando desafiados, desencadeiam crises existenciais nas personagens. Essa abordagem revela uma expressão do "olhar masculino" conforme uma visão estereotipada e limitante acerca da mulher na sociedade. Faz-se, portanto, necessário questionar a validade dos padrões normativos e acentua-se a necessidade de uma análise crítica mais aprofundada sobre as motivações por trás das crises existenciais apresentadas na peça.

Michalski não nos deixa certeza de suas intenções, como também em nenhum momento do texto menciona a questão da sexualidade das personagens, ao contrário de Isabel Câmara, que, segundo o crítico, seria "uma jovem autora que tem algo a dizer, e que sabe dizê-lo com gana e coragem" (Michalski, 1969, p. 2).

O autor finaliza a crítica afirmando que as duas atrizes estão "corajosamente entregues a um *streaptease* moral de uma cruel beleza" (Michalski, 1969, p. 2). Chamo, mais uma vez, a atenção para a escolha das palavras utilizadas pelo crítico: "*streaptease*" e "cruel beleza". É simbólico como, ao longo do texto, o autor utiliza, reiteradamente, termos e expressões tradicionalmente associados ao universo feminino. Isso evidencia como a questão de gênero se manifesta a nível discursivo, com destaque a uma sensibilidade específica quando o texto em foco é de autoria feminina e apresenta personagens femininas. Teriam sido usados os mesmos termos para analisar a peça de José Vicente?

Na crítica publicada no ano seguinte, intitulada *As Sobrinhas da Tia Emília*¹¹ no mesmo *Jornal do Brasil*, em 13 de outubro de 1970, por ocasião da estreia da peça no Rio de Janeiro (RJ), Michalski reafirma alguns pontos de sua crítica anterior, mas se mostra mais criterioso em outros aspectos. Não obstante, ainda é possível considerar positiva a análise.

Nesse segundo texto, novamente nenhuma palavra é dita a respeito da

¹¹ *Jornal do Brasil*. 1970 a 1979. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/030015_09/196340. Acesso em: 20 nov. 2023.

sexualidade das personagens. Michalski desenvolve uma ideia, que já havia esboçado na crítica anterior, de que as personagens seriam complementares uma a outra. De acordo com sua análise sobre o desfecho da peça, há uma “tomada de consciência da identidade fundamental existente entre as situações dos dois personagens (que podem inclusive, embora não precisem forçosamente, ser considerados como dois aspectos de uma mesma personalidade)” (Michalski, 1970, p. 2).

Teria Michalski entendido a relação lesbiana entre as duas como uma metáfora da complementaridade de suas personalidades? Não é possível afirmarmos, mas uma interpretação como essa é bastante comum dentro do pensamento heteronormativo, o qual tende a invalidar relações sexuais entre mulheres, colocando-as, nesse caso, no campo do simbólico, ao deslegitimar sua existência.

Outra possibilidade interpretativa seria a da atribuição das duas personalidades, segundo ele complementares, à figura da autora. Também outros/as críticos/as e pesquisadoras/es vão adotar como referencial analítico a influência da biografia de Isabel Câmara para a criação da peça e de suas personagens. De fato, a possibilidade fora confirmada publicamente pela autora (Câmara apud Andrade, 2005); entretanto, sua sexualidade não foi considerada por Michalski como dado válido para interpretação.

Por ora, vejamos o que Michalski diz a respeito:

Isabel Câmara realiza esse pequeno flagrante de costumes e de análise psicológica com uma surpreendente (por se tratar de uma peça de estreia) segurança no manejo do material dramático, e com uma simpaticamente despudorada sinceridade no seu depoimento confessional (Michalski, 1970, p. 2).

Passamos, então, a Sábato Magaldi, que, assim como seu colega, intitulou seu texto de “As Moças”. A crítica, publicada em 15 de novembro de 1969, no jornal *O Estado de São Paulo*, inicia com a citação de uma fala da personagem Tereza, para ilustrar a ambientação da peça, que, para ele, trata de “um mundo sofrido, de melancolia e solidão, cheio de delicadeza e de recato” (Magaldi, 1998, p. 242), embora não se dedique a analisar as causas dessas condições.

As falas da peça, selecionadas pelo crítico, são, na verdade, bem reveladoras. Tereza diz: “porque eu existo. Eu não sou um fantasma. Eu estou viva e eu quero viver” (Câmara apud Magaldi, 1998, p. 243). Ora, se nos atentarmos para essa fala sob uma perspectiva sapatão, a personagem pode estar expressando a violência que sofre através de processos de invisibilidade e de apagamento de sua subjetividade lesbiana. E se, ainda, considerarmos a dissidência sexual da autora e a possibilidade de aspectos autobiográficos estarem presentes no texto, o grito por visibilidade se potencializa.

O crítico também evidencia a figura da velha tia, que “apenas queria um relóginho do pulso”. Segundo Magaldi, “a autora espanta-se com a simplicidade das pessoas que se encerram nesses dados objetivos, inveja-as, gostaria de ser também retilínea e segura”. Mais adiante, complementa: “representa um ato de coragem – sobretudo no teatro – esse recolhimento, esse pudor, esse gosto da atmosfera poética e das coisas menores” (Magaldi, 1998, p. 244). Quais seriam essas “coisas menores” que desejariam as personagens e a autora?

Pegando como ponto de partida a sugestão interpretativa de Magaldi, penso que as “coisas menores” poderiam ser, por exemplo, anseios por uma vida mais convencional, em que a identidade e os relacionamentos não precisassem estar ocultos. A referência à tia, que “apenas queria um relóginho do pulso”, simbolizaria, talvez, o desejo por coisas simples e objetivas na vida, algo que muitas pessoas podem ter, mas que, para as personagens em questão (ou para a autora), representa um ato de coragem devido às pressões sociais e às expectativas normativas, especialmente quando se vive sob um Estado repressor.

No contexto das sexualidades dissidentes, as “coisas simples” desejadas podem incluir a liberdade de expressar afeto publicamente, de falar abertamente sobre desejos e sentimentos e de viver de maneira autêntica, sem medo de discriminação ou violência. O sentimento de frustração, para muitas pessoas, é uma constância em suas existências, pois está relacionado a restrições impostas pela sociedade, a qual, muitas vezes, obriga pessoas com sexualidades dissidentes a esconderem sua verdadeira identidade, a fim de evitarem discriminação, violência ou simplesmente desconforto por não se encaixarem nas normas sociais.

Mais adiante, na crítica, Magaldi passa para uma análise mais subjetiva das personagens e afirma: “no decorrer do ato único, insinua-se um clima de entrega mútua, num sabor ambíguo que poderia sugerir a relação homossexual” (Magaldi, 1998, p. 244). Entretanto, como foi previamente evidenciado no subtítulo da dramaturgia, a questão lesbiana fica explícita na peça; em outros termos, não há espaço para entendimento “ambíguos” ou para “sugestão” a respeito da sexualidade das personagens.

Em seguida, o crítico expõe sua interpretação a respeito da relação entre Ana e Tereza: “Na verdade, o que se procura romper é a solidão, na ânsia de comunicar-se” (Magaldi, 1998, p. 244). A análise do autor, que tenta sutilizar e justificar a relação sexual entre mulheres como uma tentativa de romper a solidão, na ânsia de se comunicar, abre portas para interpretações e questionamentos.

Ao deslegitimar a sexualidade entre mulheres, conferindo-lhe um *status* simbólico e subjetivo, o autor parece propor uma leitura mais metafórica ou simbólica da relação, em vez de aceitar a sexualidade lésbica como uma expressão genuína de desejo e de afeto (assim como o fizera Michalski, no meu entender).

Aqui, cabe outra pergunta: qual seria a origem dessa solidão? A interpretação proposta pelo autor, de que a solidão decorreria da ânsia de comunicar-se, sugere que a falta de comunicação ou de conexão com outros seria o principal motor da solidão. No entanto, as razões não são evidenciadas por Magaldi. Estaria implícito que a solidão decorreria do fato de as personagens não terem a companhia de um homem? Ou seria a solidão decorrente da consciência de um risco inerente às existências das personagens, de um perigo contra a expressão de suas identidades pela falta de conformidade com as normas sociais, gerando a necessidade de ocultarem partes significativas de suas vidas?

Posteriormente, o autor seleciona, mais uma vez, uma fala da personagem Tereza, a qual fortalece nosso entendimento a respeito do perigo inerente às pessoas com sexualidades dissidentes. Ela diz: “Até o dia que aprender que você Ana e eu Tereza somos umas moças que ou existimos muito ou não existimos nada” – ao que o crítico sentencia: “Tereza não existe nada, na expectativa de uma plenitude de vida, em que ela a rigor não acredita” (Magaldi, 1998, p. 245).

Na parte final do texto, seguindo com a análise a respeito das personagens, Magaldi afirma: “Ana apenas existe, como existem tantos objetos, e tira seu encanto dessa imanência naturalmente sedutora, em que não se indagam os problemas que a levaram a tornar-se homossexual” (Magaldi,1998, p. 245). Nessa curta frase, o crítico reduz a personagem Ana à condição de objeto, devido à sua aparência condizente com os padrões de beleza hegemônicos. Para o autor, pelo fato de a personagem ser “bonita” e “naturalmente sedutora”, ela não precisaria se preocupar com questões existenciais (como o faz Tereza, considerada “feia e velha”). Esse tipo de pensamento, fundamentado no patriarcado, contribui para a reificação da mulher, retirando-lhe a humanidade e a profundidade de sua existência.

Ao descrever Ana como uma figura cuja personalidade é moldada espontaneamente devido à sua juventude e à sua aparência, Magaldi parece ignorar a complexidade da identidade e da experiência da personagem. A redução da personagem a uma “personalidade espontaneamente irrefletida” contribui para um retrato raso e estereotipado.

Magaldi arremata seu texto com uma afirmação preconceituosa, revelando um olhar patologizante a respeito da lesbianidade. Ao atribuir “frivolidade” à personagem, ele afirma que Ana sequer questiona “os problemas que a levaram a tornar-se homossexual”, sugerindo que a dissidência sexual seria reflexo de algum “problema” na subjetividade de pessoas que se comportam fora dos padrões impostos pela heteronormatividade.

O crítico conclui sua análise ponderando sobre alguns elementos que considera falhos na dramaturgia de Isabel Câmara. Ele destaca que a autora apresenta, em sua escrita, características mais literárias do que propriamente teatrais. No entanto, apesar dessa observação, Magaldi reconhece o potencial de Câmara e expressa confiança em seu futuro enquanto dramaturga.

Considerações Finais

Neste trabalho, procuramos analisar as críticas teatrais escritas por Yan Michalski e Sábado Magaldi sobre a peça *As Moças* (1967), de Isabel Câmara,

destacando os apagamentos produzidos por esses discursos a respeito das experiências lesbianas contidas na obra e na biografia da dramaturga.

Tal revisão se faz necessária, uma vez que, historicamente, o teatro brasileiro tem sido registrado e teorizado, em sua maioria, a partir do ponto de vista hegemônico, que marginaliza existências dissidentes e as alija da história do teatro brasileiro.

Os discursos proferidos por Magaldi e Michalski, em formato de crítica teatral, validados pela publicação em jornais de grande circulação no Brasil, foram recorrentemente utilizados como fontes históricas para a elaboração de teorias teatrais e para a sedimentação de narrativas sobre o teatro brasileiro. No entanto, esses discursos provocam uma produção de saber que ignora ou subjuga subjetividades subalternizadas, invalidando suas experiências e apagando suas epistemologias.

Uma obra dramaturgicamente como *As Moças*, elaborada por uma autora sapatonas e constituída de personagens sapatonas, foi submetida à análise de críticos masculinos e brancos, cujos referenciais teóricos refletiam conhecimentos historicamente validados pelo Norte Global. Estes críticos, enraizados em uma perspectiva cisgênera e heteronormativa, basearam suas interpretações em uma epistemologia hegemônica, que tende a marginalizar e desconsiderar saberes subalternizados.

A já citada feminista decolonial Ochy Curiel (2020) dialoga com os conceitos de “colonização discursiva” e de “violência epistêmica”, propostos, respectivamente, por Chandra Mohanty e Gayatri Spivak (ambas de origem indiana), para fundamentar as dinâmicas de poder e de privilégio que permeiam a produção de conhecimento sobre mulheres do Terceiro Mundo, especialmente quando essa produção é realizada por intelectuais provenientes de países do Norte global, frequentemente brancos.

A colonização discursiva refere-se ao processo pelo qual o conhecimento sobre mulheres de determinadas regiões é construído a partir de uma perspectiva dominante, muitas vezes colonial e imperialista, que subjuga as vozes e as experiências dessas mulheres aos intelectuais dominantes.



Já a violência epistêmica ocorre no âmbito do conhecimento e da produção acadêmica, manifestando-se quando vozes e perspectivas de mulheres do Terceiro Mundo são silenciadas ou distorcidas por intelectuais do Norte global, que ocupam posições de privilégio, tanto no contexto acadêmico quanto no geopolítico.

Em resumo, esses conceitos evidenciam como a produção de conhecimento sobre mulheres é marcada por relações desiguais de poder, resultando em uma representação inadequada e injusta dessas mulheres.

Este trabalho destaca, por fim, a urgência de revisitar textos cruciais para a história e para a teoria do teatro, como as críticas teatrais, que foram produzidas, em sua maioria, sob uma perspectiva cisheterocentrada, branca e masculinista. Se nos propomos a analisar uma peça escrita por uma lésbica sobre personagens lésbicas, é imperativo que revisemos as análises a partir de perspectivas lésbicas. A fim de melhor me expressar, recorro, mais uma vez, às palavras de Curiel:

Não estou dizendo que apenas quem sofre certas opressões é capaz de entender e investigar as realidades que afetam outras pessoas, mas digo que existe um *privilégio epistêmico* importante de ser considerado na produção do conhecimento. Isso significa que a subalternidade precisa deixar de ser objeto e passar a sujeito do conhecimento (Curiel, 2020, p. 132, grifo da autora).

Este esforço é apenas o início de uma série de trabalhos necessários para atualizar a história do teatro brasileiro, promovendo pluralidade de perspectivas, reduzindo apagamentos e fomentando verdadeiras inclusões. O caminho à frente requer uma contínua reflexão crítica, a fim de assegurar que as vozes marginalizadas sejam ouvidas e que a história do teatro seja reescrita de forma mais completa e representativa.

Referências

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

ASTON, Elaine. *An Introduction to Feminist Theatre*. USA and Canada: Routledge, 1995.

CÂMARA, Isabel. *As Moças*. Rio de Janeiro: Grua Livros, 2019.

CURIEL, Ochy. *Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p. 121-138.

DAHL, Maria Lucia. Antonio Bivar: o explorador de sensações peregrinas (Entrevista). São Paulo, 2010. Disponível em <https://www.editoraimprensaoficial.sp.gov.br/Produto/Visualizar/3120>. Acesso em: 01 mar. 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbete: As Moças. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399233/as-mocas>. Acesso em: 19 out. 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbete: Isabel Câmara. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359449/isabel-camara>. Acesso em: 22 dez. 2023.

FAGUNDES, Carla Ceci Rocha; LIMA, Liliam Carine da Silva. Autoficção e autobiografia em *As Moças: o beijo final*, de Isabel Câmara: por uma leitura filológica. *Revista Ecos*, Cáceres, v.18, n. 01, p.19-34, 2015.

HOKI, Leíner. *Tríades, safistas, sapatonas do mundo, uni-vos*: investigações sobre a poética das lesbianidades. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2021.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MÍCCOLIS, Leila. *Jacarés e lobisomens*: dois ensaios sobre a sexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MICHALSKI, Yan. *As Moças*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 out.1969. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=142156. Acesso em: 20 nov. 2023.

MICHALSKI, Yan. *As Sobrinhas da Tia Emília*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 out. 1970. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/030015_09/196340. Acesso em: 20 nov. 2023.



MIRANDA, Maria Brígida de.; JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Programa da Disciplina Seminário Temático 1: Introdução ao Teatro Feminista; dramaturgias, encenações e ativismos, 2/2019.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 437 - 453.

QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

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

Recebido em: 15/02/2024

Aprovado em: 01/04/2024