

ADRIANA VAZ
SILVANA MENDES SCHUINDT
RAQUEL TEREZINHA RODRIGUES
CARLA ALEXANDRA FERREIRA
MÔNICA DE SOUZA LOPES
WILMA DE LARA BUENO
CLAUDIA PRIORI
ANDRÉIA SCHACH FEY
GUILHERME G. BALLANDE ROMANELLI
MEROSLAWA KREVEI
REGINA CHICOSKI
TECA SANDRINI
MARGIE RAUEN
REGINA SIGEL
MARTA MORAIS DA COSTA
PEDRO LEITES JUNIOR
NENA INOUE
CRISTIANE BOUGER
ANDRIELE APARECIDA HEUPA
NÍNCIA C. RIBAS BORGES TEIXEIRA
CAMILA SILVEIRA
GABRIELA FERREIRA
ALICIA APARECIDA DE SOUZA
IONE DA SILVA JOVINO
DAMARIS DE OLIVEIRA
KEILA DE OLIVEIRA
NOEMI DE OLIVEIRA
MEGG RAYARA
CLÁUDIA MADRUGA CUNHA
ALINE DI GIUSEPPE
MAIA PIVA
LOURDES KAMINSKI ALVES
ADALGIZA ARANTES LOUREIRO
SONIA PASCOLATI
CAMILA MIGSÁ
FLÁVIA GISELE NASCIMENTO
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

Mulheres nas Artes, Letras, Ciências e em Cotidianos no Paraná

organizadoras

**MARGIE / MARGARIDA
GANDARA RAUEN**

**ANDRÉIA
SCHACH FEY**



ADRIANA VAZ
SILVANA MENDES SCHUINDT
RAQUEL TEREZINHA RODRIGUES
CARLA ALEXANDRA FERREIRA
MÔNICA DE SOUZA LOPES
WILMA DE LARA BUENO
CLAUDIA PRIORI
ANDRÉIA SCHACH FEY
GUILHERME G. BALLANDE ROMANELLI
MEROSLAWA KREVEI
REGINA CHICOSKI
TECA SANDRINI
MARGIE RAUEN
REGINA SIGEL
MARTA MORAIS DA COSTA
PEDRO LEITES JUNIOR
NENA INOUE
CRISTIANE BOUGER
ANDRIELE APARECIDA HEUPA
NÍNCIA C. RIBAS BORGES TEIXEIRA
CAMILA SILVEIRA
GABRIELA FERREIRA
ALICIA APARECIDA DE SOUZA
IONE DA SILVA JOVINO
DAMARIS DE OLIVEIRA
KEILA DE OLIVEIRA
NOEMI DE OLIVEIRA
MEGG RAYARA
CLÁUDIA MADRUGA CUNHA
ALINE DI GIUSEPPE
MAIA PIVA
LOURDES KAMINSKI ALVES
ADALGIZA ARANTES LOUREIRO
SONIA PASCOLATI
CAMILA MIGSÁ
FLÁVIA GISELE NASCIMENTO
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

Mulheres nas Artes, Letras, Ciências e em Cotidianos no Paraná

organizadoras

**MARGIE / MARGARIDA
GANDARA RAUEN**

**ANDRÉIA
SCHACH FEY**

| São Paulo | 2024 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M956

Mulheres nas Artes, Letras, Ciências e em Cotidianos no
Paraná / Organização Margarida Gandara Rauen, Andréia
Schach Fey. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-974-1

DOI 10.31560/pimentacultural/2024.99741

1. Mulheres. 2. Feminismos. 3. Interseccionalidade.
4. Inclusão. 5. Gênero. I. Rauen, Margarida Gandara (Org.).
II. Fey, Andréia Schach (Org.). III. Título.

CDD: 155.633

Índice para catálogo sistemático:

I. Mulheres

Simone Sales - Bibliotecária - CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

[<https://creativecommons.org/licenses/>](https://creativecommons.org/licenses/).

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Imagens da capa	Arte baseada na criação de Cristiane Bouger; 31moonlight31 - Freepik
Tipografias	Acumin, Gobold
Revisão	Rita Rodrigues do Rosário
Organizadoras	Margarida Gandara Rauen Andréia Schach Fey

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastrelí Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica

Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva

Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Bieging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles

Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto

Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

**COMISSÃO CIENTÍFICA DO PROJETO
DO LIVRO *MULHERES NAS ARTES,
LETRAS, CIÊNCIAS E EM COTIDIANOS
NO PARANÁ***

Profa. Dra. Adriana Vaz
(UFPR)

Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies
(UNESPAR)

Profa. Dra. Jamile Santinello
(UNICENTRO; UNESPAR)

Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda
(UDESC)

Profa. Dra. Valéria Andrade
(UEPB; UFCG)

Dedicatória

Para todas as mulheres cujas
presenças silenciosas e legados
foram ou são grandiosos.

APRESENTAÇÃO

por Maria Brígida de Miranda¹

A valiosa e robusta obra *Mulheres nas artes, letras, ciências e em cotidianos no Paraná* revira arquivos e narrativas para ampliar a percepção das práticas artísticas, culturais, literárias e sociais de mulheres no estado.

Margarida Gandara Rauen, chamada carinhosamente de Margie (seu nome artístico), com a colaboração de Andréia Schach Fey, reuniu um grupo de 29 autoras e 2 autores com o propósito de apresentar-nos os feitos, as obras e as invenções de mulheres cujos nomes e experiências não ganharam a devida visibilidade. As/os pesquisadoras/es problematizam a narrativa histórica falaciosamente neutra dos compêndios, das coletâneas, dos festivais, dos jornais e das premiações. Este livro subverte a ordem patriarcal, o androcentrismo, para estabelecer o que a feminista estadunidense Robin Morgan cunhou como “(her) story” [a história dela] em oposição a “(his)tory” [história dele]. Face a uma sociedade androcentrada, Margie e Andréia, a partir de uma perspectiva feminista, organizam uma *herstoria* das mulheres no Paraná.

Este livro reúne 21 capítulos estruturados em 3 seções. Na Seção I, “Educadas para a emancipação,” os textos abrangem trajetórias desde o final do século XIX e décadas iniciais do século XX, contemplando ações de mulheres nascidas ou residentes no Paraná na criação de centros culturais, na educação pública, nas letras, na edição de revistas, nas artes visuais, e na música. São perfis de mulheres

1 Ph.D. na área de teoria e prática teatral pela La Trobe University (Austrália, 2004). Professora Titular no Depto. de Artes Cênicas da UDESC. Docente do Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT-UDESC) desde 2008. Pesquisa e orienta dissertações e teses pertinentes a prática teatral, arte e gênero, teatro feminista, sistemas de treinamento de atores e atrizes, práticas marciais e meditativas. Editora da Revista de Estudos em Artes Cênicas *Urdimento*. Cofundadora e coordenadora do G.T. Mulheres da Cena na ABRACE. CV Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6580699080518678>.

cujos trabalhos foram tacitamente inviabilizados, menosprezados e esquecidos por uma sociedade branca, classista e heteronormativa, mas aqui são expostos e delicadamente restaurados em sua força. E ainda que não seja possível, pela inevitável desmaterialização a que o tempo nos submete, contemplar a inteireza das obras e as múltiplas vozes desse passado, a seriedade das investigações e a arguta imaginação das autoras transforma sombras em corpos revolucionários, sobras documentais em *corpus* literário.

A Seção II, "Transições", conjuga artigos e entrevistas, trazendo as opiniões e os relatos de mulheres que abriram espaços de reflexão e de práticas engendradas na experiência feminina. Trata-se de nomes antes obscuros do século XX, de artistas, jornalistas, docentes, pesquisadoras acadêmicas que inauguraram campos de pesquisa em ambientes tradicionalmente masculinos. Neste ato de rememorar, aparecem questões importantes dos estudos de gênero e do feminismo, como os discursos conservadores que insistem em antagonizar a ideia de 'ser feminina' ao 'ser feminista.'

A Seção III, "Legados de Resistência", aponta a multiplicidade de feminismos em ação nas práticas culturais, artísticas e educacionais paranaenses. As causas do feminismo interseccional ganham materialidade seja na dramaturgia contemporânea, na experiência negra e na experiência trans nas universidades e na arte e resistência secular das indígenas mulheres. As autoras e os autores investem na complexidade dos estudos feministas em diálogo com as vivências contemporâneas de artistas e docentes cis, trans, negras e indígenas no estado do Paraná.

É importante lembrar que esta obra nasceu dos dois anos do cárcere doméstico imputado pela Pandemia da COVID-19. Margie, Andréia e as/os autoras/es que elas aproximam testemunharam as ameaças, as perdas, as violências e as mortes causadas pela necropolítica de um governo fascista. Aqui está o trabalho de pessoas que

resistiram a dois anos de pandemia, a quatro anos de retrocesso, a seis anos de golpe,² mirando séculos de opressão... e criaram um só *corpus*. Um *corpus* de muitas vozes e que conta histórias, ou melhor *herstorias*. Para combater as hidras do androcentrismo e do fascismo precisamos de memórias e fatos que nos fortaleçam, nos deem direção e prumo nesta jornada iniciada por nossas antepassadas e compartilhada por nossas compas contemporâneas do Paraná. Sigamos. Temos muito caminho pela frente...

Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda
(UDESC)

2 A autora se refere ao período de seis anos da Presidência do Brasil entre 2016 e 2022, desde o *impeachment* de Dilma Rousseff e ascensão de Michel Temer Lulia (2016-2018) até o mandato de extrema direita de Jair Bolsonaro (2019-2022), sendo imputada a este a responsabilidade pela vacinação tardia e lenta a partir de janeiro de 2021, com continuada política negacionista durante a pandemia de COVID-19, alcançando mais de 619.000 óbitos até Dezembro de 2021, segundo dados disponíveis em: https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html

AGRADECIMENTOS

Para a mãe Adyr Gandara Rauen (*in memoriam*) e a avó Ida Aor Gandara (*in memoriam*).

À Maria Cristina de Souza (*in memoriam*), por sugestões iniciais no primeiro semestre de 2021.

À Regina Maria Sigel, por sua fraterna presença desde a concepção e durante a realização do projeto deste livro.

À Marise Rodrigues e Valéria Andrade, pela amizade, incentivo e apoio bibliográfico.

Ao Cauê Krüger, pela colaboração e apoio bibliográfico.

Ao Carlos Vellozo Roderjan e ao Fernando Vellozo Roderjan, por disponibilizarem a biografia e foto de sua mãe, Roselys Vellozo Roderjan.

À Adriana Vaz, Ana Maria Rufino Gillies, Jamile Santinello, Maria Brígida de Miranda e Valéria Andrade, que generosamente participaram da Comissão Científica.

À Rita Rodrigues do Rosário, por sua amizade e disponibilidade para a revisão de texto.

Ao Programa de Pós-graduação em Educação da Unicentro, pelo ambiente de reflexões, com agradecimentos especiais à Profa. Dra. Cibele Krause Lemke, à Profa. Dra. Gláucia Andreza Kronbauer e ao Prof. Dr. Alessandro de Melo.

Ao CERLAC [Centre for Research on Latin America and the Caribbean], da York University, em Toronto, Canada, em especial à Danielle Robinson, Liisa North e Camila Bonifaz, pela acolhida de Margie Rauen como pesquisadora associada e apoio em forma de recursos e/ou acesso a *databases* e bibliotecas.

Por todos os maravilhosos trabalhos terapêuticos de Julio Fabila, Maria Amarilda Ribeiro Fabila, Juliana Sens, Andréa Sumé e Astrid Pfeiffer.

À Cristiane Bouger, por sua amizade e generosa colaboração na formatação preliminar, no tratamento das imagens e na interlocução que proporcionou aperfeiçoar tantos detalhes na finalização deste livro.

À Carina Rauen Firkowski, por sua amada presença e por tantas conexões.

À Professora Margie, pelo convite a sua aprendiz de pesquisa Andréia Schach Fey, tanto para escrever um capítulo neste belo trabalho de valorização das mulheres, como à confiança em organizá-lo.

Ao expressarmos a nossa gratidão e destacar alguns nomes, deixamos de mencionar outros tantos cujos gestos nos fortaleceram. A presença, a companhia, a curiosidade e a generosidade de inúmeras colegas e amigas, de amigos, familiares, ex-alunas e ex-alunos foi encantadora e fortalecedora durante a jornada de trocas para concluirmos este livro.

SIGLAS

ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

ACM – *Association for Computing Machinery* (conhecida no Brasil como Associação Internacional da Computação)

ACT – Ateliê de Criação Teatral

ANMIGA – Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade

ANPED – Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação

ANPOLL – Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística

ANPUH – Associação Nacional de História

APL – Academia Paranaense de Letras

BPP – Biblioteca Pública do Paraná

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CERLAC – *Centre for Research on Latin America and the Caribbean, York University, Toronto, Canada*

CCTG – Centro Cultural Teatro Guaíra

CPFC – Centro Paranaense Feminino de Cultura

CPT – Curso Permanente de Teatro (da antiga Fundação Teatro Guaíra)

CRAM – Centro de Referência de Atendimento à Mulher

CRUTAC – Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

EBTT – Ensino Básico, Técnico e Tecnológico

EEFDP – Escola de Educação Física e Desportos do Paraná

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FAEL – Faculdade Educacional da Lapa

FALURB – Faculdade Luterana Rui Barbosa

FAP – Faculdade de Artes do Paraná (atual FAP- UNESPAR)

FECLI – Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Irati

FBPF – Federação Brasileira pelo Progresso Feminino

FILO – Festival Internacional de Londrina

GP – Grupo de Pesquisa

GT – Grupo de Trabalho

IDH – Índice de Desenvolvimento Humano

IEP – Instituto de Educação do Paraná

IFPR – Instituto Federal do Paraná

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

LDB – Lei de Diretrizes e Bases

MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná

MST – Movimento Sem Terra (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra)

NEAB – Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros

NOP – Núcleo de Opinião Pública

OBAN – Operação Bandeirante

OSBM – Ordem de São Basílio Magno

OSS – Orquestra Sinfônica da SCABI

PEN – Poets, Essayists and Novelists (P.E.N. Club)

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

PIBIS – Programa Institucional de Apoio a Inclusão Social

PPGL – Programa de Pós-graduação em Letras

PPGE – Programa de Pós-graduação em Educação

PQ – Produtividade em Pesquisa (Bolsista PQ)

PRAE – Pró-reitora de Assuntos Estudantis (UEPG)

PROFLETRAS – Programa de Mestrado Profissional em Letras (vide UEL)

PUCPR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná

PUC-RIO – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

SATED/PR – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão
no Estado do Paraná

SCABI – Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê

SEED/PR – Secretaria de Estado da Educação do Estado do Paraná

SEFRAS – Serviço Franciscano de São Paulo

SIPAD – Superintendência de Inclusão, Políticas Afirmativas e Diversidade

SMPM – Secretaria Municipal de Política para as Mulheres

TCP – Teatro de Comédia do Paraná

UEL – Universidade Estadual de Londrina

UEM – Universidade Estadual de Maringá

UEPB – Universidade Estadual da Paraíba

UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa

UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná

UFPEL – Universidade Federal de Pelotas

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPR (atual) e UFP (antiga) – Universidade Federal do Paraná

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

UNISECAL – Universidade Sociedade Educativa e Cultural Amélia/Centro Universitário Santa Amélia

UNICENTRO – Universidade Estadual do Centro-Oeste

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

USP – Universidade de São Paulo

UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira

O que podem essas mulheres 24

Margie/Margarida Gandara Rauen

De mulheres no plural... Introdução..... 27

SEÇÃO I

EDUCADAS PARA A EMANCIPAÇÃO49

CAPÍTULO 1

Silvana Mendes Schuindt

Adriana Vaz

**Uma “forasteira de dentro”: atuação de Maria Nicolas
no magistério público paranaense (1917-1932)** 50

CAPÍTULO 2

Raquel Terezinha Rodrigues

Carla Alexandra Ferreira

**Laura Santos: a poeta que empreteceu
as letras paranaenses**78

CAPÍTULO 3

Mônica de Souza Lopes

Faces de Marianna 1857-1954.....96

CAPÍTULO 4

Margie/Margarida Gandara Rauen

**Halina Marcinowska: de arteira
com Bruno Lechowski a professora do CPT**.....115

CAPÍTULO 5

Wilma de Lara Bueno

Centro Paranaense Feminino de Cultura: do acervo documental emergem as vozes de mulheres130

CAPÍTULO 6

Claudia Priori

Artistas-mulheres, mulheres-artistas: presença e produção nas primeiras décadas do século XX no cenário paranaense163

CAPÍTULO 7

Andréia Schach Fey

Guilherme Gabriel Ballande Romanelli

As mulheres na música do Paraná: legados desde a música familiar até Bianca Bianchi (1904-2002).....179

SEÇÃO II

TRANSIÇÕES202

CAPÍTULO 8

Meroslawa Krevei

Regina Chicoski

Meroslawa Krevei: história, memória e cultura ucraniana203

CAPÍTULO 9

Teca Sandrini

Adriana Vaz

Margie/Margarida Gandara Rauen

Regina Sigel

Entrevista com Teca Sandrini218

CAPÍTULO 10

Marta Morais da Costa (APL)

**Justaposição em mosaico: as escritoras
da Academia Paranaense de Letras..... 227**

CAPÍTULO 11

Marta Morais da Costa

Margie/Margarida Gandara Rauen

Entrevista com Marta Morais da Costa263

CAPÍTULO 12

Regina Sigel

Margie/Margarida Gandara Rauen

Andréia Schach Fey

**Entrevista com Regina Maria Sigel:
cotidianos em perspectiva270**

CAPÍTULO 13

Pedro Leites Junior

**Uma pensadora e dramaturga iratiense:
Denise Stoklos por um Teatro Essencial..... 281**

CAPÍTULO 14

Cristiane Bouger

Nena Inoue

Conversa de Cristiane Bouger com Nena Inoue.....307

CAPÍTULO 15

Andriele Aparecida Heupa

Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira

**Pinto em palavras a tua dor: poesia da escritora
paranaense Bárbara Lia em diálogo com a pintura
de Frida Kahlo 338**

SEÇÃO III

LEGADOS DE RESISTÊNCIA 351

CAPÍTULO 16

Camila Silveira da Silva
Gabriela Ferreira
Alicia Aparecida de Souza

**Mulheres nas ciências exatas: trajetórias (im)possíveis
de pesquisadoras da Universidade Federal do Paraná..... 352**

CAPÍTULO 17

Ione da Silva Jovino
Damaris de Oliveira
Keila de Oliveira
Noemi de Oliveira

**Feminismo negro, interseccionalidade e universidade:
uma conversa com Ione da Silva Jovino..... 383**

CAPÍTULO 18

Cláudia Madruga Cunha
Aline Di Giuseppe

**Rizomatizando Megg Rayara: os percursos
de uma docência trans 398**

CAPÍTULO 19

Maia Piva
Lourdes Kaminski Alves

**Dramaturgia de autoria feminina: corpo, voz
e presença na cena contemporânea paranaense 426**

CAPÍTULO 20

Adalgiza Arantes Loureiro
Sonia Pascolati

**Dramaturgia e resistência: vozes de mulheres
em Londrina 454**

CAPÍTULO 21

Camila Mig Sá dos Santos

Flávia Gisele Nascimento

***vênh pipin* (multiplicar-se): um encontro**

com Camila Mig Sá dos Santos481

Anexo 501

Biografia de Roselys Vellozo Roderjan501

Índices505

Índice onomástico por prenome
das mulheres citadas.....505

Índice Remissivo 507

Índice de referências selecionadas511

Sobre as autoras e os autores..... 514

O QUE PODEM ESSAS MULHERES...

“ de avessos
da minha aventura
vim segredar os contornos
expor silêncios que supuram
eu vim aos poucos confessar ”
Luci Collin

As mudanças ocorridas nas últimas décadas, a partir da massificação dos meios de comunicação, do movimento feminista e dos avanços tecnológicos, apontam para um novo olhar para o papel da mulher diante da sociedade. O movimento feminista foi crucial na promoção da igualdade de gênero e na inserção das mulheres no mercado de trabalho e em diversos segmentos, incluindo as ciências e artes. Isso decorre da quebra de estereótipos de gênero que historicamente limitaram as escolhas profissionais das mulheres. Ao questionar papéis sociais tradicionais sobre papéis de gênero, o movimento ajudou a criar um ambiente em que as mulheres se sintam livres para escolher e seguir carreiras que antes eram consideradas inapropriadas para o sexo feminino. Com o feminismo, ampliaram-se os papéis sociais, a contribuição das mulheres como força de trabalho produtivo, o seu envolvimento acadêmico e a participação ativa na política marcando uma nova ordem.

Segundo Fernanda de Negri (2020), pesquisadora do IPEA, atualmente as mulheres

[...] são cerca de 54% dos estudantes de doutorado no Brasil, o que representa um aumento impressionante de 10% nas últimas duas décadas. Esse número é semelhante ao dos países desenvolvidos, como os Estados Unidos, onde em 2017 as mulheres conseguiram 53% dos diplomas de doutorado concedidos no país. No Brasil, assim como no resto do mundo, no entanto, essa participação varia muito de acordo

com a área do conhecimento. Nas ciências da vida e da saúde, por exemplo, as mulheres são a maioria dos pesquisadores (mais de 60%), enquanto nas ciências da computação e matemática elas representam menos de 25% (Negri, 2020, n.p., online).

Assim, essa emancipação faz emergir possibilidades criativas das mulheres. Suas subjetividades passam a se afastar dos propósitos conservadores da sociedade e passam a envolver a exploração de vozes, narrativas e visões de mundo que muitas vezes foram subestimadas, silenciadas ou ignoradas ao longo da história. A arte produzida por mulheres questiona a representação histórica e cultural das mulheres. Ela fornece uma visão crítica das narrativas dominantes, recontando histórias de uma perspectiva de mulheres e destacando suas trajetórias negligenciadas, refletindo, dessa forma, experiências pessoais únicas, como nas relações familiares, nas lutas específicas que enfrentam na sociedade e nas reflexões sobre identidade de gênero. Essa expressão é uma forma poderosa de comunicar as complexidades de muitas vidas antes invisibilizadas.

Percebe-se, pois, na contemporaneidade, o esforço das mulheres para mudar as normas vigentes sobre as concepções de gênero e estabelecer as bases para buscar a igualdade de direitos. Ainda é necessário continuidade da ampliação de tais práticas, promovendo a igualdade de gênero. Citando Hannah Arendt, Lage e Nascimento (2016) analisam que desse cenário decorre uma nova perspectiva da cidadania fundamentada na ideia de reconhecimento e da ampliação de direitos da população feminina, incluindo os civis, políticos, sociais, culturais, entre outros. Ou seja, no reconhecimento dos direitos humanos das mulheres. E, baseando-se nas reformulações no modo de conceber e reconhecer os direitos humanos das mulheres, se verificam suas experiências participativas em ações de fomento à cidadania, às redes de articulação feminista a tratados, acordos, protocolos e convenções internacionais.

A participação das mulheres nas artes, letras e ciências no Paraná, assim como em muitas outras regiões, tem passado por transformações ao longo do tempo. Embora o histórico da presença de mulheres nessas áreas possa ter sido inicialmente limitado devido a barreiras sociais e culturais, muitas têm conquistado espaços e contribuído significativamente. O apoio contínuo a iniciativas inclusivas e a valorização do trabalho de mulheres e publicações como esse livro são cruciais para promover uma sociedade mais equitativa e rica em diversidade.

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira
(UNICENTRO)

REFERÊNCIAS

COLLIN, Luci. *Trato de silêncios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 44.

LAGE, Fernanda de Carvalho; NASCIMENTO, Grasielle Augusta Ferreira. O Feminismo pós-moderno, a equidade de gênero e a condição de agente da mulher. *In: Anais do XXIII CONPEDI*, livro de Direitos, Gênero e Movimentos Sociais I, João Pessoa, UFPB, 2014, p. 254-273. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=dbe2ec22cee2bf46>. Acesso em: 11 nov. 2023.

NEGRI, Fernanda de. Mulheres na Ciência no Brasil: ainda invisíveis? Online, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/cts/pt/central-de-conteudo/artigos/artigos/177-mulheres-na-ciencia-no-brasil-ainda-invisiveis>. Acesso em: 11 nov. 2023.

DE MULHERES NO PLURAL... INTRODUÇÃO

Margie/Margarida Gandara Rauen

O propósito deste livro é aproximar fontes cujo conhecimento possibilita desnaturalizar a historiografia androcêntrica que tornou obscuras muitas mulheres no Paraná, mesmo quando elas romperam barreiras e alcançaram êxito na vida pública.³

A chamada para organizar *MULHERES NAS ARTES, LETRAS, CIÊNCIAS E EM COTIDIANOS NO PARANÁ*, valorizando conexões educacionais e práticas de cotidianos nasceu durante a pandemia de COVID-19 após uma conversa por WhatsApp com a amiga Regina Maria Sigel sobre o androcentrismo no sistema cultural de Curitiba e do Paraná. O androcentrismo envolve a hipervalorização do gênero masculino e a subrepresentatividade do feminino, como se as produções de mulheres fossem irrelevantes. Esse padrão está associado à invisibilidade de mulheres, é típico da cultura patriarcal e foi intensamente problematizado por pesquisadoras(es) feministas.⁴ O termo invisibilidade

3 Este livro tem inúmeras notas de rodapé, por minha preferência, com o objetivo de apontar mais detalhadamente as nossas fontes, para quem deseja informações e leituras complementares. A nota 4, por exemplo, explica o termo androcentrismo e a transmissão de bibliografias feministas em traduções publicadas com grande atraso no Brasil.

4 Há pelo menos 130 anos, feministas das áreas de Antropologia, Direito, Educação, Filosofia, História, Sociologia e Psicologia, entre outras, estudam o androcentrismo, embora nem sempre usando este termo. No século XIX, o sociólogo Lester Frank Ward, em consonância com a crítica feminista emergente, problematizou a superioridade de homens explicitamente quando desenvolveu sua teoria de desigualdade de gênero, apontando as disparidades de vestuário, papéis, educação e direitos para homens e mulheres (Ward, 1883). As leituras básicas feministas publicadas no exterior durante a segunda metade do século XX foram traduzidas com grande atraso ao português do Brasil, a exemplo de Linda Nochlin (1 ed. 1971/2016) e Michelle Perrot (1 ed. 2006/2017) na área de História da Arte, Angela Davis na Filosofia e feminismo negro (1 ed. 1981/2016) e Pierre Bourdieu (1 ed. 1998/2019) na Sociologia. Os anos mais antigos aqui indicados são da primeira edição no exterior de cada obra; o ano mais recente é o da respectiva tradução publicada. Exemplos de fontes brasileiras do século XX são Moema Viezzer (1989), Rose Marie Muraro (1993), Lélia Gonzalez (2020 - coletânea de textos dos anos 1970, 1980 e 1990) e Maria José Justino (2012). Vide referências completas no final desta introdução.

conota, portanto, a condição de subalternidade em decorrência do não reconhecimento de mulheres, sejam quais forem os campos e circunstâncias de atuação.

Diversas publicações têm revelado e disponibilizado obras sobre mulheres e feminismos no Brasil,⁵ mas as autoras e os autores que tornaram possível esta obra coletiva interdisciplinar acreditaram, comigo, ainda haver muitíssimo a divulgar a respeito do Paraná. Efetivamente, o repertório da América Latina e da América do Sul é imenso (Bohn & Levy, 2021; Fischer, 2017; Taylor, 2013), embora o arquivo com maior visibilidade, aquele do imaginário oficial, reforce a memória da produção masculina e siga dando pior atenção a mulheres indígenas e negras.

Quais são os nomes de mulheres atuantes nas artes, letras, ciências e em cotidianos no Paraná estudados por você ao longo de sua vida escolar e/ou na universidade? Parabéns, caso você tenha conseguido lembrar-se de dois ou três nomes, e talvez somente de mulheres brancas. O usual é não lembrar de nenhum, consequência do androcentrismo na formação escolar, ou seja, o foco ou ênfase em homens e em realizações masculinas, prática cultural vivenciada desde as primeiras letras, mas dificilmente percebida, inclusive na vida adulta.

Se, por um lado, a educação pautada em currículos androcêntricos não costumava destacar os feitos das mulheres, por outro, ocorria a predominância masculina nos espaços públicos, notando-se uma maioria de lugares dedicados a homens, como se mulheres não tivessem participado de modo relevante da história das cidades.

Os nomes de algumas escritoras, professoras e santas constam em ruas, praças, monumentos, escolas e outros edifícios, mas o imaginário predominante envolve homens, sendo tradicionais os generais, marechais, desembargadores, coronéis e escritores. O *Dicionário Mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade* (Schumacher & Brazil, 2000) é representativo dos projetos historiográficos que passaram a revelar nomes até então obscuros, como a escrava Liberata, Beatriz M. de Souza Warlich, Cordélia Ferreira, Elvira Faria Paraná, Júlia da Costa, Júlia Wanderley, Leonor Castellano e Mariana Coelho (Nicolato, 2000), todas do estado do Paraná.

5 Muitas delas são referências dos capítulos deste livro, constituindo fontes históricas indispensáveis (Teles, 1993; Calil, 2018; Holanda, 2019; Gonzalez, 2020; Figueiredo, 2020).

Em Curitiba, na Praça Sorooptimismo Internacional, à Avenida Nossa Senhora da Luz dos Pinhais e proximidades do bairro Jardim Social, há o Memorial da Mulher Pioneira, consistindo em um monumento com escultura em bronze assinada por Nádia Nastás Kanwate e uma placa listando 54 nomes em ordem alfabética.⁶ Duas delas, Maria Nicolas e Mariana Coelho, são temas de capítulos deste livro, enquanto diversas outras são citadas.

A consequência óbvia da dominação masculina e do eurocentrismo nas diversas disciplinas do currículo, com a sua reprodução por meio da educação, é uma escolaridade marcada pelo desconhecimento ou por noções fracas acerca do legado de mulheres. Eu mesma aprendi apenas sobre feitos de homens num livro chamado *Geografia e História do Paraná*, publicado pela Profa. Luiza Pereira Dorfmund (1963) e presente nas escolas paranaenses nos anos 1960 e 1970. O androcentrismo, portanto, também ocorre em obras publicadas por mulheres.

A problemática é maior quando associada a outras práticas educacionais de invisibilização cujo impacto afeta as crianças desde os primeiros anos de escolaridade. Uma das principais é a proibição, ou melhor dizendo, a repressão da primeira pessoa do singular, com a obrigatoriedade de escritas que não estimulam o exercício autoral. Aí está outro aspecto enraizado da cultura patriarcal, do treinamento da impessoalidade e de sujeitos subalternos ao NÓS [sic] em redações nas quais também a universalização do homem e da suposta

6 Em artigo postado aos 08/02/2017 no blog "Fotografando Curitiba" Flavio Antonio Ortolan registra esses 54 nomes: Abigail Côrtes, Alda Pereira Braga, Anna Maria Krantz Müller, Anna Bertha Roskamp, Anna Rita de Cássia Franco, Annete Clotilde Portugal Macedo, Annita Philipwski, Arthêmia Cruz, Aura Pessoa Virmond de Lima, Bemair Sávio, Carmem Cribari Blum, Charlotte Frank, Claudemira Marinho, Cherubina Marques de Sá, Dalila de Castro Lacerda, Deloê Scalco Guimarães, Edith França, Elisa Checchia Noronha, Emília Ericksen, Elmyra Kuhl, Elvira Paraná, Enedina Marques, Fernandina Marques, Florentina Vitel de Macedo, Georgina Mongruel, Gertrudes Maria de Oliveira, Helena Vianna Seiler Camargo, Henriqueta Casagrande Langer, Hercília Pinheiro Lima Sottomaioir, Iria Correia, Isabel Withers Gomm, Izaura Sidney Gasparin, Joana Falce de Scalco, Josephina Rocha, Júlia da Costa, Júlia Wanderley Petriche, Leonor Castellano, Luíza Bueno Gomm, Luiza Tortato, Maria Amélia D'Assumpção, Maria Baur, Maria da Conceição de Aguiar Lima, Maria da Luz Espíndola, Maria Falce de Macedo, Maria Nicolas, Maria Trevisan Tortato, Marianna Coelho, Mary Parker Dascomb, Myriam da Costa Straube, Nair Cravo Westphalen, Pompília Lopes dos Santos, Raquel Prado, Rennée Devraïne Frank, Ritta Duarte Estrela Moreira. Disponível em: <https://www.fotografandocuritiba.com.br/2017/02/memorial-mulher-pioneira-do-parana.html>.

humanidade (*mankind*), reproduz modelos patriarcais de utilização da linguagem. O substantivo *womankind*, em inglês, exemplifica a possibilidade de desnaturalização do masculino, embora criar novas palavras não baste para promover exercícios autorais nos quais a língua seja uma ferramenta de emancipação e empoderamento. Há um longo caminho a construir entre as pesquisas sobre linguagem e poder e as práticas pedagógicas condicionadas pelo *habitus* androcêntrico e legitimadoras dos arbitrários culturais deste.⁷ No Paraná e no Brasil, as políticas educacionais vigentes tendem a ignorar a inclusão de gênero, tema que também me ocupa academicamente e consta de várias publicações com foco em propostas de redefinição curricular (Fey, 2022; Rauen *et al.*, 2022; Ribas, 2022; Rauen, 2020; Domingos Filho & Rauen, 2018; Rauen & Batista, 2017).

Dada essa contextualização, apesar de eu não ser historiadora, tornei urgente o projeto de reunir trabalhos acerca da atuação de mulheres no sistema cultural do Paraná. Desde o início da pandemia de COVID-19, passei a dedicar parte do meu tempo em isolamento conversando com potenciais autores e autoras, tanto parceiras de trabalhos anteriores, quanto novas pesquisadoras com reconhecida atuação interdisciplinar e em estudos de mulheres e gênero. Uma das colegas incentivadoras, do Grupo de Trabalho (GT) de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL foi a Profa. Dra. Marise Rodrigues, decana na obra de Maria Jacintha Trovão da Costa Campos, que me apontou a inspiradora coletânea *Um Rio de Mulheres – a participação das fluminenses na história do estado do Rio de Janeiro*, de Schuma Shumaker (2003). Outra colega do GT, a Profa. Dra. Maria Cristina de Souza, teria sido coorganizadora do livro, mas lamentavelmente faleceu aos 18/08/2021, vítima da COVID-19. De toda forma, viverá o seu legado (Souza, 2000; 2001a; 2001b; 2002; 2008). O projeto seguiu forte, com a generosa assistência de Andréia Schach Fey, acompanhando e agilizando o processo de organização.

7 A discussão dessa temática requer o cruzamento dos estudos de mulheres e feminismos A diacronia básica envolve fontes do Norte Global, como Simone de Beauvoir (1949), Joan Scott (1995), Pierre Bourdieu (2009) e Judith Butler (2003). No Brasil, além da pesquisa sistemática da historiadora Margaret Rago (2013), Erineusa Maria da Silva e Eliza Bartolozzi Ferreira oferecem uma análise ampla da problemática no campo da Educação (Silva & Bartolozzi Ferreira, 2023).

Para quem busca pistas de pesquisa, cada capítulo oferece uma bibliografia complementar, abrindo possibilidades para novos estudos. Na Internet, há apenas verbetes para alguns dos nomes tratados nos capítulos. Destaco o Índice de Escritoras do Centro de Documentação de Literatura de Autoria Feminina do Paraná (CEDOC-LAFEP) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), um ótimo recurso inicial.⁸ Seja como for, este livro aproxima nomes de mulheres que nasceram no Paraná ou nele passaram a residir, sendo representativas de diversas gerações e pertencimentos sociais. Nem todas as autoras destacadas nos capítulos foram reconhecidas e estudadas em dissertações, teses, artigos em periódicos e livros, diferente de Odelair Rodrigues (Leite & Gemael, 2018), das laureadas da Academia Paranaense de Letras e de Enedina Alves Marques (Vázquez, 2020), que finalmente terá uma homenagem permanente em forma de estátua instalada na Rua XV de Novembro, em Curitiba.⁹ Outras, quando foram bastante estudadas, como Alice Ruiz (Murgel, 2010)¹⁰ e Denise Stoklos,¹¹ são mais conhecidas no exterior do que no Paraná.

Conforme desejaram Virginia Woolf (1882-1941) e Simone de Beauvoir (1908-1986) em seus provocadores e polêmicos livros dos anos 1920 e 1940, respectivamente (Woolf, 2008; Beauvoir, 2009) as mulheres se distanciaram das mitologias da imanência feminina no patriarcado também no Brasil. A historiadora e brasilianista June Hahner (nascida em 1940), em seu livro *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940* (Hahner, 2003), situa em toda a segunda metade do século XIX a ampliação da consciência emancipatória das mulheres, com ênfase na utilização de jornais, revistas e peças teatrais para disseminar suas causas sufragistas,

8 Disponível em: <http://www.pcs.uem.br/cedoc-lafep>

9 Vide matéria disponível em: <https://www.bemparana.com.br/noticias/parana/familiares-de-enedina-alves-visitam-a-escultura-da-primeira-engenheira-negra-do-brasil/>

10 Website disponível em: <https://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/>. Acesso em: 12 out. 2023.

11 Denise Stoklos. *Oxford Reference*. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100534323>.

educacionais e trabalhistas.¹² No campo da dramaturgia do século XIX, o apagamento de mulheres na historiografia do teatro brasileiro foi escandaloso, mesmo em se tratando de nomes basilares como os de Maria Ribeiro (1829-1880) e Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), enfim pesquisadas em profundidade desde os anos 1990 por Valéria Andrade (1996; 2010; 2021), principal fonte sobre a temática.

A despeito da dominação masculina em todos os campos do conhecimento, elas seguiram criando as suas próprias liberdades e o fizeram intensamente, haja vista a análise crítica de Eurídice Figueiredo (2020) e, em nosso recorte, os livros da nova historiografia do Paraná com ênfase em mulheres. Um deles é *Mulheres na História: Paraná, séculos XIX e XX*, organizado por Etelvina Maria de Castro Trindade e Ana Paula Vosne Martins (1997), engajadas no Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal do Paraná e posteriormente homenageadas em *Nova História das Mulheres no Paraná*, coletânea organizada por Georgiane Garabely Heil Vázquez (2020), com oito capítulos por onze historiadoras. Outro exemplo, este com foco num segmento profissional, é *Breve História das Mulheres do Ministério Público do Paraná – 1891-1991*, por Cristiano de Oliveira Viana Correia (2022), com a coordenação editorial de Valéria Teixeira de Meiroz Grilo, dando visibilidade a nomes aos quais a memória institucional não deu projeção.¹³

Este livro se diferencia tanto por valorizar a interdisciplinaridade inerente à área de Educação quanto por alcançar uma linha do tempo de mais de um século, a partir das afinidades de cada autor(a) quanto aos nomes de mulheres abordados e /ou às décadas durante as quais elas estiveram vinculadas a associações e instituições diversas. Como resultado da flexibilização, as trajetórias apresentadas nesta coletânea são representativas de todos os seis períodos da História do Brasil Republicano, desde a 1ª República (1889-1934), passando pela ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas (1930-45) durante as Repúblicas 2ª e 3ª, vivendo os conflitos que levaram ao golpe de 1964 durante

12 June Hahner é fonte substancial e indispensável sobre as atividades feministas no Brasil desde 1850.

13 Uma Websérie sobre o livro está disponível em: <<https://site.mppr.mp.br/memorial/Pagina/Webserie-Breve-historia-das-mulheres-do-Ministerio-Publico-do-Parana-1891-1991>>.

a 4ª República, à ditadura militar da 5ª República (1967-88) e à abertura democrática da 6ª República, iniciada com a Constituição de 1988.

Portanto, os capítulos tratam de trajetórias realizadas durante diferentes fases da história dos feminismos e movimentos de mulheres,¹⁴ já refletindo ou usufruindo das conquistas de ambos, embora a invisibilidade e o alijamento ainda sejam problemáticos no Paraná, no Brasil e no mundo. Não devemos esquecer de que os direitos ao voto, à educação, ao trabalho e à liberdade sobre o próprio corpo, tão pleiteados pelo feminismo liberal, continuam sendo negados a mulheres em vários países. Por outro lado, o legado do feminismo cultural é notável no Brasil desde os anos 1980, definindo espaços e políticas para mulheres, e não apenas reproduzindo as estruturas de poder masculinas e brancas. A difusão da teoria interseccional, vinda do campo do Direito norte-americano (Crenshaw, 1998; 2002; 2012), impulsionou e proporcionou transformações nas instituições do patriarcado, paralelamente ao crescimento dos feminismos negros (Figueiredo, 2020) e dos movimentos de mulheres indígenas.

Segundo a teoria interseccional, desenvolvida por Kimberlé Crenshaw no campo do direito, nos Estados Unidos, gênero, raça, classe e outras categorias de discriminação não devem ser discutidas e estudadas isoladamente, pois tendem a interagir como camadas de opressão nos processos sociais de exclusão (Crenshaw, 2002; 2012). Reconhecida como um método qualitativo, a interseccionalidade logo foi apropriada e aplicada em outras áreas, percebendo-se que acessar gênero, raça e classe como categorias inseparáveis permite expor a desigualdade de um modo mais eficiente (Christensen & Jensen, 2012; Lutz, 2015). Mentora nas diversas fases do feminismo negro brasileiro, Sueli Carneiro enfatiza que mulheres negras e indígenas “[...] não podem ser tratadas, na essência, sob a rubrica da questão de gênero se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso” (Carneiro, 2019, p. 274).

14

Para uma leitura introdutória e conhecimento da linha do tempo mundial dos feminismos desde 1700 e referências para estudos adicionais compatíveis com cada uma das fases e suas mentoras, filósofas, teóricas e militantes, há o *Livro do Feminismo*, organizado por Hannah McCann *et al.* (2019).

Vindo ao encontro do método interseccional, nas três seções deste livro, os capítulos revelam as experiências de vida de mulheres cujos pertencimentos étnico-raciais e de classe econômica facilitaram ou dificultaram as suas experiências educacionais, inserções sociais, profissionais e/ou políticas. O uso do método interseccional na estruturação do livro permitiu, assim, evidenciar as desigualdades e a inseparabilidade de tensões de gênero, étnico-raciais e de classe tanto nos capítulos sobre mulheres negras e indígenas, quanto de modo transversal aos capítulos, por meio dos contrastes entre as mentalidades e os posicionamentos de autoras e autores na mediação escrita.

Os sete capítulos da primeira seção, sob o título “Educadas para a emancipação,” caracterizam os desafios enfrentados, no século XX, por mulheres das Ciências Humanas, Letras e Artes que, apesar de terem tido acesso à educação, eram subalternas às estruturas masculinas e brancas de poder, por vezes recorrendo à mediação masculina para trabalharem ou alcançarem seus objetivos sociais e políticos.

No primeiro capítulo, Silvana Mendes Schuindt e Adriana Vaz problematizam a trajetória da Professora Maria Nicolas (1899-1988) normalista negra paranaense em tempos de feminização do magistério e da política da eugenia. Com o aporte teórico em feministas negras como Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins, e nas teorias da ação e economia das trocas simbólicas de Pierre Bourdieu, Schuindt e Vaz analisam as estratégias de acesso e permanência profissional da professora Maria Nicolas em sete escolas do Paraná entre 1917 e 1931, demonstrando a fragilidade do seu capital social diante das situações de discriminação interseccional por ela vivenciadas.

No segundo capítulo, Raquel Terezinha Rodrigues e Carla Alexandra Ferreira comentam as obras de Laura Santos (1921-1981), normalista, colaboradora de jornais e revistas e reconhecida como a única mulher negra a publicar poemas simbolistas nos anos 1950.

No terceiro capítulo, Mônica de Souza Lopes oferece um ensaio sobre Mariana Teixeira Coelho (1857-1954), imigrante portuguesa que difundiu o feminismo de primeira onda no meio cultural brasileiro e paranaense, ganhando reconhecimento como educadora, escritora e intelectual feminista. Em maio de 1959, a já mencionada Professora

Maria Nicolas publicou um artigo no jornal *Diário da Tarde* avaliando o livro *Evolução do Feminismo*, que segundo ela concretizou “[...] a mais alentada luta em prol do movimento feminista. Em nossa terra, Marianna Coelho foi o farol, o expoente máximo de tão edificante luta.”¹⁵

No quarto capítulo, apresento a trajetória de Halina Marcinowska (1914-2012), filha de imigrantes poloneses, docente do Curso Permanente de Teatro (CPT) do Guaíra e PUCPR, coreógrafa dos Grupos Folclóricos Poloneses do Paraná e inserida no meio artístico de Curitiba desde a infância. A sua própria escrita e autocorreções são apresentadas nas imagens de um texto original de reminiscências, por ela datilografado e revelador do cotidiano da comunidade polonesa de Curitiba, onde a menina Halina conviveu com o pintor polonês Bruno Lechowski.

O Centro Paranaense Feminino de Cultura (CPFC) é o tema do capítulo 5, escrito pela historiadora Wilma de Lara Bueno. Fundado em 1933 por Deloeh Scalco, Ilnah Pacheco Secundino e Rosy Pinheiro Lima, sendo esta a sua primeira presidente, o CPFC se estruturou e legitimou apesar das dinâmicas de poder machistas, as quais foram, ironicamente, enfrentadas com ajuda de apoiadores homens na mediação política de seus projetos. Por exemplo, enquanto não havia uma sede, as associadas tiveram permissão para utilizar salas do Palácio do Governo onde puderam se reunir e realizar as suas atividades na (e apesar da) estrutura patriarcal paranaense durante as gestões de Manoel Ribas. Entre diversas realizações do CPFC, Wilma destaca a fundação do Centro de Puericultura Darcy Vargas,¹⁶ em 1940, e a biblioteca do CPFC, idealizada pela professora e historiadora Roselys Vellozo Roderjan (1927-2004), com um acervo bibliográfico consistindo em 127 mulheres autoras paranaenses e 25 autoras radicadas no Paraná, totalizando 396 livros até 1993. O capítulo também valoriza a obra *Mulheres Escrevem: CPFC, 1933-1993*, organizada

15 Facsimile disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=800074&pagfis=93862>>.

16 Para além do escopo do livro e do capítulo, a Sra. Darcy Vargas, casada com Getúlio Vargas, vivenciou as condições dos casamentos de fachada na cultura patriarcal, haja vista as outras (o termo antigo seria amantes) mencionadas na biografia do ditador/ Presidente do Brasil (Mello, 2018). Não obstante, Darcy honrou seu papel oficial de inspiradora e incentivadora no engajamento de mulheres (fossem brancas e com poder econômico ou não) em causas sociais e criação de inúmeras associações beneficentes.

por Ceres de Ferrante, Chloris Casagrande Justen e Laís Miranda, lançada em celebração ao aniversário de 60 anos do CPFC (Ferrante, Justen e Miranda, 1997).

Ainda na primeira seção, dois capítulos abordam artistas mulheres na primeira metade do século XX no Paraná. Claudia Priori, no capítulo 6, coloca os desafios de pintoras em busca de formação e educação, buscando produzir não apenas as naturezas-mortas e paisagens que eram consideradas adequadas para artistas mulheres. No capítulo 7, Andréia Schach Fey e Guilherme Gabriel Ballande Romanelli recuperam a história do Trio Paranaense, um grupo musical formado por mulheres, e destacam o legado da professora Bianca Bianchi (1904-2002) na formação de músicos, demonstrando o quanto o androcentrismo na história e no ensino da música no Paraná tem impedido o reconhecimento de musicistas mulheres.

Os textos da segunda seção do livro abordam a trajetória de mulheres atuantes nas Ciências Humanas, Letras e Artes, e nas Ciências Sociais na segunda metade do século XX, pois embora algumas delas tenham nascido entre os anos 1940 e 1950, sua inserção social e produções ocorreram a partir dos anos 1960. A quantidade de mulheres que legaram ao Paraná neste período é imensa, sendo algumas delas reconhecidas e temas de pesquisa, como a historiadora e professora Adalice Araújo (1931-2012).¹⁷

O capítulo 8, por Regina Chicowski, abre a seção II apresentando uma entrevista sobre o legado de Meroslawa Krevei (1939) à comunidade ucraniana de Prudentópolis. Meroslawa abraçou a vida Religiosa Consagrada em 1955. Entre 1963 e 1966, fez o Curso Superior em Teologia e Ciências Sagradas no *Institutum Sedes Sapientiae*, na Espanha, e diz ter se tornado mais confiante com suas viagens, afirmando que “[...] estudar é o caminho para as mulheres.”

17 Autora de uma tese e muitos artigos hoje dispersos na Internet (Araújo, 1974; 1988), Adalice Araújo foi reconhecida como a principal crítica de arte do Estado do Paraná e dedicou grande parte de sua vida ao extenso trabalho do *Dicionário de Artes Plásticas no Paraná*, obra inacabada destacada em obituário de 08/10/2012 no jornal *Gazeta do Povo*, disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/adalice-de-a-a-z-28qlw44y2j1xf6x4ttl2bqyby/>. Em 2018, uma sala em homenagem a ela foi inaugurada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, com página disponível em: <https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Sala-Adalice-Araujo>.

O capítulo 9 traz uma entrevista com a pintora Estela Sandrini (1944), conhecida como Teca Sandrini, que gentilmente atendeu ao convite de Regina Sigel para participar do livro e compartilhar as suas percepções sobre ser mulher artista em campo masculino. Em resposta a uma das questões propostas pela Profa. Adriana Vaz, Teca comenta as experiências de transição nos seus processos de criação após ter sido afetada por deficiência visual. A fortuna crítica robusta de Teca inclui o livro sobre a sua vida e obra, por Maria José Justino (1998) e a sua trajetória nos lembra, também, de que o reconhecimento oficial de mulheres artistas nos espaços oficiais de Curitiba foi tardio e esteve “atrelado ao valor simbólico das artistas” (VAZ, 2021, p. 368).

No capítulo 10, a Profa. Dra. Marta Morais da Costa apresenta quinze laureadas da Academia Paranaense de Letras (APL), cujo estatuto original, seguindo o modelo patriarcal da Academia Brasileira de Letras, não permitia o ingresso de mulheres antes de alteração feita no início dos anos 1990. Esse capítulo proporciona amostras breves do estilo de cada escritora da APL em citações e observa as vinculações educacionais nos diversos campos do saber, justificando “[...] a convivência de ciência e arte: medicina, medicina veterinária, antropologia, sociologia, filosofia, literatura, direito, promoção cultural, jornalismo.” No capítulo 11, Marta Morais da Costa, ela própria acadêmica e segunda ocupante da cadeira 27 da APL, reflete sobre os seus papéis de professora e dramaturga, atentamente respondendo minhas curiosidades de ex-aluna.

No capítulo 12, Regina Maria Sigel, nascida em 1949, conversa sobre a infância e juventude com referências de mulheres fortes na família, tal qual a avó Hercília Pinheiro Lima, reconhecida pioneira no montanhismo por ter feito a primeira ascensão feminina ao Pico do Marumbi. Regina também relembra o cotidiano de estudante em colégios de Curitiba, as professoras memoráveis e, na vida adulta, as experiências universitárias na graduação em Filosofia e os comportamentos de mulheres nos diversos países que visitou.

No capítulo 13, Pedro Leites Junior revisita as peças *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, *Calendário de Pedra*, *Des-Medéia* e o livro *Manifesto do Teatro Essencial*, apreciando a atualidade do pensamento da internacionalmente reconhecida atriz, diretora teatral e dramaturga iratiense Denise Stoklos, nascida em Irati, em 1950.

Também com foco em teatro, no capítulo 14, Cristiane Bouger apresenta uma entrevista interativa com a atriz e produtora Nena Inoue (1960), ganhadora do Prêmio Shell em 2019, que compartilha minúcias e afetos da sua trajetória e da busca profissional por desafios de criação com diversos diretores e muitas pessoas que tocaram a sua carreira. Ser ou não ser feminista é uma questão diante da qual Nena vem se posicionando e reposicionando.

A poeta Bárbara Lia, tema do capítulo 15, em sua autobiografia, diz: “Sou a anarquista mais organizada do planeta. O que nasce em meus livros e o que sobressai é a fala dos que não tem púlpito oficial: Poetas, mulheres desviantes do sistema e os silenciados.”¹⁸ Andriele Aparecida Heupa e Nincia Cecilia Ribas Borges Teixeira elaboram aspectos dessa anarquia ao aproximarem obras de Bárbara Lia e de Frida Kahlo.

Em 2022, perdemos Rosy de Sá Cardoso, nascida em 1925 e primeira mulher a ter registro profissional de jornalista no Paraná.¹⁹ A agência de mulheres na área de Ciências Sociais Aplicadas e o tema mulheres no jornalismo seriam também abordados nesta sessão. Diante da impossibilidade de trazer um capítulo, nos limitamos a reconhecer os estudos históricos de Selma Suely Teixeira (2007) e de Ligia Tesser Pereira (UEPG, 2020).²⁰

18 Disponível em: <http://www.pcs.uem.br/cedoc-lafep/indice-de-escritoras/b/barbara-lia>

19 Obituário disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2022/02/03/morre-rosy-de-sa-cardoso-primeira-mulher-a-ter-registro-profissional-de-jornalista-no-parana.ghtml>. Rosy foi entrevistada no projeto “Memória Viva do Paraná” aos 16/11/1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nrs36FTfHF1&t=28s>> ou no website <<https://memoriasparana.com.br/rosy-cardoso-de-sa-cardoso-a-jornalista/>>.

20 As pesquisas de Teixeira (2007) contemplaram as brilhantes carreiras de Adélia Maria Lopes, Dinah Ribas Pinheiro, Marilu Silveira e Rosirene Gemael, transformadoras do jornalismo paranaense. Entre outros nomes da área, ressaltou o de Celina Alvetti, atualmente professora pesquisadora do curso de jornalismo da PUCPR desde 1990. Vide participação de Celina na mesa comemorativa dos 60 anos de existência do curso, com depoimento a partir de 36:10 min. em <<https://www.youtube.com/watch?v=FYdrZERxF4>>. A Associação Brasileira de Imprensa, em 2016, homenageou dezenas de nomes de mulheres jornalistas brasileiras, com grande representatividade no eixo Rio-São Paulo, mas sem atenção ao Paraná. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/homenagem-as-admiradas-jornalistas-brasileiras/>>.

Na terceira seção, agrupei seis textos pertinentes ao século XXI, sobre mulheres das Ciências Exatas, Humanas e Sociais, já abordando feminismos e relações de gênero compreendidas à luz da mentalidade interseccional e intercultural, dos direitos humanos, da inclusão e da diversidade identitária.

No capítulo 16, a professora Dra. Camila Silveira, com as coautoras Gabriela Ferreira e Alicia Aparecida de Souza, atuantes nas áreas de Química e de Educação em Ciências e Matemática apresentam os resultados de pesquisa por meio do método de entrevista reflexiva semiestruturada, com base em estudos que “[...] denunciam as situações de violência de gênero vividas nos ambientes acadêmicos e suscitam debates embasados para que ações afirmativas e demais políticas se façam urgentes nestes locais.” As autoras consideram as percepções de 18 participantes atuantes na Universidade Federal do Paraná (2018-22), contemplando mulheres de todos os departamentos do Setor de Ciências Exatas, representativas de todos os cargos e em momentos diferentes da carreira científica nos Departamentos de Estatística, Expressão Gráfica, Física, Informática, Matemática e Química.

No capítulo 17, Keila de Oliveira, Damaris de Oliveira e Noemi de Oliveira apresentam entrevista com a Dra. Ione da Silva Jovino, docente e pesquisadora da área de Educação na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mentora do Núcleo de Relações Étnico-raciais, Gênero e Sexualidade da UEPG, a professora Ione reflete sobre pautas identitárias e problematiza os feminismos brancos, enfatizando a relevância da teoria interseccional: “Eu não hierarquizo, mas [...] eu sempre achava que a raça vinha primeiro para mim, antes da compreensão de interseccionalidade, de não hierarquizar e de pensar em como as coisas se atravessam. Mas se eu tivesse que ter um rótulo seria de feminista negra,” afirma a entrevistada. E tudo seria tão melhor se apenas fizéssemos o que está nas leis!

Para frisar o fato de que o androcentrismo na historiografia nem mesmo permite definir seu foco como binário, a noção interseccional e LGBTQ caracteriza o capítulo 18, no qual Cláudia Madruga Cunha e Aline Di Giuseppe analisam a carreira da militante e pesquisadora

Megg Rayara, docente na área de Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR): “[...] Ao assumir sua pele negra, [Megg] reconhece a herança diaspórica e, ao assumir sua mulher trans, conecta-se com as lutas pelos direitos das mulheres, especialmente as rechaçadas racialmente.”

Os capítulos 19 e 20 dão visibilidade a nomes pouco divulgados na cena contemporânea, embora as dramaturgas comentadas tenham publicado e encenado suas peças ou apresentado suas *performances* desde os anos 2010. No capítulo 19, Maia Piva (Sumara Gomes) e Lourdes Kaminski Alves analisam o teor ético e estético das peças *Para ler aos trinta* (2014), *Personne* (2014) e *Penélope* (2018), de Lúcia Souza Oliveira; *Desterra* (2016), *Krio* (2018) e *O Velho* (2017), de Juliana Partyka; *Atman* (2011), *Fractal* (2010), e *Tempestade de Areia* (2010), de Patrícia Kamis. No capítulo 20, Adalgiza Arantes Loureiro e Sonia Pascolati compartilham resultados de pesquisa realizada em 2021 sobre os processos de criação de 18 mulheres artistas da cena londrinense, notando distinções entre feminilidade e mulheridade, e o fato de algumas não se definem como dramaturgas, por não se identificarem com o teatro dramático. Trata-se de recorte dos depoimentos colhidos por meio de entrevista semiestruturada com Ana Letícia Ferreira, Camila Cristina,²¹ Camila Feoli, Camila Fontes, Carol Ribeiro, Chris Vianna, Edna Aguiar, Laura Franchi, Maíra Kodama, Maju Ferretti, Marina Stuchi, Naomi Freire, Rafaela Martins, Raquel Sant’Anna, Renata Santana, Simone Andrade, Thainara Pereira e Vanessa Nakadomari.

A ativista Kaingang Camila Mig Sá dos Santos, apresentada por Flávia Gisele Nascimento no capítulo 21, ensina sobre especificidades do lugar de indígenas, incluindo diferenças em relação a grupos do “feminismo de esquerda” que decepcionaram Camila e a instigam a reafirmar o posicionamento apartidário dos movimentos de mulheres indígenas. A extensa produção delas, seja nos enfrentamentos anticolonialistas das práticas acadêmicas, editoriais, sociais

e políticas ou no campo específico da educação²² tem refletido o seu crescente empoderamento.²³

A entrevista de Camila Migas se alinha com posicionamentos de mulheres indígenas de outros povos que questionam os feminismos por terem sido concebidos sem a participação de mulheres indígenas, embora reconheçam que as feministas facilitaram o entendimento de problemas como o sexismo, o machismo e a violência de gênero. Tenho acompanhado, com interesse, o engajamento da ANMIGA (Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade) em causas ambientais, como as de contenção das mudanças climáticas, preservação e conservação das florestas, demarcação de territórios, saúde e educação. O coletivo é constituído por mulheres representativas de todos os biomas brasileiros e de várias etnias, abrangendo 172 povos²⁴, respeitando suas culturas e cosmogonias (Chamorro *et al.*, 2016).

A reprodução da mentalidade androcêntrica ocorre nos currículos de todas as áreas, mas as consequências do androcentrismo na Educação são ainda maiores quando se somam às do eurocentrismo e do racismo (Rauen, 2020), não somente por afetarem a percepção da atuação de mulheres nos campos do conhecimento, mas por prejudicarem o pertencimento social e cultural de meninas e jovens não brancas. A educação não só proporcionou a emancipação, mas permitiu a multiplicação da mentalidade emancipatória para as mulheres abordadas nesta coletânea, com a participação de mulheres negras e uma indígena entre as pesquisadas e as pesquisadoras.

22 Em 2023, há programas dedicados a mulheres indígenas na Unicentro e na Unespar. De forma sistemática, o acesso à pós-graduação *stricto sensu* na UNICENTRO e em outras universidades do Paraná vem proporcionando a formação de mestres e doutores cujas pesquisas têm seu foco em povos indígenas. O acesso à educação superior por meio dos vestibulares exclusivos para os povos indígenas na UEL, UEPG, UENP, UEM, UNESPAR, UNICENTRO, UNIOESTE e UFPR primam pela valorização de saberes indígenas que incluem as práticas culturais de mulheres de diversas etnias. Registro disponível em: <<https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Com-apoio-do-Estado-pesquisadoras-fortalecem-atuacao-feminina-em-duas-comunidades>>.

23 Um exemplo nacional é a atuação da ministra Sonia Guajajara. Biografia disponível em: <<https://www.gov.br/povosindigenas/pt-br/composicao/ministerio/sonia-guajajara>>.

24 Website disponível em: <https://anmiga.org/manifesto/>

Os capítulos aqui publicados aproximam pesquisas sobre artistas, cientistas, escritoras, filósofas, historiadoras, jornalistas, professoras e cidadãs, enfim, dezenas de mulheres, pois alguns capítulos se referem a vários nomes, tais como os das 15 laureadas da Academia Paranaense de Letras, os de diversas associadas do Centro Paranaense Feminino de Cultura e, em três diferentes textos, os de 22 dramaturgas.

O teor de cada capítulo nem sempre reflete as ideias e o posicionamento acadêmico das organizadoras. O conteúdo e o estilo, portanto, são da preferência de suas autoras e seus autores, em gradações desde o mais formal e acadêmico até o coloquial livre e informal. Os trabalhos marcam a coexistência de aportes teóricos, pontos de vista e pertencimentos diversos, tanto no pós-estruturalismo de base androcêntrica europeia, quanto nos estudos de mulheres e gênero, e no imenso campo dos feminismos. Na maioria deles, as subjetividades prevalecem e os tensionamentos trazidos indicam o quanto é fugaz o compromisso de revolucionar diante de um ideário de feminilidade e de 'feminino' reacionário e subordinado.

A minha possibilidade de existir iniciou no Rio de Janeiro, no Aeroporto Santos Dumont, onde a minha falecida mãe, Adyr Gandara (1933-1994), carioca e intérprete poliglota, e o meu falecido pai, Alfredo Rauen (1924-1979), paranaense e aeronauta, se conheceram na década de 1950. Aquele lugar marca a partida de Adyr e a mudança dela para o Paraná, criando a família do meu nascimento numa época em que as mulheres raramente podiam seguir as suas carreiras quando se casavam, fosse qual fosse o seu nível educacional. Com este relato pessoal, cumpro um certo protocolo feminista de me narrar, mas também de lembrar tantas outras mulheres, casadas ou não, heterossexuais e brancas como eu ou não, que desejaram estudar, escrever, exercer uma profissão ou conquistar autonomia e não o fizeram por motivos relacionados às restrições que encontraram, ou a falta de condições para o enfrentamento da exclusão interseccional por identidade cultural, pertencimento étnico-racial, classe social e/ou deficiência(s).

As páginas seguintes tratam da desnaturalização de arbitrários culturais e de multifobias [sic]. Seria interminável o processo de enumerar. Mulheres. Educação. Privilégios. Patriarcados. Eurocentrismo.

Habitus. Crenças. Estereótipos. Androcentrismo. Culturas. Relações de poder. Violência simbólica. Racismo. Sexismo. Ideologias. Subalternidade. Discriminação. Exclusão. Embates e pressuposições. Feminismos e pós-feminismos. Movimentos. Mulheridade. Redefinições. Pertencimentos. Interculturalidade. Saberes. Direitos. Acessos. *Performances*. Ativismos e mais do que acessos. Respeito. Transformações...

Estimo que este livro seja útil para quem inicia pesquisas sobre mulheres no Paraná ou apenas quer conhecer algumas delas e suas trajetórias, modos de pensar, existir, lutar, viver e/ou sobreviver. Não poderia deixar de fazer uma provocação final, de que divulgar os legados de mulheres se torne parte rotineira das políticas culturais inclusivas de cada município do Paraná até alcançarmos paridade, seja por meio de leis de incentivo, prêmios, concursos e/ou chamadas de publicação em parceria com instituições de pesquisa. É urgente marcar e ampliar a presença delas na América do Sul!

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria. Militância sufragista e a peça de conversação no Brasil do século XIX: O Voto Feminino, de Josefina Álvares de Azevedo. *Sociopoética* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (Online), v. 1, n. 6, p. 97-110, 2010.

ANDRADE, Valéria. Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres (Apresentação). In: RIBEIRO, Maria. *Cancros sociais*: drama original em cinco atos. Coleção Escritoras do Brasil, v. 6. Brasília: Senado Federal, 2021. p. 7-43. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580934/Cancros_sociais.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996.

ARAÚJO, Adalice Maria. *Arte Paranaense moderna e contemporânea*: em questão 3.000 mil anos de arte paranaense. Curitiba: UFPR, Tese de Livre Docência, 1974.

ARAÚJO, Adalice Maria. *Emma e Ricardo Koch, arte-educadores e artistas plásticos*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

ARAÚJO, Adalice Maria. *Dicionário das artes plásticas do Paraná: Síntese da História da Arte no Paraná* (da Pré-História até 1980). Curitiba: Edição da Autora, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. [1 ed. Francesa Gallimard, 1949].

BOHN, Simone; LEVY, Charmain, eds. *Twenty-First-Century Feminismos: Women's Movements in Latin America and the Caribbean*. Montreal and Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2021.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. 16 ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand, 2019 [1 ed. francesa em 1998].

BRAGANÇA, Clarissa. Página Mulher Presente. *Jornal Diário do Paraná*. Curitiba, 12 de março de 1972, Terceiro Caderno, p. 5. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/761672/per761672_1972_05004.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003 (1 ed 1990).

CALIL, Beatriz. *Pequeno Guia de Incríveis Artistas Mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos*. Bragança Paulista, SP: Editora Urutau, 2018.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. IN HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 270-289.

CHAMORRO, Graciela; JORGE, Misael Conciánza; PEREIRA, Levi Marques. Kaiowa mombé'upy nhemohembypy rehegwa - relatos da cosmogonia kaiowá: implicações no campo linguístico e na produção da vida social. *Revista Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 10., n. 1, p. 10-33, 2016.

CHRISTENSEN, Ann-Dorte; JENSEN, Sune Qvotrup. Doing intersectional analysis: methodological implications for qualitative research. *Nordic Journal of Feminist and Gender Research - NORA*, v. 20, n. 2, 109-125, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08038740.2012.673505>. Acesso em: 20 dez. 2023.

COELHO, Marianna. "Emancipação da mulher". In: Breviário. Romário Martins; Alfredo Coelho. (dir.) Curitiba, Paraná, n. 01, ano 01, ago. 1900. p.7.

CORREIA, Cristiano de Oliveira Viana. *Breve História das Mulheres do Ministério Público do Paraná - 1891-1991*. Curitiba: Associação Paranaense do Ministério Público, 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, ano 10, 1º semestre, p. 171-188, 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. A Interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. Cruzamento: raça e gênero. *Ação Educativa*, Painel 1, 2012, p. 7-16.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. [1 ed. norte-americana em 1981].²⁵

DOMINGOS FILHO, Doacir; RAUEN, Margarida G. A inclusão de artistas mulheres no ensino de arte surrealista. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v. 14, n. 4, 2018, p. 221-247.

DORFMUND, Luiza Pereira. *Geografia e História do Paraná* (De acordo com o programa da S.E.C.). Série Paraná, volume 1. 2 ed. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 1963.²⁶

FEY, Andréia Schach. *As mulheres na música: Propostas inclusivas para Aulas de Arte*. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: ZOUK, 2020.

FISCHER, Stela. *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. Tese de Doutorado. ECA, USP, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-01062017-093806/pt-br.php>. Acesso em: 12 out. 2023.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro Latino Americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

JUSTINO, Maria José. *Mulheres na Arte. Que diferença isso faz?* Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

JUSTINO, Maria José. *Estela Sandrini: o sensível devaneio da racionalidade*. Curitiba: Kingraf, 1998.

HAHNER, June. *Emancipação do sexo feminino. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Florianópolis: Mulheres: Santa Cruz do Sul: editora da UNISC, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

25 Para uma introdução ao pensamento de Angela Davis por Conceição Evaristo, vide TVBOITEMPO, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zolLG2oB_mE&t=59s

26 A acentuação segue a norma vigente em 1963, conforme a folha de rosto da publicação.

- LEITE, José Carlos Corrêa; GEMAEL, Rosirene. *Odelair Rodrigues*. Curitiba: Edição do Autor, 2018.
- LUTZ, Helma. Intersectionality as method. *Journal of diversity and gender studies* – DiGeSt. V. 2, n. 1-2, p. 39-44, 2015.
- McCANN, Hannah *et al.* *O livro do feminismo*. Tradução de Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- MELLO, José Carlos. *Os tempos de Getulio Vargas*. Rio de Janeiro: Topbooks editora, 2018.
- MURARO, Rose Marie. *A mulher no Terceiro Milênio*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.
- NICOLATO, Roberto. Por uma História de Mulheres. *Gazeta do Povo*, 29/10/2000, p. 5. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/wp-content/uploads/2017/07/PR-por-uma-historia-de-mulheres.pdf>. Acesso em: 12 out. 2023.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Navalhanaliga: a poética feminista de Alice Ruiz*. Tese de Doutorado em História. Campinas: Universidade Estadual de Campinas: 2010.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016 [1 ed. norte-americana 1971].
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2017 [1 ed. francesa 2006].
- PEREIRA, Ligia Tesser. *As mulheres no Jornalismo do Paraná: uma análise de desigualdades de gênero no ambiente de trabalho*. 2020. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2020. Disponível em: <http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3250>. Acesso em: 12 out. 2023.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se – feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- RAUEN, Margarida Gandara; FEY, Andréia Schach; GOMES, Carlos Eduardo Bittencourt; RIBAS, Luiz Fernando. Equidade de gênero e redefinições do currículo de Arte em pesquisas do PPGE-UNICENTRO. In: CUNHA, Daiane Solange Stoeberl da; MELO, Desirée Paschoal de; GUADAGNINI, Graziella Medeiros. *Banqueteando saberes: pesquisa e ensino de arte*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022, p. 179-211.
- RAUEN, Margarida Gandara. Currículo, leituras e sistemas de discriminação: há alternativas? *Interfaces*, v. 11, n. 4, 2020, p. 283-294. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6700. Acesso em: 12 out. 2023.

RAUEN, Margarida Gandara; BATISTA, Valdoni R. Ensino e inclusão curricular de dramaturgas e mulheres Artistas. *Teatro e Ensino I*. Coleção Caderno Temático. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017, p. 91-106.

RIBAS, Luiz Fernando. A BNCC, a diversidade cultural e a equidade de gênero em livros didáticos do Ensino Fundamental I: avanços ou retrocessos? *In: CUNHA, Daiane Solange Stoeberl da; MELO, Desirée Paschoal de; GUADAGNINI, Graziella Medeiros. Banqueteando saberes: pesquisa e ensino de arte*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022, p. 213-230.

RODRIGUES, Marise. *Maria Jacintha: ressonâncias & memórias – dramaturgia brasileira de autoria feminina do século XX*. Niterói: EdUFF, 2010.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Erico Vital. *Dicionário Mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Erico Vital. *Um Rio de Mulheres: a participação das fluminenses na história do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: REDEH, 2003.

SCOTT, Joan. El problema de la invisibilidad. *In: ESCANDÓN, C. R. (Org.). Género y Historia*. México: Instituto Mora/UAM, 1992.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-999, 1995.

SILVA, Erineusa Maria da; Bartolozzi Ferreira, Eliza. *Habitus de gênero: tensionamentos ao conceito de habitus em Bourdieu*. Revista *Pro-posições*, v. 34, 2023, p. p. e20200045. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8672732>. Acesso em: 12 out. 2023.

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001a.

SOUZA, Maria Cristina de. (org.). *Festival Surrealista. Didi Fonseca*. Curitiba; Editora CEFET-PR, 2001b.

SOUZA, Maria Cristina de. O outro no ponto de vista do outro: Cancros Sociais, de Maria Ribeiro. *In: PEREIRA, C. C. A.; PERES, D. C.; RODRIGUES, M. Dramaturgia & Teatro*. Niterói/RJ: Bacantes, 2000, p. 119-134.

SOUZA, Maria Cristina de. *"O negócio é bite-bite": o teatro de revista de Maria Irma Daniel*. São Paulo, 2002, 467 p. Tese de Doutorado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SOUZA, Maria Cristina de. (org.). *Maria Irma Lopes Daniel*. Follies: um teatro em revista. Curitiba: Ed. UTFPR, 2008.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Nincia Cecilia Ribas Borges. Letras femininas: a escrita do eu no universo de Luci Collin. In *Revista da ABRALIC*, v. 10, n. 12, p. 329-352.

TEIXEIRA, Selma Suely (org.). *Jornalismo cultural: um resgate*. 2v. Curitiba: Gramofone, 2007.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do feminismo no Brasil*. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1993 (reimpressão 1999).

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro; MARTINS, Ana Paula Vosne. *Mulheres na História: Paraná: séculos 19 e 20*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Departamento de História, 1997.

VAZ, Adriana. O reconhecimento oficial de artistas mulheres no campo artístico em Curitiba/PR (2000-2011). *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 22, n. 49, p. 344-372, maio/ago. 2021.

VÁZQUEZ, Georgiane Garabely Heil (Org.). *Nova História das Mulheres no Paraná*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

VIEZZER, Moema. *O problema não está na mulher*. São Paulo: Cortez, 1989.

WANDERLEY, Andrea C. T. Portal Brasileira Fotográfica, 2021. Série "Feministas, graças a Deus!" IX – Mariana Coelho (1857 – 1954), a "Beauvoir tupiniquim". Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=23174&fbclid=IwAR1Mw9pTaboSRu9sH9jblnSsSNRLSSZUUA5oRf6hUBCF-TRsC087oGZb_jw. Acesso em: 12 out. 2023.

WARD, Lester Frank. *Dynamic Sociology*. 2v. New York: D. Appleton and Company, 1883. Disponível em: <<https://socialsciences.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/ward/dynamic1.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2023.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own, and Three Guineas*. Oxford World's Classics. Ed. Morag Schiach. London: Oxford, 2008.

Seção

I

**EDUCADAS
PARA A
EMANCIPAÇÃO**

UMA “FORASTEIRA DE DENTRO”:

ATUAÇÃO DE MARIA NICOLAS NO MAGISTÉRIO PÚBLICO PARANAENSE (1917-1932)

Silvana Mendes Schuindt

Adriana Vaz

O presente capítulo objetiva delinear momentos significativos da trajetória da normalista Maria Nicolas (1899-1988) durante a sua atuação docente entre os anos de 1917 a 1932.²⁷ A importância deste estudo se justifica pelo fato de visibilizar o percurso profissional de uma mulher negra, com seus êxitos e dificuldades no contexto paranaense nos anos finais da Primeira República. Este recorte temporal de 14 anos é relevante pelo ideário que enseja o período, marcado por um senso de que a brancura era sinônimo de modernidade, pela inserção de reformas educacionais positivistas, por concepções eugenistas aplicadas às salas de aula, pela implantação do novo Código de Ensino no Paraná e principalmente por ser o período de inserção da professora Maria Nicolas como normalista no magistério público paranaense.

As principais fontes da pesquisa foram documentos pessoais e diários da normalista (Nicolas, n.d.), relatórios e ofícios dos secretários de governo, legislação educacional vigente entre 1917 e 1932, reportagens veiculadas em periódicos jornalísticos e fontes iconográficas.²⁸ Nossa abordagem metodológica foi qualitativa, com base na leitura e análise crítica das fontes documentais (Schuindt, 2022), sendo estas, vestígios pelos quais foi possível recompor alguns episódios da atuação de Maria Nicolas, para refletir sobre os percursos vivenciados por ela no ensino primário paranaense durante os anos finais da Primeira República.

27 Este trabalho deriva da dissertação de mestrado da primeira autora (SCHUINDT, 2022) no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE/UFPR), com orientação da coautora.

28 Dentre as fontes iconográficas, estudamos fotografias do arquivo familiar de Nicolas, cedidas pelo neto de Maria Nicolas, o Sr. Antonio Carlos Zotto.

Priorizamos os aportes teóricos de Pierre Bourdieu e das feministas negras Lélia Gonzalez e bell hooks [sic], e do feminismo interseccional de Kimberlé Crenshaw, Patricia Hill Collins e Sirma Bilge. Relacionamos a trajetória da normalista com as noções sociológicas de *habitus*, campos e capitais (Bourdieu, 1974; 1996; 2003; 2017),²⁹ e com a concepção interseccional de que raça, gênero e classe são categorias indissociáveis nas relações sociais (Gonzalez, 2020; Crenshaw, 2012; hooks, 2019; Collins e Bilge, 2021). Acolhemos a categoria de “forasteira de dentro” (Collins, 2016) para caracterizar a condição marginal de Maria Nicolas em sua trajetória.

Investigamos a ideia de que muitos fatores dificultaram a integração de Nicolas aos grupos sociais nos quais desejava participar e acarretaram suas diversas e consecutivas mudanças de locais de trabalho e municípios. Para compreender a trajetória no campo educacional, delineamos o percurso a partir das escolas e locais que Nicolas lecionou, na constatação de que não ter permanecido em uma única instituição de ensino primário mostra uma sociedade marcada pelo racismo científico ancorada em uma estrutura patriarcal. Nicolas não ficou lotada no Grupo Escolar Tiradentes, posição antes ocupada por Julia Wanderley, ao ser nomeada pelo Decreto n. 65, de 21 de janeiro de 1918; ao contrário, trabalhou em 22 instituições diferentes no decorrer de sua atuação como professora entre 1917 e 1949 (Schuindt, 2022, p.266-267).

29 A trajetória de um(a) agente no campo indica as diferentes posições ocupadas por ele/ela, ao longo do tempo, em um espaço social, cuja representatividade e os modos de agir são mensurados pelos conceitos capital e *habitus*, respectivamente. Sendo o capital simbólico decorrente da soma dos demais capitais: o social, o econômico e o cultural, que resulta no reconhecimento entre os pares (Bourdieu, 2003). O espaço social é construído de acordo com as posições de seus agentes em diferentes campos: o educacional, o literário etc. As posições ocupadas no campo educacional são diferenciadas pelo volume de capital que cada agente possui. Portanto, os vínculos sociais de um grupo em um mesmo campo de atuação são consolidados à medida em que ocorre uma simetria entre os capitais econômico e cultural. Tanto que, o acúmulo ou a ausência de capitais interferem no desempenho, no grau de distinção e na apropriação cultural entre os diferentes grupos sociais, e, depende da constituição do *habitus*; isto é, no modo de agir de cada agente, sua “[...] individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos.” (Bourdieu, 1996, p. 190).

Mesmo ocorrendo em contextos e locais diferentes, os estudos de Pierre Bourdieu (2017) nos inspiram a refletir sobre como a função de normalista envolvia um *status* de poder as/aos detentoras/es desse título no contexto em análise. O diploma agregava valor simbólico a quem o possuía e isso implicava uma série de determinações tácitas acerca de quem seriam os beneficiados por tal prerrogativa.

Para além de questões pessoais construídas pela narrativa da própria Maria Nicolas (Nicolas, n.d.), foi imprescindível ampliar o olhar para o aspecto estrutural com uma análise dos fatores que envolvem gênero, raça e classe no magistério público paranaense, por meio de uma abordagem interseccional. Kimberlé Crenshaw (2002) sinaliza que a discriminação de gênero é um dos aspectos que marcam a identidade social das mulheres, entre outros correlacionados, “tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são ‘diferenças que fazem diferenças’ na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação.” (Crenshaw, 2002, p.173). Para a autora, o conceito de interseccionalidade implica o quanto, em muitos casos, a discriminação racial é agravada pelo gênero e pela classe social, permitindo problematizar sobre a interação entre as discriminações no âmbito das ações dos direitos humanos, afirmando a necessidade de incorporar a categoria gênero à análise do racismo:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002, p. 177).

Patricia Collins e Sirma Bilge (2021) se apropriam do conceito elaborado por Crenshaw (2002) e discutem a centralidade da interseccionalidade nas dinâmicas sociais:

[...] em determinada sociedade, em determinado período, as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero, por exemplo, não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes. De fato, essas categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada. Além disso, apesar de geralmente invisíveis, essas relações interseccionais de poder afetam todos os aspectos do convívio social (Collins; Bilge, 2021, p. 16).

Assim, o presente trabalho sintetiza a atuação de Maria Nicolas em correlação com o contexto histórico, cultural e ideológico da época em que ela vivia.

NORMALISTAS SOB O IDEÁRIO REPUBLICANO: GÊNERO, RAÇA E CLASSE

Maria Nicolas (figura 1) nasceu em 10 de setembro de 1899, ela era filha do imigrante francês Aylr Léon Nicolas (1865-1958) e de Josepha Tomasina Nicolas (18?-19?).³⁰ Seu pai era funcionário do Teatro Guaíra, local onde Maria Nicolas viveu grande parte de sua vida, pelo fato de este abrigar também o lar da família de Nicolas. Maria Nicolas obteve sua formação de normalista na Escola Normal³¹ de Curitiba, entre 1913 e 1916.

30 Não foi possível identificar a profissão da mãe, datas e nem outros dados familiares; até mesmo o seu nome é escrito com grafias diferentes nas diversas fontes analisadas.

31 A Escola Normal de Curitiba é atualmente denominada Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto.

Figura 1: Maria Nicolas s/d³²



Em 26 de fevereiro de 1917, Nicolas recebeu, das mãos do diretor da Escola Normal, Sebastião Paraná, o título de normalista. Sendo a Escola Normal a única que propiciava formação pedagógica aos/às professores(as) paranaenses, ao observar os números da época, compreende-se a importância deste título, pois o estado do Paraná contava em suas escolas existentes com um total de 210 professores(as) normalistas (153 mulheres e 57 homens) e 216 professores(as) não diplomados (140 mulheres e 76 homens) (Schuindt, 2022).

O título de normalista era uma conquista importante para as mulheres no início do século XX. Ao observar a imagem no anverso do diploma de Nicolas nota-se que há uma mulher ladeada por duas crianças (figura 2).

32

Imagem de domínio público, ver: BPP. Biblioteca Pública do Paraná. *Pasta Maria Nicolas*, folha avulsa, s/d.

Figura 2: Fragmento do diploma normalista - Maria Nicolas (1917).



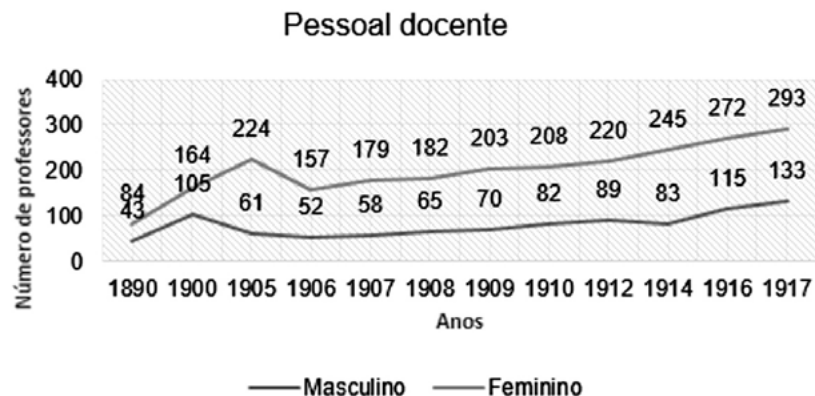
A imagem feminina com uma tiara de louros em sua cabeça comunica a impressão de ser uma professora normalista, representação pela qual exterioriza semelhanças em seus traços a efígie da República do Brasil, caracterizada iconograficamente por uma mulher com traços europeus. Se considerarmos que a educação era tida como um dos sustentáculos do novo regime, a imagem da professora de braços alongados e abertos, simboliza aquela que abarcará e guiará a formação dos cidadãos republicanos. Com as mãos espalmadas ela acolhe não apenas os meninos e meninas em seu labor pedagógico, mas sobretudo a solene missão interposta de alicerçar o regime vigente. Pelo livro ou caderno que seguram em suas mãos, o menino e a menina que aparecem na imagem representam os estudantes e encontram-se em posição ereta, o que enseja prontidão para receber

os ensinamentos da professora. Com uma das pernas a frente, parecem caminhar em direção ao emblema da república, sugerindo a relação entre a instrução para as novas gerações e a constituição do Estado Republicano.

Essa simbologia alude a mãe pátria, protetora e maternal, representando a importância da mulher na veiculação dos preceitos às novas gerações que o regime republicano desejava formar. Assim, coroada de louros, as professoras normalistas tinham a função de instruir e ensinar as primeiras letras aos pequenos estudantes, guiando-os com suas mãos e seus braços abertos e acolhedores. Essas mulheres cumpriam a função de apóstolas, abnegadas, elas eram consideradas como mediadoras para materialização dos valores republicanos, sua ação forjava a nação que se desejava construir: “No ideário republicano que começa a se institucionalizar, as mulheres serão as agentes dessa transformação, as maiores responsáveis pela difusão dos preceitos normativos, higiênicos, e as grandes mediadoras entre o poder público e a população em geral” (Valentim *et al.*, 2019, p. 4).

No entanto, é um contexto de tensões, no qual a atuação de mulheres nos espaços públicos e privados começa a crescer, impulsionada pelo movimento feminista branco e suas reivindicações por direitos a educação, trabalho e profissionalização das mulheres, assim como o sufrágio, convergindo, posteriormente no ativismo e emancipação de mulheres negras (Davis, 2016; Gonzalez, 2020). No cenário educacional, durante as décadas iniciais do século XX, as mulheres no magistério público primário são enaltecidas pelos dirigentes educacionais, ocasionando um processo gradativo de feminização. A figura 3 evidencia que a atuação masculina no magistério paranaense não era ausente. Contudo, sempre ocorreu em menor proporção do que a feminina.

Figura 3: Total de professores(as) normalistas e não normalistas nas escolas providas (1890 A 1917)



Fonte: Schuindt (2022, p.115).

Ainda na figura 3, observa-se que, a partir dos dados organizados com base no relatório do inspetor de ensino Raul Gomes de 1917, a diferença foi constante durante essas quase três décadas. Ou seja, a proporção de gêneros, em 1890, de um total de 127 professores(as), era de 66,2% de mulheres para 33,8% de homens; em 1917, de um total de 426 professores(as) aumentou para 68,8% de mulheres, com a redução do percentual de homens para 31,2%. Esses indicadores sugerem que, entre 1905 e 1914, nos anos iniciais do ensino primário, houve uma queda na procura pela profissão por homens, com uma variação mínima e máxima de 52 e 89 professores(as) neste período. Por outro lado, segundo Schuindt (2022), enquanto ocorre a feminização do magistério, percebe-se a atribuição de cargos administrativos e hierárquicos ao comando masculino, preservando a cultura patriarcal e eurocêntrica de dominação masculina, a qual reverbera também no currículo.

Ao observar as matérias que compunham o currículo da Escola Normal entre 1913 e 1917, período em que Nicolas era estudante normalista,

vemos essa dualidade acerca da discussão sobre a atuação da mulher fora do recinto de seu lar, como é o caso das matérias de Prendas Domésticas, cuja nomenclatura passou a ser Trabalhos Manuais, e de Noções de Economia Doméstica, que foi alterada para Economia Política. Ambas as modificações foram instituídas pelo Decreto n. 350, de 26 de maio de 1914.³³ Essas mudanças perfaziam a dualidade em relação ao papel da mulher na sociedade curitibana, no entendimento da necessidade de instruí-la para a vida pública, com conteúdo de cunho patriótico, sem alterar de forma drástica as funções inerentes à vida doméstica (Schuindt, 2022).

Por conseguinte, as mulheres enquanto formadoras das novas gerações cumpriam a ideologia Republicana sobre o papel social da escola, que buscava vincular o desenvolvimento a partir da formação de um caráter patriótico e de regeneração da população nacional. A nota veiculada no *Diário da Tarde* sobre as comemorações relativas ao dia da independência do Brasil, em 1917, deixa transparecer tal proposição:

O 7 de Setembro, comemorado em todo o Brazil com um entusiasmo novo, teve nesta capitas o maior e mais significativo culto, que nos deve trazer resultados magníficos.

Foi para escolas que as atenções de todos os homens propenderam e ahi de facto é o ponto próprio para a formação (*sic*) do espírito nacional.

Na escola, orientado o jovem com carinho e com a firmeza com que se deve ser cumprida, está a fonte de regeneração, de preparo, de consolidação no bom caminho, dessa variedade de tendencias, desses espíritos vacilantes, da indecisão infantil, que, aprendendo a cultuar os grandes dias, terá a compreensão da Patria e o civismo preciso para defendê-la em todos os turnos da vida (*Diário da Tarde*, 1917, p. 1).

33

Fonte: informações contidas nos Decretos: n. 93, de 11 de março de 1901; n. 479, de 10 de dezembro de 1907; n. 350, de 26 de maio de 1914; e n. 710, de 18 de outubro de 1915 (Schuindt, 2022, p. 94-96).

AS CONCEPÇÕES EUGÊNICAS E OS DOCUMENTOS OFICIAIS NO PARANÁ

As revistas direcionadas a difundir conhecimentos e atualizar os/as professores(as) em diferentes contextos brasileiros incorporam assuntos correlatos à higiene e profilaxia. É o caso da Revista de Educação e Ensino do Pará que, em 1891, traz a matéria “Hygiene Escolar e suas vantagens”, no texto apresentado a higiene é reconhecida como uma “causa nacional”, “objetivo humanitário” e “salvação da futura geração”. A criança, nesse viés, “[...] é o germen do futuro cidadão e este é para a patria a força motriz de todo o progresso e de toda prosperidade” (Pires Octavio, 1891, p. 130, grifo do autor *apud* Schuindt, 2022, p.156). Desse modo, cada escola e respectivos(as) professores(as) eram conclamados como “apóstolos” para a regeneração do futuro da nação. Por meio da escola a nação se modernizaria, a higiene converte-se em elemento primordial no espaço escolar. Sua presença é contemplada na construção e asseio dos edifícios, assim como permeia o trabalho pedagógico das instituições escolares, o que torna-se item obrigatório de fiscalização pelos inspetores escolares. Em 1895, o secretário de governo, Caetano Alberto Munhoz, expressou:

É de grande e urgente necessidade para a instrução publica a aquisição de predios apropriados à função do ensino. [...] Os predios particulares em que funciona a maior parte dellas [escolas], não offerecem as commodidades precisas e nem dispõe das condições tão reclamadas pela hygiene (Munhoz, 1895, p. 20 *apud* Schuindt, 2022, p.157).

Ainda sobre as questões educacionais, com base no relatório apresentado pelo inspetor de ensino Raul Gomes, em 1917, vemos que o ensino primário no Paraná entre 1890 e 1917 apresentou um aumento de escolas providas, de 127 unidades em 1890 para 426 unidades em 1917 (quadro 1). Contudo, comparando o número de escolas funcionando pelo tamanho da população, este crescimento foi pequeno: havia 5 escolas por dez mil habitantes, em 1890, e alterou para 7 escolas, em 1917.

Quadro 1: Contexto do ensino primário do Paraná (1890 A 1917)

Crítérios / Anos	População do Paraná	Número de escolas providas	Número de escolas funcionando por 10.000 habitantes	Número de professor(a) normalista por 1.000 habitantes
1890	243.655	127	5	0,001
1900	397.035	269	6	0,004
1910	572.375	290	5	0,019
1917	676.872	426	7	0,15

Fontes: Quadro elaborado pelas autoras a partir da pesquisa de Silvana M. Schuindt (2022, p.138).

Durante o período que Maria Nicolas cursou a Escola Normal, a instrução primária no Paraná era composta por escolas públicas: providas e vagas (sem professores ou professoras). Dentre as providas, havia escolas com e sem normalistas (quadro 2). No seu currículo de normalista, o Código de Ensino de 1915 tratou da higiene como um conteúdo pertencente à matéria de História Natural, juntamente com Noções de Higiene e Agronomia, previstos para o 4º ano. E já havia sido normatizado nos anos de 1907 e 1914 (Schuindt, 2022).

Quadro 2: Número total de escolas paranaenses (1913-1916)

	1913	1914	1915*	1916
Número total de escolas públicas	504	671	-	770
Número total de escolas providas	319	327	-	387
Número total de escolas vagas	185	344	-	383
Número total de escolas providas com normalistas	175	176	-	195
Número total de escolas providas sem normalistas	144	151	-	192

Fontes: Quadro elaborado pelas autoras a partir da pesquisa de Silvana M. Schuindt (2022, p.101).

* Não estava disponível no sítio do Arquivo Público do Paraná o relatório referente ao ano de 1915.

Podemos observar pelos relatórios dos Secretários de Governo (quadro 2), documentos pertencentes ao Arquivo Público do Paraná, que o número de escolas vagas (383 unidades) é similar ao de escolas providas (387 unidades), em 1916. E que do total de 770 escolas públicas, apenas 192 escolas tinham em seu quadro funcional professores(as) formados na Escola Normal, o que representa 24,93% do montante de unidades existentes. Pelos dados apresentados nos quadros 1 e 2, constatamos que a situação da instrução pública paranaense era alarmante, sendo necessário um investimento estatal de forma simultânea tanto no provimento de novas escolas quanto na formação pedagógica dos/das professores(as).

Do conjunto de escolas por onde Nicolas lecionou, três delas eram isoladas, cuja infraestrutura e condições de higiene eram precárias se comparadas as condições de trabalho oferecida pelos grupos escolares da capital, como o Grupo Escolar Tiradentes e Grupo Escolar Carvalho: “As Escolas Carvalho, Oliveira Bello e Tiradentes, construídas no final do século XIX, possuíam cada uma duas salas de aula (Paraná, 1904, p. 12 *apud* Castro, 2009, p.143). Eram instituições de menor porte se temos como referência o Grupo Escolar Dr. Xavier da Silva, inaugurado em 1903, e que possuía 6 salas (Castro, 2009).

As escolas isoladas existiam antes dos grupos escolares e foram reorganizadas com a República, visto que “[...] elas eram caracterizadas por se localizarem em zonas rurais ou suburbanas, e por terem somente um professor que lecionava para o 1º, 2º e 3º anos, ao mesmo tempo, em uma casa, que podia ser do próprio docente, ou no salão da igreja, ou em alguma casa cedida pela comunidade” (Ferber, 2014, p.3).

Até mesmo as questões de saúde pública eram pontos preocupantes no início do século XX, função atribuída a Secretaria do Governo desde a criação dos seus primeiros documentos oficiais: em 1853 o Regulamento n.1 e, em 1892, a Lei n.23, até a transferência de responsabilidade para Prefeitura de Curitiba, em 1938, por meio do Decreto n. 6108 (Schuindt, 2022). Após sua regulamentação já em meados do século XIX, a higiene recebeu um *status* de matéria escolar na programação de seus conteúdos pedagógicos pelo Decreto n. 420, de 19 de junho de 1917. Esse decreto também normatizava que para uma

criança ser matriculada na escola, esta deveria não sofrer de “moléstia infectocontagiosa ou repulsiva” e não possuir defeito físico, que a impossibilitasse de receber o ensino escolar (Paraná, 1917). Exigia, também, que as escolas combinadas ou grupos escolares reunissem boas condições de higiene, tendo pátio e instalações sanitárias separadas para os estabelecimentos que tinham salas mistas (meninos e meninas). Nicolas atuou em uma escola mista denominada Barreirinha do Ahú, em Curitiba, e em uma escola criada de forma específica para meninas, a Escola para sexo feminino Papagaios Novos, no município de Palmeira. As escolas mistas em sua maioria já respondiam ao Decreto n.420, de 19 de junho de 1917.

Considerando o aspecto prescritivo, a higiene como matéria escolar fixou-se como conteúdo programático do 1º ao 4º ano, presentes nos Decretos de 1917 e 1932, tanto que os tópicos existentes nos quatro anos iniciais da instrução incluíam: o asseio pessoal, o sono e a boa alimentação; as orientações sobre a higienização dos alimentos e vestuários; os cuidados da limpeza das habitações, ruas e praças; preocupação com um corpo saudável, como a necessidade de realizar exercícios físicos e evitar a ingestão de álcool, e o Decreto n.1874, de 1932, continha informações sobre os primeiros socorros e alertava sobre a importância das vacinas, desinfecções etc. (Schuindt, 2022).

Nesse contexto, os simpatizantes da eugenia encontraram um terreno fértil para a aplicação de suas convicções. Segundo Liliana M. Larocca (2009) o ideal higienista e o projeto eugênico se fundiram com o intuito de promover a regeneração nacional. A partir das discussões ensejadas sobre a necessidade de melhoria na qualidade de vida dos brasileiros, por meio da higiene, ao final dos anos de 1910, a eugenia, passou a adentrar o discurso médico-político de intelectuais brasileiros, com uma natureza “preventiva”, atingiu o auge das discussões na década de 1920. Ao final da década de 1930, a palavra eugenia cedeu gradativamente lugar em artigos e discursos dos médicos paranaenses ao termo ‘genética’ [...]” (Larocca, 2009, p. 215).

As demandas de ordem educacional no contexto paranaense se conectam a discussões sobre eugenia em contexto nacional, Vanderlei Sebastião de Souza (2019) expõe que no Brasil as discussões eugênicas

receberam seu ápice durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929, fase de contradições de ideias e de disputas de discursos sobre o tema, entre intelectuais e cientistas brasileiros. Para Souza (2019), a transição da década de 1920 para os anos 1930 se configurou em vários lugares do mundo como um momento de radicalização dos pressupostos eugênicos, o que propiciou o reforço do racismo científico e a implantação de medidas segregacionistas, como é o caso das políticas de institucionalização do racismo nos Estados Unidos.

Souza (2019) ainda menciona que a eugenia se constituiu como uma ferramenta a ser utilizada no processo de regeneração física e mental do país, sendo suas ideias “[...] símbolo de modernidade cultural”. Na percepção do autor, a configuração da eugenia no Brasil pode ser considerada como um movimento que visava à estetização nacional e ocorreu como:

Fruto da iniciativa de médicos, higienistas, antropólogos, jornalistas e educadores, o movimento eugênico se constituiu no Brasil como um campo científico complexo e fragmentado, cuja principal característica se definiu pelo seu caráter polimorfo e multifacetado (Souza, 2019, p. 37).

Portanto, a eugenia, inicialmente, assume sua face “mais branda” ancorando-se em pressupostos sociais, com a preocupação da melhoria das condições higiênicas e sanitárias da população brasileira; posteriormente, o discurso eugênico é legitimado pela discussão sobre a identidade nacional, abraça um viés ideológico “mais radical” e se notabilizará no aspecto racial.

Tanto a formação do espírito nacional, quanto a valorização da instrução, são fatores que tinham o objetivo de tornar o país uma nação próspera, consolidando os valores republicanos. Se a escravidão existente durante o período monárquico era apregoada como sinônimo de atraso, a abolição de ambos os regimes sob os auspícios da república representava uma nação que se vê “moderna”. Para o Brasil modernizar-se, ele deveria não apenas mudar o *status* de sua população negra para trabalhador assalariado, mas de embranquecê-la, para atingir o mesmo nível de desenvolvimento dos países europeus.

O racismo científico, presente nos anos iniciais do século XX, seja no comportamento individual ou no âmbito institucional, recebe uma nova roupagem no período pós-década de 1930, caracterizado pelo que se chama de democracia racial que, para Sales Junior (2006), está alicerçada na cordialidade racial. “A cordialidade, por meio do não-dito racista, faz com que a discriminação social não seja atribuída à ‘raça’ e, caso isso ocorra, a discriminação seja vista como episódica e marginal, subjetiva e idiossincrática.” (Sales Junior, 2006, p. 232). Diante de diversas correntes de pensamento sobre as políticas de branqueamento da população brasileira, durante os três primeiros decênios do século XX, passando das concepções como a do racismo científico às concepções eugênicas (Nogueira, 2006; Sales Junior, 2006; Souza, 2019), e tendo como estudo de caso a trajetória de Maria Nicolas no campo educacional, constata-se que a população negra sofreu um alijamento na sua participação social, quanto ao direito ao acesso a escolarização, e aos cargos de administração na esfera da educação primária. Nesse sentido, há uma tripla discriminação quando se trata das mulheres negras da classe trabalhadora, alijadas por seu gênero, mas mais prejudicadas por seu pertencimento étnico-racial e de classe social. Sobre os estereótipos decorrentes da soma de fatores, Lélia Gonzalez (2020) assinala que:

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: ‘domésticas’ e ‘mulatas’. O termo ‘doméstica’ abrange uma série de atividades que marcam seu ‘lugar natural’: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo ‘mulata’ implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada ‘produto de exportação’, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais (Gonzalez, 2020, p. 44).

Na contramão desse processo de exclusão que menciona Gonzalez (2020), Maria Nicolas, mulher negra, ao seguir a carreira docente, transgrediu este lugar dito “natural”, conseguindo ascender pelo investimento em educação. No entanto, nosso estudo revelou a precariedade dos registros oficiais, pois dados sobre raça e classe social

são inexistentes nos livros de matrículas, inviabilizando maiores considerações sobre a presença da população negra na Escola Normal, em relação a outras etnias. Por isso, em termos quantitativos, não é possível fazer um levantamento a partir dessas fontes sobre a presença feminina pobre e negra na Escola Normal, embora seja plausível supor que pessoas negras e pobres a frequentaram. Consoante a imagem exposta no diploma de Maria Nicolas (Figura 2) e as políticas racistas que vigoraram nas décadas iniciais do século XX (Nogueira, 2006; Souza, 2019), nota-se que mesmo existindo pessoas negras no magistério público primário, este espaço de veiculação dos valores republicanos era direcionado para um segmento social de elite, com foco na educação das mulheres brancas; ou seja, para levar adiante os valores republicanos era necessário um branqueamento também dos próceres da instrução.

As professoras normalistas, tidas como instrumentos, atendiam tanto as especificações na concretização das políticas educacionais estatais, quanto a modificação cultural em relação ao papel da mulher na emancipação feminina do início do século XX. Por isso, desejava-se que estas possuíssem as características almejadas para a sociedade como um todo, ou seja, o papel regenerador da escola é atribuído de forma metonímica as/aos suas/seus normalistas.

“NAS MARGENS” DO MAGISTÉRIO PÚBLICO PARANAENSE³⁴

Foi o amor à ciência, à erudição, que levou aquela sonhadora menina a, desassombradamente, afrontar as barbas veneráveis, os carregados sobr’olhos de sisudos políticos e pedagogos, conseguindo abrir as portas do Curso Normal às moças. Até ali, com um atraso de 20 anos, os umbrais do centro de preparação letiva abriam-se tão somente a rapazes (Erven, 1945, p. 13).

34

As palavras “nas margens” que compõe este subtítulo são uma alusão ao livro intitulado *Nas margens: três mulheres do século XVII*, de Natalie Zemon Davis (1997). Obra que relata a experiência de Gliki Bas Judah Leib, Marie de L’Incarnation e Maria Sibylla Merian, discutindo a importância do gênero e das hierarquias de gênero na vida dessas três mulheres e apresentando como elas se moviam com ousadia diante das limitações lhes impostas.

A sonhadora menina biografada por Herbert Erven (1945) na descrição em epígrafe se refere a conhecida professora paranaense Julia Wanderley. A trajetória de Julia Wanderley é demarcada por fatos que a elevaram como o protótipo da normalista paranaense (Araújo, 2013). Desse modo, desde sua inserção na Escola Normal, ela recebeu notoriedade no cenário educativo curitibano, seja pelo seu pioneirismo em frequentar presencialmente um espaço destinado somente para pessoas do sexo masculino, ou pela prerrogativa de assumir o cargo de diretora da Escola Tiradentes, em 1894.

Maria Nicolas foi ex-aluna de Julia Wanderley e tornou-se sua colega de profissão. As duas se reencontraram quando Nicolas iniciou a sua carreira no magistério público paranaense, em 1917, quando Julia Wanderley encontrava-se enferma, vindo a falecer em 5 de abril de 1918. Foi um período de convivência curto entre as duas professoras, mas marcou a trajetória de Maria Nicolas porque a professora Julia a indicou para assumir suas atividades docentes na Escola Intermediária, a qual era anexa a Escola Tiradentes. Nicolas, em seu diário pessoal, registrou com detalhes esse fato:

Achava-me tratando de minha nomeação efetiva nessa classe, quando de passagem pela casa de D. Julia Wanderley, mamãe foi por ela intimada a voltar, pois precisava falar comigo. Para tanto, fez mamãe deixar a cesta que levava para trazer verduras e voltar à casa para me chamar.

Relutei em atendê-la porque eu tinha um grande respeito e medo, por sua atitude militar, embora jamais tivesse sofrido injustiça, quando sua aluna, em 1912, o meu temperamento de humildade e de chorona, me faziam ter lhe medo, apesar de ela só me desejar o bem, pondo-me ao nível das demais colegas, muitas delas de alta sociedade.

Aconteceu porém que mamãe me convenceu e eu fui falar-lhe. Achava-se presente o Dr. Victor do Amaral.

Ela me disse: 'Maria Nicolas, vou me licenciar, você será a minha substituta.' Resmunguei um protesto, mas o Dr. Victor disse: 'Aceite, D. Julia sabe o que faz.' Então ela continuou: 'Depois que sarar ficarei somente como diretora, minha classe da Intermedária será sua, vá para a casa e leia os jornais para saber quando deve assumir' [...] (Nicolas, n.d., p. 48-49).

Ao receber esta nomeação, Nicolas passou a fazer parte de um grupo social no qual as relações interpessoais demarcam os posicionamentos de seus integrantes, gerando alianças ou conflitos pelos interesses individuais, relações ligadas ao capital econômico, social, cultural e pela reciprocidade entre os pares (Bourdieu, 2003).

Em seu diário “Retalhos de uma vida”, Nicolas relata que sua presença na Escola Tiradentes não era “bem-vinda” e ela passou a ser alvo de hostilidades por suas colegas de trabalho, vindo a ser transferida sem seu assentimento para outra instituição escolar. Diante dos aborrecimentos, ela própria decidiu isolar-se do grupo de professoras normalistas da capital, decidindo por lecionar nas escolas do interior paranaense, onde não havia professoras diplomadas, sendo ela uma das primeiras normalistas a ministrar aulas naqueles locais por onde passou.

Após a experiência na Escola Tiradentes, durante a sua trajetória como professora normalista, Nicolas realizou diversas transferências entre instituições de ensino e mesmo mudanças geográficas, lecionando na capital paranaense e em outras localidades do interior do Estado do Paraná, o que na época era algo insólito, pois as professoras que possuíam o título de normalista priorizavam a sua lotação nos grupos escolares da capital.

Se o início do percurso profissional de Nicolas foi marcado por situações que a faziam se sentir discriminada nos ambientes onde trabalhava, tal cenário não se modificou substancialmente ao longo de sua carreira. As dificuldades ocorridas entre ela, suas colegas de sala de aula, bem como, diretores, inspetores escolares e até mesmo com estudantes foram registradas em seus diários pessoais.³⁵ A professora normalista descreve situações nas quais dissidências eram constantes, o que ocasionava transferências (Quadro 3) de seus locais de trabalho (Nicolas, n.d.). Parte destas hostilidades não eram apenas de cunho econômico. Denotavam um preconceito quanto à origem racial de Nicolas.

35 Nicolas escreveu dois diários: “Lira dos 80 anos”, com 171 páginas e “Retalhos de uma vida”, com 95 páginas. Ambos não foram publicados, não estão datados e compõem o acervo da Casa da Memória.

Quadro 3: Trajetória profissional de Maria Nicolas (1917-1931)

Ano	Atividade (professora)	Município	Ato inicial	Ato final
1917	Grupo Escolar Tiradentes	Curitiba	Portaria de 05, de set. de 1917	-
1918	Escola Intermediária - Grupo Escolar Tiradentes	Curitiba	Decreto n. 65, de 21 de jan. de 1918	Decreto n. 189, de 17 de mar. de 1919
1919	Grupo Escolar Carvalho	Curitiba	Decreto n. 36, de 21 de jan. de 1919	Decreto n. 127, de 21 de fev. de 1919
1919	Escola Isolada	Fernandes Pinheiro	Decreto n. 191, de 17 de mar. de 1919	Decreto n. 787, de 23 de ago. de 1919
1919	Escola Isolada	Piraí do Sul	Decreto n. 787 de 23 de ago. de 1919	-
1921	Escola Isolada	São Mateus do Sul	Decreto n. 806, de 25 de jul. de 1921	Decreto n. 274, de 24 de mar. de 1922
1924	Grupo Escolar Tiradentes	Curitiba	Decreto n. 369, de 02 de abr. de 1924	maio de 1924
1925	Escola Reunidas do Prado	Curitiba	Decreto n. 602, de 30 de jul. de 1925	-
1926	Escola Mista Barreirinha do Ahú	Curitiba	Decreto n. 228, de 23 de fev. de 1926	Decreto n. 887, de 05 de ago. de 1926
1928	Escola Maternal da sociedade de Socorro aos Necessitados	Curitiba	Decreto n. 1116, de 02 de ago. de 1928	Decreto n. 535, de 21 de mar. de 1929
1929	Grupo Escolar Serapião	União da Vitória	Decreto n. 535, de 21 de mar. de 1929	Decreto n. 819, de 09 de abr. de 1930
1930	Escola de Aplicação anexa à Escola Normal	Paranaguá	Decreto n. 819, de 09 de abr. de 1930	Decreto n. 879, de 24 de dez. de 1930
1931	Escola para sexo feminino Papagaios Novos	Palmeira	Decreto n. 879, de 24 de dez. de 1930	-

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras a partir da pesquisa de Silvana M. Schuindt (2022).

Entre os anos de 1917 e 1931, Nicolas lecionou em 6 municípios, excetuando as aulas ministradas em diferentes instituições de Curitiba (Quadro 3). Pelas datas iniciais e finais da portaria e dos decretos,³⁶ Nicolas ficou apenas entre 1 mês e 8 meses em cada escola, com exceção de União da Vitória, no Grupo Escolar Serapião, em 1929. Contudo, parte desses deslocamentos respondiam a uma necessidade de ordem familiar, ao assumir a função de esposa e mãe conforme o ideário da educação feminina (Valentim *et al.*, 2019), tanto que, sua transferência para São Mateus do Sul, em 1921, e depois o retorno para Curitiba, ambos foram para acompanhar seu marido Domingos Zotto (1901-1943), que trabalhava como ferroviário. Visto que,

as normalistas, que se projetavam para além dos espaços tradicionais, precisavam ser monitoradas, construindo uma concepção do trabalho fora de casa como ocupação passageira, que deveria ser abandonada sempre que se impusessem os papéis de esposa e mãe (Valentim *et al.*, 2019, p. 8).

Entre 24 de março de 1922 e 02 de abril de 1924, data que assume provisoriamente as aulas da professora Virginia de Souza Fernandes no Grupo Tiradentes (Decreto 369), ocorreu o nascimento dos filhos do casal. Em junho de 1922, nasceu Antonio Lourdes Zotto (1922-2001) e no ano seguinte, Lucy Zotto Ferreira (1923-1996). Em Curitiba, com dois filhos pequenos, vai lecionar na Escola Reunidas do Prado, conforme o Decreto n. 602, de 30 de julho de 1925. No relatório do Secretário de Governo, nessa escola, lecionavam as professoras Maria Bassan Buzatto e Accacia de Macedo Costa. Nicolas foi nomeada para substituir esta última (Munhoz, 1925).

Seguindo o percurso de suas aulas em Curitiba, o ano de 1926 também é relatado por Nicolas em seu diário, período que lecionou na Escola Mista Barreirinha do Ahú (Decreto 228), trabalhando de modo temporário ao ser substituída pela professora Maria Bassan Buzatto, com quem tinha sido colega na Escola do Prado. Apesar de tudo estar correndo bem, não pôde concluir o ano letivo:

36 A portaria e os decretos foram encontrados em edições diversas do *Diário Oficial do Estado do Paraná* (detalhamento em Schuindt, 2022.)

Ah! Crianças e mães benditas. Vivi num verdadeiro paraíso ao ponto do diretor do Grupo Prof. Brandão ir á minha escola me convidar para após os exames ir trabalhar com ele. Mas como dizem que o peixe morre pela boca, eu também me prejudiquei por espalhar aos quatro ventos a excelência da minha Escola. Realizei os exames em 30/06 naquele tempo e convidei o saudoso e querido mestre dr. Azevedo Macedo e a filha Annette para examinadores. Foi um sucesso. Fiquei felicíssima. Mas uma colega xará a quem eu contara a maravilha dos alunos e suas mães e que era concursada, conseguiu que o mesmo Dr. Lysimaco a removessem para minha escola e eu fui para o olho da rua num 6 de agosto (Nicolas, n.d., p. 92-93).

Entre 1926 e 1928, trabalhou em torno de dois anos no ensino particular e atendendo o conselho de sua mãe retorna ao ensino público, local que lhe garantiria “um seguro de vida” no futuro, período que assume as atividades do curso doméstico na Escola Maternal da Sociedade de Socorro aos Necessitados (Decreto 1116 – quadro 1), tendo como diretora a prof.^a Annette Clotilde Macedo, sua colega e amiga. As seções da Escola Maternal envolviam a creche, o jardim infantil, e o curso doméstico. No curso doméstico, o intuito era: “[...] ministrar às meninas de mais de 7 anos a cultura física, intelectual, afetiva, ativa, moral, cívica e estética, necessárias às boas mães de família” (Macedo, 1952, p. 119). Depois desta instituição, sairá novamente de Curitiba indo lecionar em União da Vitória, Paranaguá e Palmeira.

Pelos relatos de Nicolas, constatamos que a escola é tida como um espaço público que regula o acesso aos bens culturais e se configura pela distribuição desigual de poder entre seus agentes, ocasionando maior ou menor reconhecimento entre os que participam do mesmo espaço social. Assim, a própria feminização do magistério, associada às condições de classe e raça, permeia a atuação de Nicolas no magistério público paranaense ao assumir a posição de uma “forasteira de dentro” como coloca Patricia Hill Collins (2016).

Nicolas participa do campo educacional, mas em uma posição periférica em comparação aos seus colegas de trabalho, na relação centro/dentro e margem/fora apresentada por bell hooks (2019). Tanto que, em geral, Maria Nicolas agregou estigmas nos espaços sociais

onde circulava, o que lhe colocou, em diversas situações, numa posição antagonista aos demais. A metáfora do “olho mau”³⁷ resultava nessa sensação de não pertencimento ao grupo de professoras que eram “aceitas” para exercerem o ofício de normalistas. Nesse contexto, o fator racial esteve em órbita junto aos componentes econômico e de gênero, os quais somados dificultavam a sua integração social, ou seja, o seu perfil não estava dentro dos padrões esperados no contexto social da Primeira República, especialmente, ao questionar os mandos masculinos e por ser negra. (Schuindt, 2022).

Todavia, nascida e crescida no centro geográfico, a capital paranaense, mas vivendo à margem do centro social e cultural, Nicolas se enquadra na posição vivenciada por bell hooks (2019, p. 23), cujo ponto de vista era “[...] tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora”. Essa posição permitia a Nicolas contestar as imposições que lhe eram feitas durante sua atuação docente. Por isso, as divergências que ela vivenciava em seus locais de trabalho eram potencializadas por um contexto em que o racismo, o colorismo e as ideias eugênicas se sobrelevavam nas relações sociais, reforçando o que Lima (2019) denomina de “*habitus negro*”. Segundo o autor,

[...] o *habitus negro* possui uma característica própria, que, infelizmente, na maior parte do tempo, continua sendo de uma lógica de sofrimento, de opressão e de morte. Entretanto, essa mesma lógica sempre foi, concomitantemente, de luta, de resistência, de percepção de si mesmo e de sua força (Lima, 2019, p. 20 – grifo original).

37 A expressão “olho mau” aparece no diário “Retalhos de uma vida”, escrito por Maria Nicolas provavelmente nos anos de 1970, e faz menção a sua passagem por Fernandes Pinheiros (1919), Pirai do Sul (1919), São Mateus do Sul (1921) e Paranaguá (1930), locais onde lecionou fora de Curitiba. Contudo, sua narrativa indica que já era algo que lhe “perseguiu”, como no trecho: “Mas, o olho mau continuou a me perseguir, após uns 20 dias de estadia na nova terra [Fernandes Pinheiro]” (Nicolas, n.d., p.52). Notamos que o uso deste termo por Nicolas, refere-se e a episódios ligados a problemas de saúde, desentendimentos com seus colegas de trabalho, outras normalistas, inspetores e mesmo com suas/seus alunas/os. É possível também inferir seu vínculo religioso, de acordo com seu neto Antonio Carlos Zotto, Nicolas participava do Centro Espírita Leocádio José Corrêa, na Santa Quitéria (Schuindt, 2022, p.184).

Ao adentrar a Escola Normal e, posteriormente, ao tornar-se normalista, Maria Nicolas se aproxima do centro, transita em um lugar que não estava predestinado a uma mulher negra, como se ela violasse as regras da cordialidade racial:

A cordialidade e o não-dito se revestem de um caráter quase mensurável, valendo como indicação do grau de hegemonia de que dispõe um grupo dominante. O Estado possui, então, um papel ético-moral associado à sua crescente capacidade de realizar 'assimilações' em todos os grupos sociais, por meio de uma atividade formativa e cultural. Porém, não sem tensões, resistências, transações, deslocamentos, transformações (Sales Junior, 2006, p. 254).

Mesmo com fatores positivos associados à condição feminina na atuação professoral, dadas as limitações de escolarização da população negra, "habitar" uma cátedra não era o usual para uma mulher negra e pobre. Por vezes, os desajustes de ordem social que marcam a trajetória docente de Nicolas revelam um simbolismo das situações raciais que mediavam suas relações interpessoais. De modo velado, suas andanças pelas diferentes escolas comunicam que ela estava no local "errado". Nicolas deveria retornar para a periferia, já que o capital cultural que o diploma de normalista lhe conferia era insuficiente para galgar uma posição central na docência, um *status* simbólico diante aos pares, tanto a permanência em um grupo escolar importante como o de Julia Wanderley, quanto em assumir alguma posição administrativa na educação pública paranaense (Schuindt, 2022).

Quando Nicolas vai morar nas cidades do interior paranaense, realiza uma mobilidade social entre o grupo profissional ao qual pertence, mas permanece no mesmo estrato social que denota a sua origem. Tem um ganho simbólico entre o grupo de professoras leigas, por possuir o diploma de normalista, porém, sua condição de mulher, pobre e negra resulta nessa sensação de "olho mau" que ela própria relata em seu diário. O "olho mau" simboliza os conflitos raciais experienciados por Nicolas, de forma velada e alguns casos de modo explícito, entre aqueles que a discriminam.

Collins (2016) ao pormenorizar a atuação das mulheres nos espaços acadêmicos, afirma que elas ocupam uma posição de *outsider within*, termo que pode ser traduzido como “forasteira de dentro”. Mesmo em um contexto de tempo e espaço diverso à análise realizada por Collins (2016) é possível apropriar-se do conceito de *outsider within* para denominar a atuação de Maria Nicolas no magistério público paranaense. Como *outsider*, a mulher negra tem a necessidade de criar estratégias para pertencer a algum lugar: “Seria como dizer que a mulher negra está num não lugar, mas mais além: consegue observar o quanto esse não lugar pode ser doloroso e igualmente atenta também no que pode ser um lugar de potência” (Ribeiro, 2020, p. 46).

Ainda evidenciamos que esse não lugar considerado como estar à margem, conforme apresenta Davis (1997), não é uma posição de esterilidade, “ao contrário, [é] uma região limítrofe entre depósitos culturais que permitiam novos cultivos e híbridos surpreendentes.” (Davis, 1997, p. 196). É o caso de Nicolas e da variação nos seus modos de agir socialmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As vivências de Maria Nicolas em situações que exigiram o acionamento de uma competência cultural foram marcantes. O local de nascimento, tanto pela proximidade quanto pelo acesso a instituições escolares, o estímulo familiar e o ingresso na Escola Normal são fatores que permitiram a Nicolas se distinguir de outras mulheres negras de seu tempo. No entanto, os estereótipos imputados à mulher negra se fizeram presentes em sua trajetória pessoal e profissional. Ela própria, num processo de assimilação cultural, incorporou tais estigmas, quando se considerava “feia”.

Por isso, desde o início de sua escolaridade, quando Nicolas adentrou o ensino escolar e, após, quando atuou como normalista, em seus diários, é recorrente a menção a conflitos que teve com outras pessoas, sejam elas colegas da escola ou do trabalho, fenômeno

denominado por ela de “olho mau”. Essa expressão é um eufemismo para designar o racismo vivenciado por Nicolas em seu cotidiano. O fato de Nicolas receber, em 1917, a designação para substituir a professora Júlia Wanderley em suas atividades docentes marcou a presença de uma mulher negra em uma posição de destaque e de domínio social, pois, naquele momento, ser professora normalista era uma prerrogativa para poucas/os e, geralmente, um cargo para as moças brancas e das camadas abastadas da sociedade curitibana. Assim, quando Nicolas adentrou esse espaço, ela trouxe consigo insígnias contrárias ao que se desejava de uma professora normalista, gerando estranhamentos por sua atuação e na interação com seus pares. Nicolas, ao ocupar a posição indicada por Julia Wanderley, sentiu o desconforto de estar em um lugar onde não era bem-vista.

Em seus diários, Nicolas não expõe os motivos que a levaram a lecionar em localidades afastadas da capital do Paraná. Contudo, observando o caráter estrutural e sociológico do racismo, o silenciamento – o afastamento ou a invisibilidade – é uma estratégia de sobrevivência utilizada desde os tempos da escravização pelas pessoas negras. Nicolas vivenciou um contexto histórico marcado pelas ideias concernentes ao racismo científico e a democracia racial.

Em sua atuação no magistério público paranaense, embora tenha conseguido adentrar uma posição de prestígio como professora normalista, Nicolas foi cerceada, sem poder ascender a outros cargos, como o de diretora de uma escola. Mesmo ocorrendo um processo de feminização nos espaços hierárquicos concernentes as instituições escolares, Nicolas permaneceu, ao longo de toda sua vida, na função de docente, como professora do ensino primário. Pode-se dizer que o diploma de normalista não foi suficiente para Nicolas obter um reconhecimento simbólico entre seus pares (Bourdieu, 2003; Bourdieu, 2017). O ensino primário era regido por condutas sociais e raciais, em que o “valor cultural” atribuído ao diploma era defasado para quem era oriundo(a) das classes econômicas menos favorecidas (Schuindt, 2022), e isso ocorria apesar do aumento da demanda de trabalho, pois considerando-se o total da população em idade escolar, existiam poucas escolas providas.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Silvete Aparecida Crippa de. *Professora Julia Wanderley: uma mulher-mito (1874-1918)*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de: MICELI, S. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. 16. ed. 3ª reimpressão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica." In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (coord.) *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BPP. Biblioteca Pública do Paraná. Pasta Maria Nicolas, folha avulsa, s/d.
- CASTRO, Elisabeth Amorim de. A arquitetura dos grupos escolares na Primeira República. *R. bras. Est. pedag.*, Brasília, v. 90, n. 224, p. 122-148, jan./abr. 2009. Disponível em: Miolo Rbep_224_novo.pmd (fcc.org.br). Acesso em: 19 out. 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99 – 127, 2016.
- COLLINS, Patricia Hill.; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução: SOUZA, R. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, ano 10, 1º semestre, p. 171-188, 2002.
- CRENSHAW, Kimberlé. A Interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. Cruzamento: raça e gênero. *Ação Educativa*, Painel 1, 2012, p. 7-16.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Nas Margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Tradução de CANDIANI, R. H. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DIARIO DA TARDE. *A data da independência*. Curityba, 07 set. 1917. Edição 5.800 (1), Anno XIX, n.º 5.800, p. 1.

DIARIO DA TARDE. *Jubileu de Ouro*. Curitiba, 30 dez. 1966. Edição 20933, p. 11.

ERVEN, Herbert Munhoz van. *Julia Wanderley: uma vida que se igualou o seu destino*. Curitiba: Centro de Letras do Paraná; Associação Paranaense de Imprensa, 1945.

FERBER, Luiza Pinheiro. Escolas isoladas: Um mal necessário. *Anais do XV Encontro Estadual de História 1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado*, 11 a 14 de agosto de 2014, UFSC, Florianópolis, p.1-12. Disponível em: Microsoft Word - 1403635023_ARQUIVO_VERSAOenviada.doc (anpuh.org). Acesso em: 19 out. 2022.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. RIOS, F. LIMA, M. (Orgs). 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, bell [bell hooks - sic]. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução Rainer Patriota, São Paulo: Perspectiva, 2019.

LAROCCA, Liliana Müller. *Cuidar, higienizar e civilizar: o discurso médico para a educação paranaense (1896 – 1947)*. 2009. 253 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Curitiba, 2009.

LIMA, Raul Vinícius Araújo. A sociologia bourdieusiana e a construção social do *habitus* negro. *Praça: Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE*, v. 3, n. 1, 2019.

MACEDO, Annette Clotilde Macedo. Felicidade pela Educação, Tese de Concurso. 1952. In: MACEDO, Francisco Ribeiro de Azevedo. *Felicidade pela educação – Ensaios pedagógicos da Professora Annette Clotilde Macedo*. Curitiba: Gerpa, 1952.

MUNHOZ, Alcides. *Relatório da Secretaria Geral do Estado do Paraná*. 1924- 1925. Curitiba, 31 dez. 1925. Livraria Mundial, França & Cia Ltda. 1925.

NICOLAS, Maria. Retalhos de uma vida. Curitiba: Manuscritos n.p., 95 p. Acervo da Casa da Memória. Curitiba.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestões de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social*, v. 19, n.1, São Paulo. 2006.

PARANÁ. Decreto n. 17, de 09 de janeiro de 1917. *Código do Ensino do Estado do Paraná*. Curitiba: Typ. d' A República. 09 jan. de 1917a.

RIBEIRO, Djamilia. *Lugar de fala*. São Paulo: Editora Jandaira, 2020.

SALES JUNIOR, Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*. São Paulo, v. 18, n. 2, 2006, p. 229 – 258.

SCHUINDT, Silvana M. *Maria Nicolas: Além do bê-a-bá*. A trajetória profissional de uma normalista negra no paraná (1906 - 1938). 2022. 279 f. Disserta o (mestrado). Universidade Federal do Paraná. Setor de Educa o, Curitiba, 2022.

SOUZA, Vanderlei Sebast o de. *Renato Kehl e a Eugenia no Brasil: ciência, raça e na o no período entreguerras*. Guarapuava. Editora Unicentro. 2019. 332p.

VALENTIM, Renata Patricia Forain de, *et al.* Ide rios da Educa o Feminina na Primeira República Brasileira. *Cadernos Pagu*, 57, p.1-20, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/tSqtzkvxBX9ynKr9sph5DTz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 out. 2022.

LAURA SANTOS:

A POETA QUE EMPRETECEU AS LETRAS PARANAENSES

Raquel Terezinha Rodrigues
Carla Alexandra Ferreira

Figura: Laura Santos, imagem em domínio público (Internet)



As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.
(Chimamanda Ngozi Adichie)

No início dos anos 1900, o Paraná teve um papel importante como centro de efervescência do movimento simbolista, o qual lançou seus ecos e influenciou escritores e escritoras durante a primeira metade do século XX, quando emergiu o nome de Laura Santos (1921-1981), natural de Curitiba. Laura iniciou sua vida intelectual na Escola Normal Júlia da Costa. Posteriormente, fez os cursos de Técnico em Química, Enfermagem de Guerra e Saúde Pública. Enquanto estudava, foi colaboradora de vários jornais e revistas literárias.³⁸ É sabido que não somente o Simbolismo, mas também o parnasianismo de Olavo Bilac e o romantismo encantaram essa poeta, reconhecida porque soube inovar, ousando traços autobiográficos em sua escrita.

Sua obra é composta de quatro livros de poesia publicados individualmente: *Sangue tropical* (1953), *Poemas da noite* (1954), *Desejo* (1953) e *Poemas* (1990) que foram reunidos em edições coletivas comemorativas: *Sesquicentenário da poesia paranaense* (SANTOS, 1985) e *Um século de poesia: poetisas do Paraná* (CPFC, 1959). Segundo Aramis Millarch (2022), os poemas de Laura foram reunidos pela amiga Helena Kolody e sobre isso ressalta que:

Felizmente, a Secretaria da Cultura ouviu as sugestões de dona Helena e após algumas dificuldades localizaram-se seus textos e se conseguiu algumas informações a seu respeito. Resultado: numa econômica edição (reduzidíssima aliás, de apenas 500 exemplares) foram reunidos 48 de seus poemas, antecidos de um breve prefácio (Millarch, 2022, p. 1).

Apesar de ter publicado 48 poemas na primeira antologia organizada pelo Centro Paranaense Feminino de Cultura (CPMF, 1959), Laura Santos permaneceu quase desconhecida no meio acadêmico e tem uma fortuna crítica bastante reduzida que se justifica pela não inserção plena de seu nome no cânone literário do Paraná. Os leitores de sua obra costumam vê-la sob o viés do erotismo, do amor e do desejo, e mencionam o fato de ser uma mulher negra e falar pouco sobre a sua negritude.

38

Dados biográficos disponíveis em: <http://www.pcs.uem.br/cedoc-lafef/indice-de-escriptoras//laura-santos>

Dessa forma, propomos uma leitura de Laura Santos a partir de um novo olhar, levando em consideração o contexto sócio-histórico e mostrando que a poesia pode falar de diferentes formas, principalmente quando a encontramos envolta em uma névoa que a impede de ser vista em profundidade.

Em artigo intitulado “Laura Santos e a arte do incontrolável desejo”, Claudécir Rocha (n.d.) diz ser a poeta conhecida como “Pérola Negra” e talvez a única mulher negra a publicar poemas nos anos de 1950. Rocha divide seu artigo em Obra misteriosa; Diálogo, Estilo e temas; Descomplexada socialmente; distante do clichê provinciano e Só poesia. Observa o caráter erótico da poesia, usando o corpo como objeto da linguagem e cita a Antologia *Poemas*, feita pela Secretaria da Cultura do Paraná, reunindo três livros de Laura Santos. Dessa Antologia, Rocha menciona o prefácio escrito pela professora Rose Marye Bernardi, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), destacando o tênue fio biográfico, a comunicação com o outro pelo corpo e a impossibilidade que Laura tem de amar:

O desejo de libertação é construído por meio de uma poesia que não encontra solução para seu amor porque, consciente de que ele não se realizará novamente, só lhe resta pensar na transcendência que contrasta com sua poesia carnal, de lábios, de coxas, de seios e de pele. E, assim, Laura busca no desejo sexual encontrar a si mesma — afinal, sozinha, no entanto, sente-se fria, incompleta, fraca nesse mundo de sensações e de belezas (Rocha, n.d., n.p.).

Dentre outras questões, Rocha conclui apresentando a poeta não como uma “poetisa, negra, feminista”, mas como uma mulher que se expressa sem se prender nem à negritude, nem ao feminismo. Na parte que intitula “Descomplexada socialmente”, afirma que Laura deixa para seus interlocutores a imagem de uma mulher batalhadora, que nunca reclamou da sua condição, conforme afirmou Helena Kolody “[...] na obra de Laura Santos pode-se observar a inexistência de qualquer atitude complexada quanto à sua cor, porque sempre foi recebida em pé de igualdade por outros companheiros de arte e profissão” (Kolody, *apud* Rocha, n.d., n.p.).

Segundo um poeta chamado Tonicato Miranda, que conheceu Laura Santos, ela era sem complexos e inteligente, “[...] elemento positivo e querida nos ambientes onde convivia. Jamais queixara-se de discriminação ou de sua situação econômica difícil. Nunca se queixou das próprias dificuldades, que se presumia fossem muitas, dado que não conseguiu publicar sua obra em vida” (Miranda, apud Rocha, 2022, n.p.). Rocha diz que, ao contrário de Gilka Machado, Laura não usou o erotismo para levantar bandeiras feministas e que, “[...] se tem algum valor, é o da própria arte, é o do próprio desejo de se expressar através da sua visão de mundo”.

Em “Por uma releitura de Laura Santos” Henrique Marques Samyn (2022) define a poeta como a voz solitária da poesia negra de autoria feminina dos anos de 1950, em Curitiba. Diz que a poesia é inovadora por fazer um notável aproveitamento dos momentos eróticos; menciona a origem humilde da poeta e ressalta que os temas citados na fortuna crítica, ou seja, o corpo, o erotismo e o fato de não levantar bandeiras, colocando-a como alheia aos temas feministas, conversa com um feminismo, e questiona sobre qual feminismo estão falando. Aponta que a crítica leu Laura ora como resignada, ora de temperamento forte, não se deixando abalar pela opressão. A exceção é a leitura de Rosana Cássia Kamita (2011) que, segundo o autor:

[...] procurou enxergar na autoafirmação de Laura Santos como poetisa uma expressão dos conflitos enfrentados pela subjetividade racializada. Penso, com efeito, que tratamos de uma autora cuja produção lírica demanda leituras que a reavaliem a partir de elementos determinados por sua condição, como negra e mulher (Samyn, 2022, p. 1).

A poesia de Laura Santos deve ser revisitada, pois há muito que investigar. Porém, é urgente sair do lugar-comum de análise, dando atenção às entrelinhas e aos silêncios: “[...] em uma sociedade profundamente racista e patriarcal, muitas vezes é preciso resistir por caminhos menos visíveis” (Samyn, 2022, p. 1).

Em *O romantismo de Laura, poeta negra da cidade*, Aramis Millarch (2022), cujo texto foi publicado, originalmente, no Estado do Paraná, em 1990, fala sobre a memória de Kolody, que graças a ela o nome de Laura Santos não caiu em completo esquecimento. Também cita a professora Rose Marye Bernardi que estudou toda a poesia da poeta e que fez uma análise que decepcionou quem via a poesia de Laura como feminista e social, pois segundo Bernardi:

Não há nenhum salto em busca de vibrações temáticas ou técnicas vanguardistas e tampouco encontramos neles qualquer eco de negritude ou qualquer reivindicação feminista, como poderia fazer supor sua condição de mulher negra na Curitiba provinciana que foi cenário de sua existência (Millarch, 2022, p. 1).

Millarch, ao encerrar seu artigo, fala que Bernardi conclui seu prefácio dizendo que Laura é um ser delicado e romântico que traz, nos poemas, de tom biográfico os sofrimentos femininos, encerrando com uma estrofe que define, segundo a autora, a lírica da poeta: “E se puder doar aos versos que componho O sentido ideal que encanta e harmoniza Eu sentirei orgulho e sentirei a glória – Glória de ter nascido poetisa”.

Raízes da poesia Paranaense (2021) é um projeto idealizado e concebido por Ana Paula Taques, Claudeci de Oliveira Rocha, e Ivan Justen Santana. Nesse projeto, que reúne vídeorécitas de poemas de grandes poetas do Paraná, dentre elas Laura Santos, a atriz Geyiza Costa recita dois poemas: “Volúpia” e “Ressentimento”.³⁹ O projeto visa divulgar a obra dos escritores e escritoras, menciona em uma breve biografia o fato de Laura ter cuidado dos irmãos após a morte dos pais, com 17 anos. Segue uma amostra de seu estilo em dois poemas (CPFC, 1959).

Volúpia

Quando desperta o sol, com seus brutais desejos,
beija o meu corpo inteiro em seu delírio rubro.
Na limpidez do céu, todo desfeito em beijos
Um poema sensual de róseo amor descubro.

Sob este sonho ardente e de sutis harpejos,
A natureza toda é um marmóreo delubro.
Em espasmos de gozo e deus pagão sem pejos,
Sorridente se impõe pelas manhãs de outubro.

Som que cresce na chama aurífica da aurora,
que é da volúpia a voz veludínea e sonora,
e desliza em meu sangue, em coleios de fonte.

Primeiro Poema

Quando, envolta em penumbra,
a meditar me ponho,
na doce exaltação deste exaltado sonho
na esplêndida mudez desta noite sem lume,
princípio a sentir em tudo o teu perfume.
Levemente ao redor do meu leito flutuas,
sinto em meus seios nus as tuas faces nuas,
e o teu vulto sutil, subjetivamente,
em insano prazer,
em volúpia fremente
como serper voraz, se enrola no meu ser

E quando eu volto, de repente,
da fria realidade,
compreendo que é saudade
que me fez te gozar;
e, nesta noite fria,
eu encontro somente
a triste solidão de minha alma vazia. (Santos, 1959, p. 397)

Os atores que dão vida e voz às poetisas estão caracterizados com roupas de época, o vídeo tem um ar de envelhecido para retratar

o século em que a obra pertence. Em relação aos poemas, no caso de Laura Santos não é feita nenhuma análise, somente são declamados.

Na *Revista de Literatura História e Memória, narrativas da memória: o discurso feminino*, (Unioeste-Cascavel), Adélia Maria Woellner (2007) afirma ter sido Laura Santos a única poeta negra a constar na Antologia feita em comemoração ao Sesquicentenário da Poesia Paranaense.

O já mencionado verbete de Laura Santos, do Centro de Documentação de Literatura de Autoria Feminina Paranaense (CEDOC-LAFEP), da Universidade Estadual de Maringá (UEM), está estruturado em quatro partes, contendo, respectivamente, os dados biográficos, a bibliografia de obras da poeta, fragmentos da obra e a fortuna crítica. Essas fontes refletem a maneira como Laura Santos foi vista e lida. Embora representem uma fatia muito pequena da fortuna crítica, mostram que a obra é vista apenas na sua camada mais superficial do conteúdo manifesto.

Dessa forma, é reducionista pensar Laura Santos somente pelo erotismo, pelo fato de não ser feminista ou por ser uma mulher que não reclamava, sendo considerada descomplexada socialmente falando. Pelo prisma do silenciamento a que foi submetida por tantas décadas, é necessário contextualizar a sociedade brasileira em um período muito próximo da promulgação da Lei Áurea e, ao mesmo tempo, entender Machado de Assis, com licença poética, quando mencionou a tabuleta nova e a tabuleta velha da padaria do Custódio: muda a lei, mas as mentalidades continuam as mesmas.

Sendo assim, Laura Santos, em um estado do sul do país, cuja capital se orgulhava e se orgulha das suas origens europeias, ousou ser a primeira mulher a empretecer a literatura do Paraná e teve como sentença, por tamanha ousadia, o apagamento quase total de seu nome das Letras Paranaenses, não fosse a publicação de 48 poemas de Laura Santos na antologia *Um Século de Poesia*, lançada pelo Centro Paranaense Feminino de Cultura em 1959.

O tema da transgressão, que anula essa leitura de que a poeta era cordata, está presente nos seus poemas, em alguns momentos

mais suavemente, em outros de forma incisiva, ainda mais por ser um período em que a castidade, o recato e a compostura eram cobrados das mulheres. Laura ousa trazer a alcova, os desejos para poesia, sem, no entanto, se utilizar de pseudônimos masculinos. Podemos observar isto nos *Poemas da Noite* (Santos, 1959, p. 397):

Segundo Poema

Dentro da noite agreste e sem luar ardente
E singular,
Quando um silêncio enorme envolve a natureza
E os vagalumes tremeluzem doidamente,
É que me sinto presa
Pelo polvo sensual do meu desejo..
Sinto o sabor de um beijo,
Que nos meus lábios vibra
E se esforce fremente,
A revolver
Fibra por fibra
Meu nevrótico ser.
Dentro da noite agreste e sem luar de um torpor
Singular,
É que minha alma errática, procura
O teu amor
- falena seduzida
Pela chama potente da ilusão, -
Sem compreender
No entanto,
Não haver
Retribuição de vida
Ao seu fervente e desvairado encanto..
É uma sombra perdida
Dentro da noite escura
E no teu coração.

Terceiro Poema

Na limpidez da noite pelo espaço
Há reflexos de aço,
Luminosos...

Dir-se-ia
Que a natureza envolta em véus luxuosos
Em roupagem de seda,
Macia, se queda,
Toda em ânsia, incontida,
Em uma longa expectativa indefinida...
A lua,
Inteiramente nua,
De mais alvor que os alcantis polares,
Vem, num desgarre soberano,
Pelos ares,
Linda como Frinéa emergindo do oceano.
E na minha alma
Incalma,
Encandescida,
A estorcer-se em desejos,
De lúbrico furor,
Vibra o último som da música proibida...
E em meus lábios flameja o delírio dos beijos
Para imortalizar meu cântico de amor!

Quarto Poema

Noite agreste e sem lua,
Sem beleza,
Onda vaga de tristeza,
Apressadamente, no ar flutua,
De brando...
Pelos alturas, pálidas estrelas,
Como lívidas velas,
Espalham sobre a terra o seu clarão sombrio
E se espelham no rio,
Que escorrega, se enleia, e espuma, enraivecido
Cumprindo o seu destino miserando,
De ser incompreendido,
Então, nesse momento
Tendo por teto o firmamento,
Ante o quadro que vejo
E a desvairar conduz
Em cismas vãs,
Merencória

E cheia de cansaço,
Vem-me o estranho desejo
De tornar-me incorpórea
E fundir-me nas lãs,
Finíssimas, de luz,
Que pairam difundidas pelo espaço...

Esses versos de *Poemas da Noite* trazem a imagética da noite sem luar, agreste, fria, sem beleza, em que a eu-poética pensa em situações das quais ela gostaria de se evadir e ao mesmo tempo com as quais deseja ligar-se, por meio de beijos, de delírios e de amores. Esses desejos são luminosos e contrastam com a negrura da noite. São desejos ardentes em uma noite que é fria. A eu-poética deseja amor, é uma alma errática, encalma, se sente presa pelo desejo, mas chega à conclusão de que é uma ilusão. A constatação não é de resignação, como vemos nos versos de "O primeiro poema" (Santos, 1959, p. 397):

E quando eu volto, de repente,
da fria realidade,
compreendo que é saudade
que me fez te gozar;
e, nesta noite fria,
eu encontro somente
a triste solidão de minha alma vazia

A fala é racional, pois a eu-poética diz que quando volta, compreende a fria realidade, que não conseguirá ter essa troca amorosa, fato esse justificado pelo local onde vive, se pensarmos no contexto sócio-histórico da cidade de Curitiba, capital do estado Paraná, conhecida como sendo praticamente uma cidade europeia.

"O Quinto" poema não foge ao tema da desesperança da realidade, travestida de desejo. Como todo ser humano a eu-poética tem desejos, anseios, vontades, mas essa noite fria, agreste e sem brilho está aí para marcar-lhe a impossibilidade, mesmo que seus olhos sejam a porta para vida, escancarada, como menciona, mas a realidade, que a noite preanuncia é outra, a não concretude de suas aspirações. A pele negra, da mesma forma que a noite, está vinculada à invisibilidade, pois nada pode ser visto nitidamente à noite, sem luar,

e nisso a eu-poética se iguala à natureza, pois ela também não é vista claramente, como mulher, como merecedora da reciprocidade amorosa (Santos, 1959, p. 398):

Na noite erma e profunda
Soam vozes estranhas,
Poemas de amor que nascem das entranhas
da terra.
E em meus olhos, que são portas escancaradas para a Vida,
Surge o desejo intenso,
Singular,
De pecar...

Agora, depois de ecoar de vagar,
As doze badaladas
Na velha torre,
Já não se escutam mais vozes estranhas...
Paira em tudo m silêncio incompreensível,
Esquisito,
como se a alma da Noite
se houvesse diluído no infinito.

Só na minha alma ainda há a vida e a vibração,
Sem esperança,
De íntimo ardor
Tôda a ofegar em sonho
E em desejo a fremir,
A vibração e a vida de um amor,
Que, à semelhança
Do tinhorão tristonho,
Jamais há de florir.

A referência ao tinhorão, planta extremamente tóxica, também se encontra em dois grandes escritores negros, Machado de Assis (1839-1908) e Cruz e Sousa (1891-1898), este último representante do Simbolismo que tanto encantou Laura Santos. Em Machado de Assis (1962), na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, Brás Cubas quer morrer com os soluços das damas, a voz baixa dos homens e com o barulho da chuva no tinhorão, pois é ele quem estabelece as negativas diante da sociedade. Diferentemente da voz poética em Laura Santos,

a vida dele se esvai. A dela não. Ela representa a vida. Seus olhos são janelas escancaradas, mas a sociedade estabelece a morte metafórica, como a toxicidade do Tinhorão triste e a certeza de jamais florir.

A condição dos descendentes de escravos aproxima o “tinhorão lascivo” e a eu poética de “Lésbia” presente em *Broquéis* (Cruz e Sousa, 1893), do “Quinto poema” de Laura Santos, refletindo essa carência afetiva da raça negra, o exotismo da cor, a hipersexualidade com que são vistos homens e mulheres negras. Porém *Broquéis* é uma realidade distorcida, metafórica que mostra os desejos e a não aceitação de um povo.⁴⁰

A acusação de não falar sobre a questão da negritude, atitude cobrada também de Machado de Assis, soa injusta. O fato de a poeta ser uma mulher negra se impondo nas Letras Paranaenses é um gesto que levanta duas bandeiras: a feminista e a negra, duas condições que se impõem por si só. Por sua vez, “[...] a crítica feminista se contrapõe à postura tradicionalista da estética, que considera um sujeito universal e juízo de gostos universalistas, mas que pressupõe o apagamento das diferenças” (Kamita, 2016, p. 58).

O feminismo na obra de Laura Santos diverge do que muitas pessoas entendem dos movimentos das mulheres brancas, pois a compreensão do feminismo como plural é recente. Relembrando as lutas feministas Norte-americanas pelo sufrágio, havia ali uma luta das mulheres brancas, mas os mesmos direitos não seriam dados às negras; naquele momento, as mulheres negras foram excluídas desse feminismo. Dessa forma, a necessidade de um feminismo que englobasse as demandas da mulher negra era de vital importância, bem como a procura de caminhos que pudessem levar à igualdade social e política.

Nos anos 1950, quando Laura Santos publicou seus poemas, estávamos na segunda onda do feminismo. Não era possível para uma mulher ter os direitos civis garantidos, muito menos para a mulher

40 Observamos a especulação biográfica sobre Cruz e Sousa e quem poderia ser o par amoroso de referência para esse eu poemático: com quem ter essa reciprocidade de sentimentos se essa referência fosse reveladora de amores proibidos? Uma mulher negra, no sul do país? O nível intelectual do poeta demandava pessoas com mais instrução, que não eram encontradas entre seus iguais e, entre os outros, cuja intelectualidade seria compatível, a cor se impunha como impedimento.

negra brasileira, que ainda figurava, na imaginação da sociedade, como a cozinheira, extensão da senzala, seu lugar de direito.

A transgressão de Laura Santos reafirma as lutas do passado e se justifica porque embora a história do feminismo negro tenha ocorrido no século XIX, bem antes da sua produção escrita, sendo marcante a manifestação de Sojourner Truth (1797-1883) apontando o fato de ser mulher negra e ter tratamento diferenciado de outras mulheres brancas, aqui no Brasil é o nome em destaque foi o de Nísia Floresta, no momento que Constância Lima Duarte (2003) chama de letras iniciais, seguido pelo sonho do voto. No entanto, para as mulheres negras, a escravização era a realidade presente, pois a abolição viria se efetivar somente em 1888. Sendo assim, falar por si era impossível para uma mulher negra que era definida e interpretada pelo outro. Entenda-se aqui o outro nos sentidos de alteridade e racismo, sendo o homem branco, representante do patriarcado brasileiro, quem não reconhecia e respeitava pessoas negras, havendo comportamento similar das mulheres brancas (Kilomba, 2019).

Em *Pensamento feminista negro: o poder da alta definição*, Patrícia Hill Collins (2019) diz que:

‘Para sobreviver, aqueles de nós para quem a opressão é tão americana quanto uma torta de maçã sempre tiveram de permanecer vigilantes’, afirma poeta negra e feminista Audre Lorde. Essa “vigilância” gera uma consciência dual nas mulheres afro-americanas, ou seja, as mulheres negras familiarizam-se ‘com a linguagem e as atitudes do opressor, chegando a adotá-las certas vezes para ter alguma ilusão de proteção’, ao mesmo tempo que escondem um ponto de vista autodefinido dos olhos curiosos dos grupos dominantes. Ella Surrey, uma trabalhadora doméstica idosa e negra, resume a energia necessária para manter autodefinições independentes de forma expressiva: “Sempre fomos os melhores atores do mundo (...). Acho que somos muito mais espertas do que eles, pois sabemos que temos de jogar o jogo. Sempre tivemos de viver duas vidas - uma para eles e uma para nós mesmas. [...] Por trás da máscara de um comportamento conformado imposto às mulheres afro-americanas, há muito tempo existem atos de resistência, tanto organizados quanto

anônimos. Apesar das tensões ligadas ao trabalho doméstico, Judith Rollins afirma que as trabalhadoras domésticas que ela entrevistou apresentaram ter mantido um 'notável senso de autovalor'. 'De modo habilidoso', elas 'desviaram esses ataques psicológicos sobre sua personalidade, sua vida adulta, sua dignidade, essas tentativas de induzi-las a aceitar os termos dos seus empregadores que as definiam como inferiores' (Collins, 2019, p. 271-272).

A ideia de se autodefinir, de usar a extensão de sua própria voz, segundo Collins, surge da tensão criada por essas duas vidas, mas deixa a mulher negra depreciada. Acreditamos que Laura Santos vivia essa dicotomia apontada por Audre Lorde, entre a visibilidade que nos torna mais vulneráveis e a invisibilidade que nos afasta de uma cidadania plena. Vemos isso no poema Alma, dedicado à Helena Kolody, cuja contribuição foi de vital importância para que a obra de Laura não se perdesse:

Alma

Mora bem no fundo do meu ser
a alma que em vão procuro conhecer.
Às vezes é pagã, outras vezes sagrada,
alma de névoa errando pela altura
nas asas rubras da imaginação,
em busca de uma rútila alvorada
ou de uma desventura
no anseio louco de libertação...
(Santos, 1953, p. 403).

Este poema dedicado à amiga, em que a voz poética diz vivenciar a dicotomia pagã/sagrada, sem se conhecer plenamente, estabelece que mesmo estando de um lado para o outro, sem saber de fato o que buscar, a libertação é o anseio. Livre de qual jugo? A Lei Áurea decretou a liberdade, mas não para Laura Santos e seu povo; a única certeza que ela tem é a da busca, a da luta que se impõe diuturnamente. Em "A felicidade" diz:

Eis que um dia
O poeta sonha com a felicidade
E sai a procurá-la;

Caminha dias, meses e anos, sem poder encontrá-la;
Enfim, cansado da jornada,
Cansado pelas urzes do caminho,
Desiludido,
Moribundo,
Quando só a alma se eleva ante o deslumbramento
Do desconhecido,
Diz: ó felicidade
O quanto te busquei nos castelos dourados,
Na luxaria viril da mocidade louca,
Nos beijos sensuais das mais formosas bocas,
Sem jamais compreender que somente é feliz
Quem sofre com resignação
E alimenta a esperança
de aportar à enseada da bonança,
quando a alma se evolar
e se fluidificar em luz,
porque a felicidade é prêmio de outros mundos!
(Santos, 1953, n.p.)

A eu-poética compartilha as angústias com o Poeta. Em vão, busca a felicidade. Ele sonha com ela, mas a sabe inatingível, pois a alma de quem recebeu o batismo da poesia, sofre as dores do mundo. E para quem sofre com resignação é possível ter felicidade nos “outros mundos”, ou seja, ela, a eu-poética, não sofre com resignação. Sua alma fervilha, com a certeza de que nesse mundo não é possível ser feliz, é preciso “se fluidificar”.

O fato de a poeta não mencionar abertamente a sua negritude não a afasta das questões concernentes à raça, pois tudo é racializado. Os colegas de profissão a racializam quando dizem ser ela descomplexada e também o fazem quando dizem que ela era uma batalhadora que nunca reclamou, nem se vitimizou. Tal comentário demonstra que a obra de Laura Santos foi lida na superfície, era preciso mostrar que ela se configurava como um exemplo de como ser negra, para que a aceitação se efetivasse. A comparação com Gilka Machado torna-se inevitável, pois a acusam de se utilizar do erótico para ser panfletária. Embora as tenham colocado em lados opostos, não poupam nenhuma das duas da invisibilidade.

Fazer poemas nas condições em que Laura Santos estava, no local em que vivia era quebrar as barreiras da invisibilidade e dessa forma impor a pele negra às Letras Paranaenses. Ousar falar de temas não muito apropriados às mulheres, era impor sua extensão de voz dizendo: eu sou mulher, sou negra, sou poeta e sou livre para criar meus próprios temas. E quando a eu-lírica diz “que volta da fria realidade, em que era somente saudade”, ela fala também sobre a solidão da mulher negra, essa que faz com que não seja possível ter um companheiro que lute ao seu lado, o resultado é que “encontre somente triste solidão de minha alma vazia”.

Ela é a dona de seu corpo, de seus desejos, a liberdade se efetivou, porém impõem-lhe a invisibilidade social, a morte em vida, contra a qual ela não tem armas; o que resta, para Laura Santos, é contar com as gerações futuras, de mulheres e homens negros para que tomem para si a responsabilidade de fazer a revisão canônica e lhe dar o merecido destaque.

A escrita de Laura Santos é, como diz Conceição Evaristo, não somente sua experiência, mas também da condição de mulher negra que sente esse corpo negro, que tem desejos como qualquer outra, mas não os tem permitidos, remetendo aos desmandos dos senhores das fazendas. Para nós, quando Laura fez essa ruptura, ela antecipou o que Conceição Evaristo definiu como escrevivência: “a nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa grande, e sim para incomodá-los em seus sonhos injustos” (Conceição Evaristo apud Santana & Zapparoli, 2020, n.p.). Laura Santos presente!

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O Perigo de uma História única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livro do Mês S.A., 1962.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In.: *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*, org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 271-310.

CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA – CPFC. *Um Século de Poesia*. Poetisas do Paraná. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1959.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudos avançados*, 17, n 49, São Paulo: FEA-USP 2003.

KAMITA, Rosana Cássia. O sublime feminista: escritoras negras na literatura brasileira. In: Zinani, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). *Trajetórias de literatura e gênero: territórios reinventados*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2016, p. 51-66.

KAMITA, Rosana Cássia. Laura Santos. In: Eduardo de Assis Duarte. (Org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica - Volume 1 Precursores*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 1, p. 483-490.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios do racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MILLARCH, Aramis. O romantismo de Laura, poeta negra da cidade. *Tabloide Digital*. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/o-romantismo-de-laura-poeta-negra-da-cidade>. Acesso em: 11 out. 2022.

MIRANDA, Tonicato. Laura Santos: a Pérola Negra do Paraná. *Bichos do Brasil*. Disponível em: <https://charlesmallarme.wordpress.com/2008/11/22/laura-santos-a-perola-negra-do-parana/>. Acesso em: 11 out. 2022.

ROCHA, Claudécir O. Laura Santos e a arte do incontrolável desejo. *Jornal Cândido*. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Laura-Santos-e-arte-do-incontrolavel-desejo>. Acesso em: 11 out. 2022.

SAMYN, Henrique M. Por uma releitura de Laura Santos. *Letras Pretas*, 08/05/2018. Disponível em: <https://letraspretas.com/2018/05/08/por-uma-releitura-de-laura-santos/>. Acesso em: 11 out. 2022.

SANTANA, Tayrine; ZAPPAROLI, Alecsandra. Conceição Evaristo: a escrevivência serve também para as pessoas pensarem. In: *Itau Social*, Agência de Notícias: Dez perguntas para, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as- pessoas-pensarem/>. Acesso em: 11 out. 2022.

SANTOS, Pompília Lopes dos. *Sesquicentenário da Poesia Paranaense*. Curitiba: Editora Litero Técnica, 1985.

SANTOS, Laura. Poemas da Noite. In: CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA (CPFC). *Um Século de Poesia*. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná 1953, pp. 397-398. Disponível em: <https://ongartebrasil.blogspot.com/2015/12/laura-santos-poemas-da-perola-negra-do.html>. Acesso em: 11 out. 2022.

SANTOS, Laura. Alma. In: CPFC: *Um século de poesia*. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1953, p. 403.

SANTOS, Laura. Poemas – Laura Santos. Biblioteca Pública do Paraná, 2022. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Poemas-Laura-Santos>. Acesso em: 11 out. 2022.

SOUSA, Cruz e. *Missal e Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAQUES, Ana Paula; ROCHA, Claudécir O.; SANTANA, Ivan J. Raízes da Poesia. Disponível em: <https://fatoagenda.com.br/2021/09/17/raizes-da-poesia-paranaense-recitamostra-parte-2/>>. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/bxpnPPj97us>. Acessos em: 11 out. 2022

UEM. Laura Santos. *Índice de escritoras*, UEM. Disponível em: <http://www.pcs.uem.br/cedoc-lafep/indice-de-escritoras//laura-santos>. Acesso em: 11 dez. 2022.

WOELLNER, Adélia Maria. A voz da mulher na literatura. *Revista História e Memória, narrativas da memória: o discurso feminino*. Unioeste: Cascavel, vol 3 n 3, 2007, p. 9-38. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/download/1175/963/0>. Acesso em: 11 out. 2022.

FACES DE MARIANNA

1857-1954

Mônica de Souza Lopes⁴¹

Confesso que de Marianna Candido Teixeira Coelho, depois Mariana Coelho,⁴² eu nada conhecia até ler duas obras, uma escrita por ela própria, Mariana, *O Paraná mental*, e outra com textos de Mariana, mas organizada por Zahidé Lupinnacci Muzart, *A evolução do feminismo*, ambas reeditadas, em 2002, pela Imprensa Oficial do Paraná. Além destes livros, busquei artigos acadêmicos com pistas importantes para compreender atitudes posteriores em favor das mulheres que Mariana quis ver incluídas intelectual e socialmente. Trabalhei, ainda, com estudos sobre feminismo, artes e cultura que utilizaram Mariana Coelho como porta-voz de tantas mulheres sedentas ou não – que nem sabiam que podiam – de conhecimento, trabalho, pensamento livre, criação. Que este artigo some, desvele, revele, os feitos e as conquistas de Mariana Coelho e suas faces, importantes e ao mesmo tempo não tão conhecidas pela sociedade curitibana e paranaense que ela abraçou.

A modificação na grafia do nome de Mariana se deu pela defesa dela na simplificação da língua portuguesa em um congresso de que participou em 1936. Simplificou, então, o próprio nome. Tudo um tanto inusitado para uma mulher que viveu, produziu, lutou por ideias de emancipação feminina, fundou escola, dirigiu duas, a que ela fundou, Colégio Santos Dumont, e outra, Escola Profissional República Argentina, hoje, Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro,

41 Este artigo sobre Marianna Coelho surgiu do convite feito a mim pela professora e amiga Margie Rauen, a considerar a chamada para esta coletânea e que muito me honrou.

42 O prenome em publicações varia entre Marianna (original) e Mariana, conforme a decisão da própria Mariana de atualizar a ortografia do seu nome, em 1936.

onde ensinou em fins do século XIX a meados do século XX. Também, Mariana ajudou a fundar o Centro Paranaense Feminino de Cultura.

Morreu em 1954 na sua casa, aos 97 anos, quase centenária, a outrora Marianna Candido Teixeira Coelho, a nossa Mariana Coelho, estudiosa, leitora, poetisa, escritora, intelectual, feminista, educadora, professora. Ufa! Muita ação significativa com certeza. Dyeinne Cristina Tomé, em sua tese de doutoramento, atesta que Mariana “se enquadra em três grupos específicos, os das mulheres, dos escritores e dos intelectuais [...]” (Tomé, 2020, p. 53). Faces de Mariana.

Ela está sepultada no Cemitério Municipal São Francisco de Paula, em Curitiba. No obituário, à ocasião: honrarias, louvores, elogios pela vida que escolheu viver – lutadora constante contra uma ordem estabelecida de que a mulher tem um papel social secundário, batalhadora incansável em defesa da língua, pelo pensamento livre, universal, pela cultura, enfim.⁴³ Está mais do que na hora de ressuscitar Mariana Coelho, eternizar Mariana, embandeirar Mariana, honrar Mariana. Mostrar faces de Mariana.

Em Vila Real, nasceu Marianna Teixeira Coelho no dia 10 de setembro de 1857 – ou alguma outra data que se descobriu para o seu nascimento – na região do Trás-os-Montes. Com controvérsias ou não sobre a sua biografia, o fato é que Marianna Coelho saiu das terras do norte portuguesas de Vila Real e foi/veio para longes terras do lado de cá do Atlântico. Terras daqui ao sul do país. Ela chegou pelo fim do século XIX, ano de 1892, com mãe e irmãos. Adulta, noto nela claramente influência de ideias inovadoras e importantes a respeito dos direitos da mulher.

Em Vila Real, nossa protagonista passou quase 40 anos de sua vida. Foi criada entre a Vila de Sabrosa e a Quinta de Valcovo, localidade, aliás, cujo nome está presente no apelido da família (assim se denomina em Portugal o que, no Brasil, chamamos de “sobrenome”) por alguns antepassados que desse local se originaram, sendo muito comum inserir o nome da localidade de origem da família no

43 Sobre a modernidade, desconstruída, eu aponto em artigo para uma revista científica portuguesa, quando ressalto a importância do respeito à diferença, ao “outro” (Lopes, 2003, p.114).

sobrenome dos filhos homens. Ali Mariana Coelho “foi instruída no meio familiar pelo próprio pai,” e pelos tios padres (Tomé, 2020, p. 44-45). “Tio padre” era expressão, tanto utilizada na família de Mariana Coelho como nas outras em que havia clérigos em seu meio e estes moravam com seus parentes. Portanto, era papel deles influenciar na educação cristã e intelectual de sobrinhos(as) e descendentes. Assim, o pai, farmacêutico, parece ter sido o responsável pelas primeiras letras da filha e também dos outros filhos. O aprofundamento da educação certamente tinha as digitais dos tios padres, que usaram de rigor e disciplina para passarem os ensinamentos até para a mãe de Mariana Coelho, segundo Tomé (2020), cuja fonte foi um descendente e professor na Faculdade Candido Mendes, no Rio de Janeiro. Leonardo Soares Madeira Lório Ribeiro, o sobrinho de Mariana e autor da obra *Mariana Coelho: a educadora feminista* (Ribeiro, 2015), a qual não objetivou ser mera descrição factual nem cronológica da tia distante. O sobrinho-tataraneto buscou se aprofundar nas fontes documentais de família, como cartas, anotações pessoais e jornais da época da tia. Tudo isso o levou a trajetórias diferenciadas. Ribeiro também pesquisou em documentos impressos da tia-bisavó, informa Tomé (2020, p. 80).

Voltando aos tios padres e às lições deles... Mariana, muito provavelmente, deve ter aprendido latim – trampolim para a erudição, a formação intelectual enriquecedora; literatura – que a deve ter tornado sedenta pela leitura; francês – a cultura hegemônica àquela ocasião –, e deve, portanto e óbvio, ter sido apresentada à leitura bíblica onde deve ter dado com personagens femininas místicas de grande significação: Eva, Sara, Rute, Maria, a mãe de Jesus⁴⁴, por exemplo. Não se pode aqui afirmar que ela tenha seguido e professado a religião católica na maturidade e velhice. Ela bem se encantou com o que alardeou ser “a religião mais singularmente bela”⁴⁵, o espiritismo de Allan Kardec. Aliás, ela colaborou em jornais anticlericais e maçônicos.

44 Eva e Sara são personagens bíblicas do livro bíblico do Gênesis; Rute, do livro homônimo; Maria está presente, principalmente, em todos os evangelhos do Segundo Testamento: A Bíblia de Jerusalém. (português). *Gênesis; O livro de Rute; Evangelhos*. Ed. Paulinas: São Paulo, 1981.

45 *Diário do Commercio*, 17 mar. 1894, p.1-2.

Mariana fundou com a Baronesa do Cerro Azul uma loja maçônica aqui em Curitiba. Faces de Mariana.

A educadora, escritora, feminista ofertou à posteridade sete obras dentre livros, conferências, tese, palestras, tradução: "Discurso", 1902, por ocasião da sessão magna que regularizou a Loja Maçônica feminina "Filhas de Acácia"; *O Paraná mental*, 1908, reimpresso pela Imprensa Oficial do Paraná, 2002 e premiado com a medalha de prata na Exposição Nacional de 1908; *A evolução do feminismo*: subsídios para a sua história e também reimpresso pela Imprensa Oficial do Paraná em 2002, em que Mariana documentou "a história das lutas pela emancipação cultural, social e política da mulher, segundo o que se lê na "orelha" desse livro" (Funk, 2002); a conferência "Um brado de revolta contra a morte violenta" de 1935, realizada na Associação Comercial de Curitiba, a pedido do Centro Paranaense Feminino de Cultura; a tese apresentada para o Congresso das Academias de Letras e Sociedades de Cultura Literária do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1936; *Cambiantes*: contos e fantasias, de 1940, último livro escrito; "Palestras educativas", de 1956, obra póstuma. Mariana deixou a tradução, sua obra póstuma, *Ronda literária e histórias de tempos idos*, 1956.

Teria ela lido e se espantado positivamente com personagens míticas apresentadas por Aristófanes, Sófocles, Eurípides: *Lisístrata*, *Antígona*, *As Troianas*? Teria Mariana se mirado nos exemplos arquetípicos dessas personagens, para que seus pensamentos, atos e ações tivessem buscado estradas inusitadas? Afinal, as escolhas por saídas deram possibilidades para mudanças definitivas. Mariana foi apresentada aos livros de autores famosos e muitos também discutidos e discutíveis à época: Luís de Camões, Gil Vicente, Camilo Castelo Branco, Cesário Verde, Almeida Garrett, Eça de Queirós; franceses: Stendhal, Madame de Stäel, Balzac, Baudelaire, Molière, dentre outros nomes destas e de outras nacionalidades. Já adulta, talvez ela tenha se aventurado por leituras estrangeiras densas e abrangentes de cunho político, histórico e literário. Os russos: Tolstói, Dostoiévski; os ingleses: Shakespeare, Charlotte Brontë, Jane Austen, lendo e relendo esses autores e autoras?

Mariana Coelho como uma típica leitora de seu tempo, na mocidade, ao que tudo indica, foi leitora do que estava em voga como leitura caracteristicamente feminina. Prática esta anunciada por ela própria em seu livro, *Cambiantes – Contos e fantasias* (1940), última obra sua a ser publicada, porém, segundo a autora, a primeira a ser escrita, ainda quando vivia em terras lusitanas (Tomé, 2020, p. 55).

Sem dúvida, Mariana Coelho foi leitora de diferentes gêneros literários – o bíblico, o romance, o conto, a poesia, a dramaturgia, livros de cunho mítico, histórico, biográfico e muito mais, o que sedimentaria em definitivo o seu gosto cultural extenso. Com efeito, a formação escolar, o conhecimento acumulado, tanto em livros quanto na vivência com as mais variadas pessoas e situações, é o bastião intelectual que se traz, desenvolve-se, espalha-se, enfim, pela vida.

Com efeito, a nossa personagem teria tido contato, via biblioteca de sua cidade, à livrarias da cidade do Porto, de Lisboa, de que ela deveria encomendar periódicos, ensaios, artigos, livros e tudo o mais que a foram alimentando e construindo a verve cultural que ela só incrementou. Com efeito, de Lisboa, ela deveria ter recebido em casa obras que viriam direto de Paris, uma vez que a até hoje famosa e a mais antiga livraria de Portugal, fundada em 1732, a Livraria Bertrand, tinha como donos uma família francesa. A Bertrand foi parte do itinerário cultural da cidade de Lisboa, por onde passavam intelectuais de ponta. Portugueses, como Oliveira Martins, Alexandre Herculano, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Júlio Dinis dentre muitos outros homens que se encontravam ali periodicamente.⁴⁶ Esses escritores e intelectuais deveriam fazer parte das leituras de Mariana Coelho; ora, sendo a família abastada, não teria sido difícil encomendar livros, folhetos, jornais literários em outra região portuguesa. Nos anos 1890, inúmeros títulos estavam disponíveis ali ou poderiam vir de outras regiões de Portugal e de países estrangeiros.

46

Os autores, todos clássicos da literatura portuguesa e universal também são intelectuais. Os livros deles são encontrados, tanto em Portugal, no Brasil e no mundo, hoje com facilidades de acesso e aquisição em sites da *Internet*.

Imagino Mariana Coelho, portuguesa de origem, defendendo as suas posições: firme, ousada, irônica, positiva, não admitindo réplicas nem dúvidas sobre a mulher e o papel desta que deve ultrapassar em muito aquele de mera casadoira e casada, subserviente ao chamado “chefe” da casa. Mariana certamente acreditava que a mulher estará fadada a ser subalterna se não conquistar a sua independência. A mulher dona de casa não é capaz de viver de seu trabalho. Defesa direta, forte, enfática. Defenderá Mariana que, se a mulher for dona de casa, que seja excelente dona da sua casa (Tomé, 2020, p. 91). Está bem então: a mulher quer ser respeitada? Instrua-se, leia, pense por si; daí se emancipe; deixe de muito fortalecer a imagem do dito sexo forte em detrimento do seu próprio. Mariana, a escritora de jornais, sem a panfletagem pejorativa, ensina como o sexo dito fraco pode e deve mostrar a sua cara, mesmo que a educação feminina fosse um tanto, digo, “informal”. Anarquista, mas nem tanto. Faces de Mariana.

Nesse sentido, também suspeito que Mariana Coelho tenha sido leitora de Eça de Queiroz, apesar da contemporaneidade, de Tolstói, de Flaubert, por exemplo, e de escritores que falaram e expuseram a sua versão sobre a mulher. Imagino os sentimentos controversos de Mariana, mostrando as atitudes subservientes, o estado infeliz desse grupo e, por outro lado, os não comprometimentos sociais das personagens que causam dor e morte, e o caminho da infidelidade para alcançar a liberdade e a felicidade (excesso de rimas intencionais. Fazem bem). Aliás, ela se baseou no ideal francês do feminismo, dado que, no Brasil, não havia sequer alguma discussão sobre o voto; na França, sim (Bacellar; Schlesner, 2018, p. 48).

Mariana vai começar a apontar saídas para as mulheres, que as conquistariam pela educação, pela defesa de suas ideias, pelo discurso elaborado. (Coelho *apud*. Tomé, 2020, p. 93). Afinal, esse grupo importa e muito na evolução das sociedades. Por isso, penso, ela foi pendendo para a razão. A razão foi, afinal, atitude ‘vingativa’ contra a opressiva sociedade, nas leituras em livros e folhetins que ela quem sabe buscou e preferiu. Com a razão, Mariana escreveu as suas redondilhas,

elogiadas aqui no Paraná por intelectuais da sua roda cultural⁴⁷. É certo. Muito se lia em folhetins, em jornais; portanto, a facilidade do contato com escritores, suas ideias e maneiras de ver o mundo era grande para leitores e leitoras, principalmente como as tipicamente “marianas”: Mulheres destemidas, que buscaram fazer coisas de valer a pena.

Voltando à chegada de Mariana Coelho, primeiro ao Rio de Janeiro, depois ao Paraná... o detalhismo da sua escrita, claramente reconhecido com que ela descreve as suas impressões e visões da natureza como uma fotografia, fez-me bem lembrar escritores como Júlio Dinis, Eça de Queirós⁴⁸ e contemporâneos seus, dentre tantos que buscavam transformar simples palavras em minúcias especiais, específicas. Quadros pintados com letras. Convite a ver pela letra crítica toda uma sociedade com suas atitudes, pensamentos e ações afora das fronteiras lusitanas. Detalhes. Faces de Mariana.

Impactam palavras feitas memória, alma, vida de Mariana. Impressionam realmente os pormenores das suas declarações feitas pinceladas magistrais. Consegui reconhecer o Rio de Janeiro que ela descreveu no calor do espanto diante da natureza exuberante, mostrada conta a conta, ponto a ponto. Reconheci também e muito aprendi com essa mulher que, ao chegar ao Paraná, continuou a sua sina de minuciosa, cuidadosa com a coisa bela, tornada mais bela pela tinta da recém-chegada portuguesa que “reachou”, tal quais seus antecessores lusitanos, o país outrora colônia portuguesa, então pujante em natureza e ampliação de suas cidades.

A escolha pelo Paraná deveu-se ao convite do tio, casado e sem filhos, que aqui se encontrava há tempos. A mãe, Mariana e a irmã passaram a morar com os tios. Ora, Curitiba, capital do estado escolhido,

47 No grupo de intelectuais estava Rocha Pombo, Emiliano Pernetta, Alfredo Munhoz, Nestor Victor, Dario Vellozo, dentre tantos outros.

48 Júlio Dinis (1839-1971), pseudônimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, médico e escritor português, escreveu *A Grinalda* e *O Jornal do Porto* (periódico), pertinho de onde morou Marianna e família; José Maria de Eça de Queiroz (1845-1900), autor realista importantíssimo português, crítico social, participou do grupo O Cenáculo, grupo de intelectuais em Lisboa, escreveu no jornal *Gazeta de Portugal* e, principalmente obras clássicas mundiais.

começava a se compatibilizar com a modernidade e a urbanização (Tomé, 2020, p. 88). Os espaços públicos recebiam grupos familiares, femininos e masculinos também. Ia surgindo tudo o que uma cidade que se quer moderna precisava e queria: bancos e comércio aonde as mulheres iam; e os espaços públicos e privados tornavam-se menos transparentes. Conforme Tomé, em sua tese, no olhar aguçado de Mariana Coelho, uma vida começava a ferver, com encontros de intelectuais, jornalistas, escritores no recém-fundado *Club Curitybano*, a instrução tomando corpo, as artes, as letras, a cultura, enfim, progrediam. Indústrias iam também surgindo no cenário de uma cidade jovem. Livrarias eram pontos de leitura; bibliotecas, também. Segundo Tomé (2020), cartas de Mariana revelam que ela era assídua naqueles locais e escreveu com entusiasmo a sua amiga, Bertha Lutz, relatando o recebimento de um livro fundamental para ambas: *Perfil da mulher brasileira* (Austregésilo, 1924).

Aproximando-se do grupo de intelectuais, fazendo-se pouco a pouco presença ali, participa na edição do primeiro número do *Breviário*⁴⁹, chamado assim por ser livro predileto que as pessoas deixam à cabeceira, obra de se ler e reler, à exaustão, em cuja Taboa (Sumário na denominação atual), está presente a nata da intelectualidade (masculina, claro!) paranaense. E ali consta Marianna Coelho, a terceira, relacionada na Taboa, em meio a uma lista de respeitados varões que encabeçam a cultura paranaense. O seu artigo neste *Breviário*, intitulado "Emancipação da mulher" (Coelho, 1900), já aponta para a posição de que a nossa protagonista vai-se tornando conhecida. Mariana nessa obra, de novo, é a "bendita flor" entre os homens, fala da lástima de perceber as mulheres em amarras, frágeis, incapazes de viver na realidade, buscar o real. É que o sexo visto como frágil assim o era graças ao que ela filosofa por causa da transformação não operada sobre o sexo feminino, mergulhada "na tradicional treva da sua ignorância, tendo, apenas, por amparo e guia o frágil esteio do

49

A versão digitalizada deste Nr. 1, Anno 1 do *Breviário* (agosto 1900), com a imagem da Taboa (sumário) onde consta o nome de Marianna Coelho e o título de sua obra está disponível em: <https://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=720127&pagfis=1>

seu ideal”? (Coelho, 1900, s/p) Lástima das lástimas, insistia Mariana. Porém, ainda atitudes incipientes, porque foi das primeiras investidas objetivas no campo da batalha em favor das mulheres libertas, livres, independentes.

Será que ela falou mais de si do que dela falaram? Interessante questão. É sabido: ela poetizou, escreveu ensaios, escreveu livros – cinco – sobre mulheres, participou de rodas de intelectuais apinhadas de homens e ela, a quase “filha única de mãe viúva”. Então ela falou de si pela obra vasta, sendo as mais conhecidas, *O Paraná mental*, e *A evolução do feminismo*, este ícone do pensamento da nossa personagem. Preciosidade. Faces de Mariana.

Rocha Pombo fala sobre como Mariana, por arte e engenho, foi sendo percebida, exaltada, respeitada na sociedade intelectual curitibana, de novo, enfatizando, formada só por homens até então (Coelho, 2002a, p. 12, Proêmio). Rocha Pombo também assinala, no Proêmio desse livro de Mariana que no trabalho “ela resume um dos aspectos da nossa⁵⁰ vida [...]; mas com perfeita fidelidade, tudo que apresenta de significativo o esforço de duas ou três gerações no domínio das letras e das artes.” (*Idem*, p.14). Rocha Pombo informa a rapidez com que ela mal planejou, mas demonstrou o caráter original, o modo de pensar, enfim, a originalidade da gente “cultu” do Paraná. E veio surgindo a feminista em meio à defesa do grupo. Faces de Mariana.

Na ortografia do início do século XX, Mariana mostra a que veio. E não quis atualizá-la. Nada de brumas, trevas, sombras sobre a mulher: “A chamma resplandecente e impulsora do romantismo transcendental que caracterizava as epochas já envoltas nas brumas de um passado distante, extinguiu-se, como era natural ...” (Coelho, maio, 1900. [s.p.]. Excerpto).⁵¹

Se o homem já conquistara o seu espaço e demonstrava a exclusiva superioridade, Mariana Coelho toma a dianteira, na sua escrita lotada de adjetivações e de detalhismos – estilo da aparente influência

50 A vida intelectual e cultural curitibana. (grifo meu).

51 Fiz questão de utilizar a ortografia original de Mariana Coelho, retirada do excerto do seu texto, *Emancipação da mulher no Breviário*, em que ela é a única mulher.

barroca que carregava consigo – se esforça e, na sua firme, definida postura, convida as mulheres a arrancar o espartilho, saírem pelas ruas, educarem-se, lerem, fazerem, acontecerem. Daí virá, segundo ela, o já apontado equilíbrio, o posicionamento, a voz e a ação apumada – nunca inferior – da mulher. De todas as mulheres. Que elas se mirem no exemplo dos preitos de ombrear-se à autointitulada superioridade instrutiva masculina e tomem o seu lugar na cultura, nas letras, nas artes, nas suas casas, a tudo a que elas têm direito. Mariana convence, ensina, desenvolve uma obra nobre em defesa da intelectualidade, das artes, da cultura paranaense (Coelho, 2002a, p.15. Proêmio). E foi ela a que melhor e enfaticamente respondeu às acusações de grupos lusitanos, incrédulos, irônicos com a produção cultural das terras outrora coloniais. Mesmo assim recebeu críticas pelas escolhas desse ou daquele pensador. Não falou de todos. Escolheu alguns. Os mais próximos? Por que não? Decisiva. Líder. Faces de Mariana.

Em 1901, um ano antes de abrir o Colégio Santos Dumont⁵², só para meninas, Mariana Coelho analisava o destino triste da mulher que é somente bela e dona de casa. Aliás, desde Portugal e da região em que ela foi criada, parece que a lusitana teria sido influenciada por uma escritora da vizinhança e atuante no campo do feminismo: Catarina Máxima de Figueiredo Feio (Tomé, 2020, p. 75). Quem sabe naquelas páginas da *Chronica da Moda*, aparentemente contraditórias ao que pensava e dizia a autora⁵³, por não ser de forma nenhuma a moda assunto que atraía Mariana, pulsava o sangue de quem iria fundar o Colégio em que ela privilegiaria a “emancipação da mulher”, sem que esta deixasse de cuidar da casa, do marido e filhos. Mariana, então, foi buscar a pedagogia apropriada para tal no seu Portugal e na Europa:

52 Interessante Mariana Coelho dar o nome de Santos Dumont ao colégio. Seria porque ele sempre olhou adiante, para o futuro, para o progresso? Aviador enxerga horizonte. Muito provável. Futuro, para Mariana Coelho, não rima com o tal do “sexo frágil” alardado e passadista; a Teoria Evolucionista Darwiniana dava às mulheres um suporte para as mudanças que iam acontecendo. As intelectuais não perderam tempo em utilizar tal teoria em seu favor (Kamita, 2005, p. 15).

53 No artigo na *Chronica*, Mariana Coelho escrevia uma parte sobre moda e costumes; na outra parte, ela ia analisando e defendendo discussões sobre questões do feminino no cenário paranaense. (Coelho, *apud*. Tomé, 2020).

o Método João de Deus, conhecido como o método de leitura com sentido. Interessante: Mariana Coelho, volta à sua terra natal para buscar o que ela considerava o melhor caminho para a educação de meninas rumo à emancipação no Brasil.

João de Deus era português do Algarve, região sul de Portugal. Contemporâneo dela, ela do Norte; ele, do Sul. João de Deus era conhecido como poeta e pedagogo. Cursou Direito em Coimbra onde também exerceu o jornalismo e foi tradutor de obras literárias francesas. Preocupava-se com as questões sociais, a sua poesia denotava isso. Para ele, detectou Isabel Ruivo, da Escola de Educação João de Deus, “Ser homem é saber ler. E nada mais importante, nada mais essencial que essa modesta e humilde coisa chamada – primeiras letras” (Deus, 1877, p. 1). Ruivo repetiu o pensamento de João de Deus, nas *Actas do VI Encontro Nacional – e IV Internacional – de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*, ocorrido em Braga, Universidade do Minho, em outubro de 2006. Na biografia desse pedagogo, vejo que foi o gerente da Livraria Rolland de Lisboa que lhe pediu a criação de um método de leitura. Na empolgação de vislumbrar um remédio para o analfabetismo, o poeta, pedagogo e político, mesmo depois de a Livraria falir, publica a *Cartilha Maternal*, que será chamada de “C.M.” (Deus, 2003, p. 1).

O Método em questão busca o estímulo das capacidades cognitivas pela aprendizagem de um jogo de regras propostas. Esse formato de ensino respeita o ritmo individual da criança. Pelo dinamismo, a interatividade, a promoção das relações entre as palavras lidas, ela vai construindo o seu próprio conhecimento; portanto, vai-se libertando das amarras da ignorância (Ruivo, 2005, p. 2s). Mariana, ao escolher tal método como o guia para as meninas do seu colégio, entendeu bem a força indiscutível do aprendizado, como libertador. Ora, era tudo que viria a complementar os seus sonhos e desejos como intelectual, pedagoga, defensora da emancipação das mulheres. Então, nada melhor do que dar início à emancipação do que com as meninas do seu Colégio. Afinal, como Mariana defende na sua ideia anarquista, mas não tão exacerbada, trazida de Portugal e mais aprofundada pelas terras daqui, a igualdade é para todos e em todos os níveis, com direitos iguais à

educação (Gomes, 2016). O Colégio Santos Dumont ficou aberto de 1902 a 1916. Aguerrida. Educadora. Faces de Mariana.

A Curitiba em que Mariana viveu e ajudou a libertar crescia, sim, mas apresentava algumas divisões entre homens e mulheres. O *Club Curitybano* foi um aglutinador de intelectuais, escritores, políticos, dentre outros profissionais. Ali se reuniam para trocar ideias, revolucionárias ou não, essas mulheres privilegiadas da sociedade curitibana. Organizações culturais surgiram e estão aqui até hoje: Academia Paranaense de Letras (APL), Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, Centro de Letras do Paraná, bibliotecas, livrarias, teatros, cinemas, parques. Tudo em função do desenvolvimento, não só estrutural quanto cultural (Tomé, 2020, p. 88).

Voltando às agitações de Mariana em torno do que ela pregou com afinco, do conteúdo mais supérfluo voltado à moda até a leitura crítica, Mariana Coelho vai mostrando como as mulheres darão um passo adiante na sua posição social também. É certo que Mariana era *habituée* desses locais de fomento cultural e expansão de ideias. Publicou o seu primeiro poema na *Revista Azul* em 1893 (Tomé, 2020) e assim, aproximou-se dos que tinham o que dizer, e o diziam com propriedade: Rocha Pombo, Emiliano Pernetá, Leoncio Correia, Dario Vellozo, por exemplo. Importante: Mariana foi sendo reconhecida, respeitada pelo grupo. Nesses locais, com veemência e sem constrangimentos, ela defendeu as mulheres que, como ela própria, reclamavam um lugar de relevância na vida cultural, intelectual do estado.

Percebo ser necessário apontar o feminismo que Mariana Coelho busca: a identidade do sexo feminino. Explico: que as mulheres se vejam, lutem pela igualdade social, pela educação, pela leitura, pela crítica da realidade em que elas vivem. O salto para a emancipação. Mas a casa, para Mariana, também era lugar a ser organizado, arranjado, orquestrado pelas mulheres. Nota destoante da compreensão do feminismo dessas últimas décadas. Com certeza. É que o feminismo desses anos se volta para debates em torno de questões culturais e sociais. A palavra de ordem para a nossa luso-brasileira é romper com estereótipos anteriores: direitos sociais e políticos, mas sem se apartar dos afazeres domésticos; eis a diferença.

A voz de Mariana esquadrinha em defesa das mulheres; pelo menos, ela gostaria mesmo é que todos ouvissem, entendessem. O progresso depende, não só do homem, há tanto tempo a peça mais importante desse xadrez. Não é bem assim. Para Mariana, o sexo feminino pode, sem sombra de dúvida, alçar o envolvimento social ao lado do masculino. Ela insiste que, se uma mulher estiver preparada, o cuidado da casa e da família, somado à educação, ao pensamento crítico, à leitura variada, à participação efetiva na vida social, ela progride e é protagonista, inclusive escolhendo uma profissão, qualquer uma. E não adianta o ataque dos contrários a essa realidade que ia se avizinhandando e que Mariana, afinal, vaticinava. Profética. Faces de Mariana.

É fato: a nossa protagonista influenciou com a sua coluna *Chronica da Moda* do jornal *Diário da Tarde*, várias mulheres que até então se devotavam ao lar. Ela as orientava à leitura deste ou daquele artigo em periódicos, de livros, enfim, até produções de escritores que enriqueciam o ambiente artístico. Mariana Coelho, irônica, irada, respondia às risadas de desprezo, às frases ridículas de homens que não queriam conviver em salões sociais, culturais e artísticos com mulheres, por dizerem ser locais de homens. Em *Cambiantes, no Um urso* (Coelho, 1940, p. 55), sua última obra, ela vai dizer das dificuldades das mulheres cultas em conviver com homens. Lá vinham da sociedade e deles mesmos, certo estranhamento e conseqüente distanciamento dos homens e dos rapazes das mulheres cultas. De fato, Mariana defendia a permanência do sexo feminino com todos os seus direitos e conquistas intelectuais, culturais, ideais, em lugares de troca, de exposição de pensamentos relevantes para a sociedade. Intrépida. Faces de Mariana.

Em 1933, muito atuante e a anos de se naturalizar, Mariana Coelho participou da criação da mais antiga instituição feminina do Paraná, o Centro Paranaense Feminino de Cultura: nada mais apropriado para ir sedimentando e expandindo os horizontes femininos (Bueno, 2020). O Centro foi criado em 1933, com o objetivo de desenvolver, solidificar ações culturais diversas e ampliar a representatividade das mulheres no Paraná. Estavam com ela, formadas em 1932, as advogadas Ilnah Secundino e Rosy de Macedo Pinheiro Lima e Delohé

Falce Scalko, pioneira nas Ciências Sociais (Guérios, 2022), entre outras senhoras de prestígio social, para dar visibilidade ao Centro.⁵⁴ Também Mariana integrou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF). Com efeito, era importante reunir profissionais com curso superior e intelectuais do sexo feminino com o intuito de que as associadas participassem de cursos de idiomas, de atividades artísticas, prestassem cuidados a crianças, desde a higiene até os médicos. Tais ações visíveis eram como um trampolim efetivo para a atuação das mulheres em vários patamares nos quais até então não lhes era permitido atuar. A primeira presidente do Centro Paranaense Feminino de Cultura, Ilnah Secundino, foi também a primeira pessoa do sexo feminino a galgar o título de médica e foi a primeira a ter assento na Assembleia Paranaense, com seu elevado nível intelectual feminino. Mariana Coelho parece ter sido inspiradora da vontade de criar um lugar onde mulheres mostrassem a que vieram, apontassem a sua capacidade, expusessem o seu conhecimento, fizessem-se ombrear a todos que partilham pelo gosto da criação, da evolução, do envolvimento intelectual, científico, artístico, cultural, enfim, equipararem-se a uma sociedade inteira. Todos deveriam se ver e se reconhecer atuantes e recebedores do que se ofertava. Mariana Coelho agiu intransigente, enérgica e vigorosa nessa direção, sendo mais reconhecida por grupos de intelectuais, mas sendo protagonista no amplo cenário paranaense. Pluralidade. Faces de Mariana.

O feminismo foi, então, o foco de Mariana no trabalho de educadora e nas obras que escreveu. Trocou cartas com Bertha Lutz (1894-1973), a filha de Adolfo Lutz, o pioneiro da medicina tropical. Esta mesma foi ativista incansável do feminismo, educadora, bióloga, diplomata e política. Lutou pelo voto feminino. Mariana havia se manifestado a favor da causa emancipatória no seu artigo *Breviário* (Coelho, 1900), como vimos, mas nesta altura estava um tanto aprofundada no seu *A evolução do feminismo*. É que naquele escrito, Mariana mostra o

54

Fonte: *Boletim da Casa Romário Martins*. CPFC, 75 anos. Disponível em: https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/vinculos/monogr/Texto/boletim_romario_145.pdf

Outra fonte complementar está disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/26072>

que significava para ela a emancipação das mulheres. Ela quer que a emancipação seja o estabelecimento do real equilíbrio da sociedade. Então, *n'A evolução*, ela vai elencando por país as mulheres representativas do feminismo naqueles locais. Para tanto, essas mulheres precisariam estar em relação com a mudança social acontecida e, se quisessem acompanhar a evolução que, afinal, foi indefectível, seria imperativo que cultivassem a educação (Coelho, 1900), não havendo como permitir que as mulheres fiquem atadas à terrível ignorância. Mariana vê nisso um completo aniquilamento da alma, algo criminoso, deplorável. Ela diz que é fundamental alertar os homens da casa e da chamada "instrução" a se responsabilizarem por preparar o espírito feminino para toda evolução (Coelho, 1900). Para tanto, bate na tecla da educação, e por esse viés as mulheres estarão mais aptas a agirem de forma diferente da tradicional. Eis a defensora da causa, firme, porém, sem radicalidades. O que lhe importava era ver as mulheres independentes, capazes de viverem do seu trabalho e não meramente presas ao cotidiano da casa, do marido, dos filhos, da família, enfim. Faces de Mariana. Faces de Mariana.

Depois vieram as obras-solo já apontadas. A intelectual e educadora-feminista legou à posteridade o seu anseio por liberdade, autonomia e envolvimento que as mulheres foram alcançando no século XX. Até quase meados da década de 1950, Mariana Coelho tomou posições controvertidas, mas conseguiu o seu lugar entre intelectuais do Paraná já mencionados. De estranhamento em estranhamento, a sua fala, seus argumentos, suas posições foram sendo percebidos, acolhidos, respeitados. Faces de Mariana.

Em razão de tanta estrada, de tanto embate, de tantos encontros e desencontros, por palavras, escritos, reuniões e ações, a pesquisadora Rosana Kamita trata Mariana como a "Beauvoir tupiniquim", de que ousa discordar em parte. Mariana aproximou-se, sim, de Simone de Beauvoir na sua investida incansável a favor das mulheres, na gana de mostrar as facetas novas das mulheres sempre de forma positiva como parte integrante na evolução da sociedade e, ainda, a consciência de que o público e o privado devem deixar de lado a sua estabilidade. A faceta privada, elas constataram, cada qual a sua maneira,

era o espaço do afeto, dos desejos, das necessidades do cotidiano das mulheres. A pública, era terreno masculino. Homem não cuida da casa; mulher não cuida de trazer dinheiro para casa. Homem não chora; isso é coisa de mulher. Não, as propostas de Mariana aqui no Brasil e de Simone na França, não foram de divisão de tarefas estereotipadas. Foram de parceria com o homem, na convivência intelectual; por que não? Ai, sim, os pensamentos das duas feministas da primeira metade do século XX são muito similares.

Entretanto, quando Simone de Beauvoir (2009) defende, ao lançar sua obra *O Segundo Sexo* em 1949, que os dois sexos são o corpo, radicaliza e se põe entre dois momentos da história do feminismo, proponho. O primeiro seria aquele em que Mariana Coelho atuou, reivindicando a mudança social, política, e da igualdade de atuação na esfera pública, mas sem sair do privado. Beauvoir, no segundo, vai dar início a uma proposta inusitada: o sexo deve sair do privado e conquistar o público. A filósofa francesa quis dizer que a desigualdade precisava ser repensada: o relacionamento de corpos e a importância para o desenvolvimento como pessoas é desigual, mas as diferenças são socialmente impostas, ou seja, não são definidas numa essência feminina (Beauvoir, 2009). Revolucionou em outra medida, um degrau acima do que Mariana Coelho defende acerca da igualdade das atividades públicas, das oportunidades de trabalho, de pensamento, de autonomia financeira. Simone de Beauvoir não ignora essas causas, mas chega aos patamares filosóficos quando rejeita a imanência ou inércia imposta às mulheres pelo patriarcado e incentiva o que chama de transcendência por meio de escolhas conscientes (Beauvoir, 2009) e criação da própria liberdade.

Mariana Coelho não foi a primeira a reivindicar direitos para as mulheres no Brasil, mas com certeza, ela fincou raízes do que veio a ser a luta por igualdades em vários campos da vida social e intelectual em fins do século XIX e primeira metade do século XX. Fez parte da redação da revista de arte *Vitrix*, dirigida por Emiliano Pernetta, de *A república* do Paraná e colaborava no *Diário da Tarde*, também do Paraná. Assim exaltava as personagens que lutaram por direitos das mulheres, inclusive enumerando pessoas e suas ações. É plausível afirmar que

Mariana foi obtendo respeito ao longo da convivência com os intelectuais paranaenses e não se furtava de aproveitar oportunidades para difundir o seu pensamento em contextos diversos, reacionários ou não, sendo famoso o seu discurso na Associação Maçônica Filhas de Acácia, fundada em 1901 e vinculada a Loja Acácia Paranaense. Faces de Mariana.⁵⁵

Destemida. Assim deve ser classificada Mariana Coelho. Nome de rua? Não. Também o que importa? Um seu irmão o é. Rua Teixeira Coelho, no bairro do Batel. As faces de Mariana tornaram-na reconhecida, respeitada lutadora pelos direitos das mulheres no ambiente até então masculino. Com efeito, ela se meteu em discussões, em polêmicas em periódicos, em defesa da emancipação das mulheres e da democracia. Fundou colégio, foi diretora em outro, deu aulas neles, escreveu em diferentes meios de comunicação, poetizou, articulou, defendeu posições, produziu livros. Ó, Mariana! Sossega o facho!, diria algum antepassado a essa menina irrequieta. Mas Mariana, não. Incansável Mariana. Corajosa Mariana. Atuante Mariana. Inspirada Mariana. Reflexiva Mariana. Impetuosa Mariana. Sempre jovem Mariana. Atemporal Mariana. Faces todas para Mariana.

REFERÊNCIAS

AUSTRAGÉSILO, Antonio. *Perfil da Mulher Brasileira*. Esboço a acerca do feminismo no Brasil. Paris, Porto, Rio de Janeiro: Livrarias Aillaud Bertrand, 1923.

BACELLAR, Maria Eduarda; SCHLESNER, Anita Helena. Mariana Coelho: a educação e o feminismo no Paraná do início do século XX. In: *Revista Tuiuti: ciência e cultura*. Edição Especial, v. 5. Curitiba, 2018. p. 45-54.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. [1 ed. Francesa Gallimard, 1949].

55 Vide matéria disponível em: <https://www.curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/marianna-coelho-precursora-na-luta-pelos-direitos-da-mulher>. Acesso em: 17 nov. 2022.

BUENO, Wilma de Lara. O Centro Paranaense Feminino de Cultura e o trabalho Social das mulheres na cidade de Curitiba (1933-1940). Revista *REUNINA*, v. 1, n. 1, 2020, p. 140-152. Disponível em: <https://revista.unina.edu.br/index.php/re/article/view/14/11>. Acesso em: 17 nov. 2022.

CPFC - CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. *Um Século de Poesia*. Poetisas do Paraná. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1959.

COELHO, Mariana. Discurso. In: *Boletim Oficial do Grande Oriente do Rio Grande do Sul*, ano XI, n. 3, ago. 1902, p. 196-201.

COELHO, Mariana. "Emancipação da mulher". In: *Breviário*. Romário Martins; Alfredo Coelho. (dir.) Curitiba, Paraná, n. 01, ano 01, ago. 1900. p.7. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=720127&pagfis=1>. Acesso em: 17 nov. 2022.

COELHO, Mariana. *Diário da tarde*. 2 abr., 1918, p. 1.

COELHO, Mariana. *O Paraná mental*. 2. ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo*: subsídios para a sua história. MUZART, Zahidé Lupinacci. (org.) 2.ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

COELHO, Mariana. *Cambiantes: contos e fantasias*. São Paulo: *Revista dos tribunais*, 1940.

DINIZ, Aires Antunes. *Mariana Coelho, uma educadora feminista luso-brasileira*. Porto: Penagráfica, 2015.

DEUS, João de. *A cartilha maternal ou Arte de Leitura*. Porto: Typografia de António da Silva Teixeira. 1876.

DEUS, João de. *A cartilha maternal*. Lisboa: Associação de Jardins-Escola João de Deus. 2003.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Primórdios da institucionalização das Ciências Humanas no Paraná. *Revista @ntropologia da UFSCAR*, v. 14, n. 1, 2022, p. 189-218.

KAMITA, Rosana Cássia. *Resgates e Ressonâncias*: Mariana Coelho. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

LOPES, Mônica de Souza. Um mito, uma mística: reflexões sobre a mulher em dois momentos da história. In: *Revista de ciências históricas*. MORENO, H. Baquero (dir.). v.18, Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique. 2003, p. 113-132.

PERNETTA, Emiliano *et al.* *Breviário*. Romário Martins; Alfredo Coelho (dir.). Curitiba, Paraná, n. 01, ano 01, ago. 1900. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=23174&fbclid=IwAR1Mw9pTaboSRu9sH9jblnSsSNRLSSZUUAoSrF6hUBCF-TRsC087oGZb_iw. Acesso em: 17 nov. 2022.

RIBEIRO, Leonardo Soares. Mariana Coelho (1857-1954), a Beauvoir tupiniquim. *Série Feministas graças a Deus!* n. IX, 15 jun. 2021, n. p. Disponível em: www.brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=23174. Acesso em: 17 nov. 2022.

RIBEIRO, Leonardo Soares Madeira Iorio. *Mariana Coelho: a educadora feminista*. Rio de Janeiro: Lúmen Juris, 2015.

RUIVO, Isabel. *Actas do VI Encontro Nacional (IV Internacional) de investigação em leitura, literatura, infantil e ilustração*. Braga, Portugal: Universidade do Minho, 2006.

TOMÉ, Dyeinne Cristina. *Mariana Coelho e a educação das mulheres: uma escritora feminista no campo intelectual (1893-1940)*. Orientador: Névio de Campos. 2020. 345 f. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3127>. Acesso em: 17 nov. 2022.

HALINA MARCINOWSKA:

DE ARTEIRA COM BRUNO LECHOWSKI A PROFESSORA DO CPT

Margie/Margarida Gandara Rauen

Figura 1: Halina Marcinowska⁵⁶



Este capítulo trata da trajetória da professora Halina Marcinowska (1914-2012), aposentada do extinto Curso Permanente de Teatro (CPT) da Fundação Teatro Guaíra/ PUCPR e coreógrafa de danças folclóricas da Polônia. Para ilustrar o cotidiano de convívio com artistas desde a infância, utilizo um texto inédito (figura 2), por ela datilografado, sobre o pintor polonês Bruno Lechowski (1887-1941). Apresento detalhes biográficos até alcançar a formação artística e o legado como educadora no teatro paranaense.⁵⁷

56 Fotografia: por Margie Rauen, no aniversário de 98 anos, em agosto 2011. Montagem por Cristiane Bouger.

57 Agradeço o generoso apoio da Profa. Dra. Dulce Regina Baggio Osinski na leitura e revisão crítica deste capítulo.

A CRIANÇA ENTRE ARTISTAS

Halina Marcinowska nasceu em Curitiba, aos 13 de agosto de 1914, filha de João Marcinowski e Joanna Marcinowska,⁵⁸ “naturais da Polônia-Rússia, e casados na Áustria”, segundo certidão de nascimento lavrada no Registro Civil de Nascimentos e Óbitos da 1ª Zona de Curitiba. Falava, escrevia e lia em polonês, tendo crescido no ambiente da comunidade polonesa. Nunca se casou, mas formou a sua família de modo raro para uma mulher solteira nos anos 1950, quando assumiu, sob tutela, os filhos Carlos e Henrique Firkowski, então órfãos de mãe, a imigrante polonesa Anastazia Firkowski. Halina faleceu aos 18 de dezembro de 2012,⁵⁹ deixando as netas Carina e Nicole e o neto Marcel.

A familiaridade de Halina com a área de dança aconteceu antes dos dez anos, segundo registros de Freitas (2023) que a situam como bailarina em apresentações da coreógrafa polonesa Eugênia Miszke (1868-1934). Eugênia viveu no Paraná entre 1922 e 1928, quando o marido Zbigniew Miszke foi o cônsul da Polônia: “Em Curitiba, Eugênia promoveu concertos de música de câmara e apresentações de rítmica, além de ter trazido músicos, artistas e intelectuais poloneses para a cidade, dentro de promoções culturais do Consulado da Polônia” (Freitas, 2023, n.p.). A geopolítica complexa do chamado Leste Europeu implicou frequentes alterações de cidadania para quem viveu em cidades que integravam o Império Russo, situação de Eugênia Miszke, que embora de etnia polonesa, era nascida na cidade de Żytomierz na época do Império Russo (Freitas, 2023). Nessa biografia de Eugênia, dentre os nomes de artistas e escritores trazidos pela consulesa a Curitiba, constam “[...] o pianista Mieczysław Horszowski, o violoncelista Bohumil Sýkora, o tenor Piotr Romanowski, o pintor Ignacy Wincenty Pieńkowski e os poetas do grupo Skamander, Stanisław Baliński e Antoni Słonimski.” (Freitas, 2023, n.p.)

58 Na língua polonesa, os sobrenomes recebem a vogal final ‘i’ quando seguem nomes masculinos, e a vogal ‘a’ é aplicada para femininos.

59 Obituário disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/falecimentos/com-a-graca-da-danca-4zu49f313axcywiq5fnnngvmp/>

Tais eventos culturais do consulado eram ambiente rotineiro para Halina entre os 8 e 14 anos, no cotidiano com artistas relacionados a sua família.⁶⁰ Aos seus 12 anos, surgiu em sua vida a pessoa de Bruno Lechowski, um reconhecido artista visual e influenciador cultural no Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro entre 1925 e 1941, tema de exposição individual no Museu Oscar Niemeyer em 2006.⁶¹ Um inusitado cenário do convívio com o Professor João Chorósnicki, com frequentadores da Sociedade da Escola Popular Jósef Pilsudski (onde Halina estudou), da Sociedade União, e das refeições na “hospitaleira casa do Dr. Simão Kossobudski” é descrito no texto datilografado em três páginas e dez parágrafos, com correções manuscritas, cuja imagem é apresentada na figura 2.⁶²

60 Trata-se de uma trajetória diferenciada daquela vivida por muitas meninas polonesas e descendentes de imigrantes que vinham do interior do Paraná para trabalho doméstico em Curitiba, enfrentando abusos e discriminação (Bueno, 1999).

61 Catálogo disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/bruno-lechowski>

62 Convivi com Halina Marcinowska entre 1974 e 2012. O texto sobre Bruno Lechowski veio para as minhas mãos após o falecimento dela, com livros e pertences que me foram dados para fins de pesquisa por seus filhos, o meu ex-marido Carlos Firkowski e seu irmão Henrique Firkowski. A guarda de grande parte do acervo dela está com o Núcleo de Estudos Eslavos da Unicentro, em Irati, Paraná.

Figura 2: Imagem digitalizada de original em 3 laudas datilografadas
por Halina Marcinowska

1) Lechowski.

Nunca imaginei ^{isso} como seria difícil a tarefa de falar acerca de alguém sem o recurso de datas e dados de um currículo, confiando apenas na memória e nos fragmentos de impressões vividas e preservadas há quasi setenta anos.

Bruno Lechowski era um visionário. - Como cheguei a essa conclusão? - Não bastasse ser ele um artista autêntico, a sua projetada viagem em redor do mundo sem dinheiro e sem usar outra lingua a não ser a sua: polaca; e isto, em virtude de uma aposta - que mais poderia ser, se não um grande sonho ^(um teste) aventureiro? Por ocasião de sua chegada à Curitiba, este foi o fato mais comentado e, para nós, crianças, um acontecimento heroico, tão a gosto da imaginação e fantasia. - Lenda? Não. - Esta realidade foi comprovada anos mais tarde, quando fiz uma viagem à Polônia com bolsa de estudo. Fiquei hospedada na casa da sra. Cecylia Lewicka que ^(cedia) me um amplo e moderno estúdio fotográfico para exposições e vernissages de artistas de renome, como hoje diríamos no jargão político, - artistas de primeiro escalão. Foi a própria Mme Cecylia que me fez perguntas a respeito do Bruno Lechowski, um dos mais promissores artistas de sua geração, confirmando a aposta. A respeito de Lechowski pude dar apenas fatos sabidos de oitiva, pois, na época já haviam se rompido as relações com Curitiba, assim como acentuou-se o distanciamento do artista com a sua terra de origem,

O meu primeiro contato com o sr. Lechowski foi marcante, ~~mas~~ porém, pouco edificante. Eu e minha xará Halina Brzostek (Halka para evitar confusões) ao voltarmos da escola, encontramos sentado junto à mesa da sala de estudo um senhor de tez amorenada, olhar firme, penetrante, um negro bigode, cabelos eriçados e uma profunda covinha no queixo, ~~com~~ contra igual jamais havíamos visto. Era tão engraçada. Começamos rir à socapa, cutucando uma à outra. O cavalheiro ~~que~~ estava ocupado desenhando? pintando? olhou sério para nós e, com toda a calma falou: "E feio rir dos outros". Encabuladas, ba-

"BRUNO LECHOWSKI, POR HALINA MARCINOWSKA, P."

2

temos em retirada.

Lechowski de imediato entrosou-se na vida social da comunidade polonesa de modo direto e alegre. Projetou a decoração para o baile de carnaval da Soc. da Escola Popular Józef Piłsudski. Ele mesmo participou desse baile fantasiado de camponesa, e para tanto teve que sacrificar o seu bigode. - Daí a minha impressão ^{de} que Bruno Lechowski apareceu em Curitiba no mês de fevereiro de 1926. ✓

No mês seguinte, no dia de S. José seria comemorada a data do Mal. José Piłsudski, patrono da Sociedade e da escola que frequentávamos. Como de costume, fui designada para recitar um verso em homenagem ao redentor da Polônia. O verso era difícil e totalmente inadequado para uma menina. Contudo Sr. Lechowski, com a sua paciência de Jó, tentou me ensinar a recitar o verso com expressão e emoção. Tentei de todo o coração seguir as instruções do mestre, porém, a coisa saía mecânica, ^{me} ~~me~~ ^é ~~é~~ não foi um sucesso, não houve, também, maior fiasco.

Lechowski pintava muito, era aplicado à sua arte e não gostava de perder tempo.. De guarda-pó, junto ao cavalete, com a caixa de tintas ao lado, paleta e pincel nas mãos, e na boca o indefectível cigarro, ~~o~~ pintava, pintava... Pintava tudo: gente, árvores, sol, céu, luz, muita luz. Só não me lembro de ter pintado crianças ou bichos.

Um belo dia Lechowski desapareceu do horizonte, ou melhor, da mesa de refeições da hospitaleira casa do Dr. Simão Kosobudski. Havia ido para Vila Velha; com quem? Teria sido com o Prof. João Chorośnicki? Não me recordo. Sei apenas que voltou de lá tão eufórico e entusiasmado com a beleza do local que durante anos soube me fazer ver a Vila Velha na plenitude de sua beleza retratada nas telas de Lechowski.

"Bruno Lechowski, por Halina Marciniowska, p. 2.

(3)

"BRUNO LECHOWSKI, POR HALINA MARCINOWSKA, p. 3.

Nos idos anos 20 existiam em Curitiba dois excelentes grupos de amadores de teatro que, alternadamente, se apresentavam no palco da Spc. União. Após a apresentação sempre havia baile. Numa dessas ocasiões estava eu olhando de câma os pares dançando. Apareceu o Sr. Lechowski e eu, querendo ser gentil, perguntei se ele havia gostado da promoção. Não me lembro da resposta, sei apenas que o Sr. Lechowski mencionou o fato a alguém, esse alguém a outro alguém e, como quem conta um conto acrescenta um ponto, durante uma semana fui alvo de gozação no estilo: "Está se divertindo muito, Sr. Lechowski?". Tinha vontade de bater os pés e jurei nunca mais ser gentil com os adultos.

Mas a vida corria célere e sempre surgia algo de excitante. Numa noite houve uma sessão de transmissão de pensamento e h hipnotismo. Entre outros, estava eu servindo de cobaia para o Sr. Lechowski. Por pouco a experiência não alcançou êxito total. ^{mas} Alguém r rompeu a corrente e eu saí do transe. - Numa outra noite Sr. Bruno distribuiu papeis e lapis e nos convidou a retratar o perfil do Sr. Hugo Humphreys, frequente visita e comensal na casa dos Kossobudski. Numa grande concentração e esforço para apresentar um trabalho digno do mestre, tentamos o impossível. Mas que decepção, quando fomos qualificados como anti-talento, sem nenhuma chance para o desenho. Artistas? Qual, o que? Arteiros.

Curitiba, porém, possuía seus artistas: Andersen, Turim, Lange de Morretes, de Bona... Lechowski, pintor moderno, da vanguarda, certamente tinha muito a comunicar a seus interlocutores. Só não sei em que língua confabulavam sobre os mistérios da arte. Quer me parecer que ~~se~~ o Prof. Chorońicki que ia galgando os postos de conselheiro, empresário, secretário do mestre Lechowski, sem dúvida servia-lhe de intérprete, ~~XXXXXX~~ nessas ocasiões.

O teor do texto permite datar a escrita nos anos 1990, quando Halina já teria seus 80 anos, considerando o seu nascimento em 1914 e sua afirmação, no parágrafo inicial: "Nunca imaginei como seria difícil a tarefa de falar de alguém sem o recurso de datas e dados de um currículo, confiando apenas na memória e nos fragmentos de impressões vividas e preservadas há quase setenta anos." O segundo parágrafo revela que Bruno teria a "sua projetada viagem ao redor do mundo sem dinheiro" para honrar uma aposta, fato muito comentado na comunidade polonesa de Curitiba e comprovado "anos mais tarde" quando Halina esteve na Polônia com bolsa de estudos e ficou hospedada na casa de Cecylia Lewicka: "Foi a própria Mme Cecylia que me fez perguntas a respeito do Bruno Lechowski, um dos mais promissores artistas de sua geração, confirmando a aposta." O terceiro parágrafo traz descrições físicas de Bruno e sua aparente concentração desenhando ou pintando, provocando a curiosidade de Halina e sua colega e xará Halina Brostek sobre o cavalheiro com covinha no queixo que lhes causava risos. O quarto parágrafo descreve o entrosamento de Bruno "na vida social da comunidade polonesa de modo direto e alegre" com direito ao relato sobre decorações feitas por ele para o carnaval na Sociedade e Escola Popular Józef Pilsudski e a raspagem do bigode para participar do baile fantasiado de camponesa, em fevereiro de 1926. O quinto parágrafo marca a experiência da jovem, então com 12 anos, de ser ensaiada por Bruno para recitar um difícil poema na escola, mas ficar frustrada porque, apesar de seus esforços, "a coisa saía mecânica" e foi o "maior fiasco." O sexto parágrafo traz a descrição do pintor trabalhando "aplicado a sua arte ... na boca o indefectível cigarro. Pintava, pintava ... pintava tudo: gente, árvores, sol. Céus, luz, muita luz. Só não me lembro de ter pintado crianças ou bichos." Uma viagem para Vila Velha e suas paisagens de Araucária que teriam entusiasmado o pintor é mencionada no sétimo parágrafo e, no oitavo, estão as lembranças de haver teatro amador seguido de bailes na Sociedade União, "mundo dos adultos" por ela frequentado. O nono parágrafo registra que Halina foi "cobaia" de Bruno em atividades de

telepatia e hipnotismo em ocasião social e participou de uma dinâmica sugerida por ele ao grupo para que pegassem papel e lápis e retratassem o perfil do Sr. Hugo Humphreys, “frequente visita e comensal na casa dos Kossobudski.” O resultado não agradou Bruno: “fomos qualificados como anti-talento (...). Artistas: Qual o que? Arteiros.” No parágrafo final, a autora observa que Bruno se comunicava somente em polonês, mas um certo Prof. Chorośnicki seria o seu intérprete em interlocuções com artistas do Paraná, citando Alfredo Andersen, João Turim, Frederico Lange de Morretes e Theodoro De Bona.

Diferente do que poderia ser uma experiência de leitura da imagem do texto datilografado, a minha paráfrase salienta o quanto a memória de idosa se reconstrói de modo androcêntrico, corroborando a predominância de homens no meio cultural e na historiografia, problemática tratada neste livro e na literatura pertinente ao reconhecimento oficial tardio de mulheres artistas no Paraná (Vaz, 2021). Silva e Capraro (2011) destacam a ligação de Halina, ao longo das décadas, com Dalton Trevisan, Guido Viaro e Ricardo Koch, mas o estudo da trajetória também revela nomes de mulheres artistas, em especial o de Emma Koch.

DE ARTEIRA A PROFESSORA

Em sua tese de doutorado, Dulce Regina Baggio Osinski comenta o processo de nucleação realizado por Guido Viaro, mentor da Associação Paranaense de Artistas, criada em Curitiba em 1950, e observa: “Os agrupamentos de artistas, que congregavam sobretudo os jovens, eram locais privilegiados onde a persuasão poderia ser exercitada em favor das ideias que o artista defendia em direção à modernidade, sendo estrategicamente por ele aproveitados” (Osinski, 2006, p. 199). Nesse campo, Osinski também registra o nome de Halina entre os de Guido Viaro, Krystina Sadowska, Emma e Ricardo Koch, e diversos outros fundadores do Núcleo de Artistas Plásticos, em 1952 (Osinski, 2006). Portanto, a prática frustrada de desenhar um retrato de Hugo Humphreys para participar de um desafio de Lechowski quando

menina não impediu Halina de construir diversas conexões artísticas e fazer cursos de desenho, pintura e cerâmica na juventude. Segundo Osinski, em pesquisa com aporte em entrevistas e manuscritos de Emma Koch, que foi a elaboradora do Programa de Desenho vigente na Escola Normal até 1962, um legado notável das colaborações com Halina foi a mediação da técnica da pintura a dedo:

[...] a qual, quebrando regras, vinha se impor como uma estratégia pedagógica totalmente nova em nosso meio. Trazida por sua amiga Halina Marcinowska, dos Estados Unidos, foi introduzida no Paraná, senão no Brasil, por Emma Koch, sendo um símbolo da liberdade com a qual dirigia suas práticas pedagógicas. (Osinski, 1999, p.14 pdf)

Artes Visuais à parte, enquanto as mulheres conquistavam os direitos ao voto e à educação superior, Halina completou a graduação em Odontologia na Universidade Federal do Paraná, junto com a amiga de infância Elvira Wolowska Kenski (1914-2021). Halina e Elvira foram as primeiras mulheres a se formarem em Odontologia na UFPR, no ano de 1938. Uma foto publicada em matéria no *Jornal Gazeta do Povo* (Fernandes, 2015) registra as presenças de ambas na foto de formatura, estando Halina à esquerda e Elvira, mais alta, à direita, sentadas na primeira fileira entre os demais, todos homens.⁶³ A amizade delas durou por toda a vida, apesar de Halina ter abandonado a profissão de dentista.

Halina foi diplomada em Ginástica pelo Instituto da Polônia, em Varsóvia (Silva e Capraro, 2011), possivelmente em 1938, antes do início da II Guerra Mundial, mas não encontrei informações sobre a duração desse curso e época da viagem de estudos. Ela passou a trabalhar como professora de dança, ginástica rítmica e ginástica feminina da Escola de Educação Física e Desportos do Paraná (EEFDP),

63 O Conselho Regional de Medicina do Paraná atribui apenas à Elvira Wolowska Kenski ter sido a primeira mulher formada em Odontologia, em 1938, no obituário disponível em: <https://www.crmpr.org.br/Pesar-Dra-Elvira-Wolowska-Kenski-a-primeira-mulher-a-se-formar-em-Odontologia-no-PR-11-56913.shtml>

A foto na qual Elvira e Halina aparecem com a turma de Odontologia está disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/jose-carlos-fernandes/elvira-w-kenski-100-procura-b5pkk0kahkdyspecghcsyit4/amp/>

uma instituição particular fundada em 1941, cujo primeiro ano letivo foi em 1943, após a autorização de funcionamento por decreto federal em 1942, tendo um corpo docente de maioria masculina e um currículo concebido para fortalecer as políticas de eugenia então vigentes (Silva e Capraro, 2011). Existe, portanto, ambiguidade entre as oportunidades oficiais e propósitos de trabalho na EEFDP e as vinculações de Halina com a vanguarda modernista, cujas ideias de liberdade parecem ter influenciado o seu afastamento da ginástica e a sua opção pela profissionalização nas áreas de dança e teatro.

Aos 29 anos, Halina escrevia colunas e críticas para jornais de Curitiba, uma delas citada por Osinski (2006), em referência elogiosa a uma exposição promovida por Erasmo Pilotto (Marcinowska, 1943; Osinski, 2008; Osinski, 2014). No ambiente educacional de Curitiba, a atuação pedagógica é mencionada em coluna do jornal *Diário do Paraná*, de 03 de outubro de 1968, sobre a estruturação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Paraná (então abreviada como UFP), denotando o seu prestígio:

PROFESSOR Erasmo Pilotto é o mais novo integrante da equipe que está sendo escolhida pelo professor Brasil Pinheiro Machado — diretor da Faculdade do Filosofia da UFP — com a finalidade de estruturar a futura Faculdade de Educação da Universidade Federal do Paraná. A Faculdade receberá a colaboração de vários outros pedagogos, como a professora Halina Marcinowska, que atualmente preleciona curso sobre atividades rítmicas para alunos do Curso de Pedagogia. (Nota..., 1968, p.3)

Com a sua crescente aproximação das práticas pedagógicas em Artes, Halina Marcinowska se tornou professora de Expressão Corporal no Curso Permanente de Teatro (CPT) nos anos 1970, conforme apontam

Ismael Scheffler e Cauê Kruger (2020).⁶⁴ Recorrendo a jornais, encontrei dois registros em edições de 1972 do *Diário do Paraná*: um artigo de Marisa Ferraro Sampaio datado 12/03/1972 intitulado “Os Cursos do Guaíra” a menciona como membro da banca examinadora nas provas do CPT, junto com José Maria Santos, Clóvis Levi, Asta Scheidt e Roseli Schunemann (Sampaio, 1972);⁶⁵ um parágrafo em coluna anônima na edição de 21 de maio de 1972 sobre a temporada de *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht (com direção de Clóvis Levi), registra o nome de Halina Marcinowska como responsável pela expressão corporal do elenco de 24 artistas, com participação do conjunto Excelsior Vox e de Marcia Constantino como cantora e arranjadora das 14 canções da peça (Brecht..., 1972).

Em paralelo ao CPT, Halina Marcinowska manteve a sua forte conexão com a comunidade polonesa. Tinha coluna no jornal *Lud*⁶⁶ e realizava trabalho voluntário como pesquisadora e coreógrafa do Grupo Folclórico Polonês União Juventus, fundado em 1960 e vinculado à Sociedade Juventus, e do Grupo Folclórico Polonês do Paraná, cujas práticas e ensaios aconteciam nos recintos da Sociedade Polono-Brasileira Tadeusz Kościuszko ⁶⁷ entre 1968 e 1994, ano do fechamento dessa sede social para obras de restauro (Freder e Sielski, 2015).

Halina passou as últimas décadas de trabalho no CPT e seguiu lecionando em 1984, quando a Pontifícia Universidade Católica do

64 Diversas fontes reconhecem a importância do CPT, das suas conexões iniciais com o Teatro de Comédia do Paraná, e da grande quantidade de artistas e técnicos que o desenvolveram desde 1963, quando era mantido pela extinta Fundação Teatro Guaíra, e posteriormente quando foi assumido pela PUCPR (1984) até ser estadualizado, em 1993, como Curso Superior na Faculdade de Artes do Paraná (Cabraal, 2001; Sutil & Fazon, 2005; Nissen *et al.*, 2016; Scheffler e Krüger, 2020). A história do curso, no entanto, não constava do atual site institucional do Centro Cultural Teatro Guaira, quando o consultei em 2023, havendo apenas um link de “Memória,” cujo texto traz o nome do Prof. Armando Maranhão como mentor do CPT, em 1963, disponível em: <https://www.teatroguaira.pr.gov.br/Pagina/Memorial>

65 Dada a característica interartes das bancas do CPT, note-se o importante papel de Asta Scheidt na área de música no Paraná (Bahls e Silva, 2016).

66 Presenciei o trabalho de Halina escrevendo sua coluna em língua polonesa nos anos 1980 para o jornal *Lud*, palavra que significa povo, em polonês. O *Lud* foi fundado em 1920 e fechado no período de 1940 a 1946 em decorrência da política nacionalista de repressão ao uso de línguas estrangeiras durante o governo de Getúlio Vargas. Foi reaberto em 1947 e teve a publicação encerrada em 1999. (MALCZEWSKI, *n.d.*)

67 Cronologia disponível em: <https://sociedadepolonesa.org/sociedade/>

Paraná incorporou o curso de teatro. Por suas aulas e disciplinas passaram nomes depois vinculados ao notável grupo Tanahora (Krüger, 2022), e de projeção nacional, tais como a atriz, diretora e produtora Nena Inoue e o ator Luis Melo. Dentre os radicados em Curitiba, o ex-aluno George Sada, psicólogo, ator, diretor teatral, produtor, professor e empresário fundador da Cena Hum Academia de Artes Cênicas, tem especial carinho pela professora:

Recém ingressado no CSAC (Curso Superior de Artes Cênicas - PUCPR), em 1986, e recém-formado pelo curso de Psicologia da UFPR, pude viver o universo que sempre me causou curiosidade: a conexão possível entre a palavra e o gesto. A importância das linguagens verbal e não-verbal, tão fundamentais na atuação de um psicólogo ou ator, parecia estar ali, nas aulas de Expressão Corporal com a professora Halina Marcinowska.

Lembro tão bem do primeiro dia de sua aula. Uma senhora, de baixa estatura, de olhos firmes e claros, de pouco sorriso, poucas explicações, mas que emanava um carinho pela docência e pelo envolvimento dos alunos que ali estavam. Esta atitude de presença marcante, mas de conhecimento do movimento do intérprete, me motivavam a subir no palco (George Sada, depoimento convidado; texto oferecido por e-mail).

Um ponto importante para o então estudante George foi perceber que a expressão corporal não deveria ser associada somente à dança e sim à pesquisa do movimento, ou seja, um espaço entre a expressão corporal e a improvisação teatral, que ela agregava com temas históricos e situações de conflito para a criação de cenas:

Isto influenciou minha formação, não só de ator, mas também como professor de interpretação e direção cênica. A professora Halina, nas suas aulas de expressão corporal, não pedia coreografias, muito menos gestos pré-determinados ou pré-ensaiados. Preferia a espontaneidade, o raciocínio do aluno diante das possibilidades que seu corpo demonstrava ao criar uma cena. Ela sugeria um tema ou até mesmo um momento, e nós, sem utilizar a palavra, agíamos de acordo com as propostas. Algumas delas, lembro, foram: judeus num vagão a caminho de um campo de concentração;

um jantar da aristocracia europeia no século XIX; um duelo com armas, terminando com a morte de um dos homens (e ela nos dava aula de técnica de como cair), seguido do desespero da mulher amada que ali presenciara o fim. A professora Halina tinha um entendimento particular da expressão do ator. Agradeço sempre a ela, por ter transformado meu olhar. O intérprete, diante de mim é um verdadeiro sujeito, uma potência de deslocamentos no tempo e espaço, mas com singularidade. (George Sada, depoimento convidado; texto oferecido por e-mail).

Os procedimentos descritos por George corroboram as referências familiares para mim, de livros existentes na biblioteca pessoal de Halina e que foram temas de nossas conversas sobre teatro. Ela conheceu, durante suas viagens aos países europeus, aos Estados Unidos e Canadá, técnicas de Konstantin Stanislavski incluindo a teoria madura das ações físicas. Também pesquisou Rudolf von Laban, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e o novo ballet de Sergio Lifar muito antes de obras desses autores serem traduzidas ao português.

Era feminista? Não costumava se autodeclarar, como fazia sua amiga Elvira em muitas entrevistas. Porém, sabendo dos seus enfrentamentos de sexismo (inclusive no curso de Odontologia), eu tenho certeza de que ela não era antifeminista. No texto sobre Bruno Lechowski, quando expressa a sua dificuldade em "recitar o verso com expressão e emoção" (parágrafo 5), a narrativa de idosa parece sugerir que ela já apreciava o modo criativo por meio do qual, muitos anos depois, passou a realizar suas práticas. Espero que o modesto respaldo bibliográfico e as pistas de nomes conectados neste capítulo sejam pontos de partida para futuras pesquisas sobre o legado da Professora Halina Marcinowska, em especial nos contextos do Teatro Guaíra e dos grupos folclóricos poloneses do Paraná.

REFERÊNCIAS

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva; SILVA, Lília Maria da. *Curitiba & Música: nos acordes da Fundação Cultural*. Casa Romário Martins, 2016.

BRECHT no Teatro Guaíra. *Diário do Paraná*. Curitiba, 21 de maio de 1972, Segundo Caderno, p. 5.

BUENO, Wilma de Lara. *Uma cidade bem-amanhecida: vivência e trabalho das mulheres polonesas em Curitiba*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

CABRAL, Ivam. *Cartazes do Teatro Paranaense*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

FERNANDES, José Carlos. Elvira W. Kenski, 100, procura... *Gazeta do Povo*, 20/03/2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colonistas/jose-carlos-fernandes/elvira-w-kenski-100-procura-b5pkk0kahkdyspecghcgsyt4/amp/>. Acesso em: 17 nov. 2022.

FREDER, Schirlei Mari; Sielski, Denise (organizadoras). *Sociedade Polono-Brasileira Tadeusz Kościuszko: 125 anos de contribuição para a construção do Brasil*. Curitiba: Insight, 2015.

FREITAS, Thiago Corrêa de. Eugênia Miszke. Verbete disponível em: <https://polonidadenobrasil.org.br/eugenia-miszke/>. Acesso em: 17 nov. 2022.

KRÜGER, Cauê. *Grupo de Teatro TANAHORA – 40 anos: da sala de aula ao palco*. Curitiba, PUCPRESS, 2022.

MALCEWSKI, Zdzislaw. A imprensa da comunidade polônica brasileira. *Polonicus. Revista de Reflexão Brasil-Polônia. Online. N.D.* Disponível em: https://www.polonicus.com.br/site/biblioteca_interna.php?cod=29. Acesso em: 17 nov. 2022.

MARCINOWSKA, Halina. Desenho infantil e juvenil (a propósito da Exposição promovida pela Sociedade Amigos de Alfredo Andersen). *O Dia*, Curitiba, 23 dez. 1943.

NISSSEN, Erich *et al.* *Teatro Guaira: nasce um ícone*. Curitiba: Edição do Autor, 2016.

NOTA na Coluna "Em Poucas Linhas." *Jornal Diário do Paraná*. Curitiba, 03 de outubro de 1968, Primeiro Caderno, p. 3.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro: Modernidade na Arte e na Educação*. Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/7610>. Acesso em: 20 dez. 2023.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Gurizada, vamos desenhar! Arte e modernidade no projeto educacional de Erasmo Pilotto (1943-1951). *Revista Online Art.br*. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/22.htm>. Acesso em: 17 nov. 2022.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Emma e Ricardo Koch: Uma visão pedagógica integradora da arte com a vida. *Projeções. Revista de estudos polono-brasileiros*. Ano I, nº II, p. 66-77. Curitiba, 1999.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Primeira Exposição de Desenho Infantil e Juvenil do Paraná uma renovação no conceito das exposições escolares (1943). *Revista Brasileira de Educação*, v.19, n. 57, 2014, p. 375-398.

SAMPAIO, Marisa Ferraro. Os cursos no Guaíra. *Jornal Diário do Paraná*. Curitiba, 12 de março de 1972, Terceiro Caderno, p. 6. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/761672/per761672_1972_05004.pdf. Acesso em: 17 nov. 2022.

SCHEFFLER, Ismael; KRÜGER, Cauê. Grupos Estudantis e Formação Teatral: 1948-2019. In Torres Neto, Walter Lima (organização). *Modernidade em Cena: 50 anos de teatro em Curitiba*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022, p. 237-279.

SILVA, Marcelo Moraes e CAPRARO, André Mendes. O contexto de fundação da escola de educação física e desportos do Paraná: educando corpos para a vida urbana. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 33, n. 3, Setembro 2011, p. 623-636. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-32892011000300007>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SUTIL, Marcelo Saldanha; FAZION, Fabiano. *Complexo Centro Cultural Teatro Guaíra: 50 Anos de História*. Curitiba: A.V.G. Meschino, 2005.

VAZ, Adriana. O reconhecimento oficial de artistas mulheres no campo artístico em Curitiba/PR (2000-2011). *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 22, n. 49, p. 344-372, maio/ago. 2021.

CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA: DO ACERVO DOCUMENTAL EMERGEM AS VOZES DE MULHERES

Wilma de Lara Bueno

Uma rápida leitura dos jornais atuais revela que a condição feminina, no que tange à igualdade, está muito longe de ser comemorada. Em diferentes ambientes de trabalho, nas mais diversas camadas sociais e entre grupos étnico-culturais distintos, a condição feminina permanece como uma temática exigente de estudos e reflexões. Apesar de que a visibilidade da atuação de mulheres em lugares públicos e profissões, outrora privilégios masculinos, seja destaque nas notícias e avance, por exemplo, no mercado editorial atual, considera-se que, por motivos diversos, muitas mulheres ainda estão sobrecarregadas de funções domésticas e dos trabalhos assumidos em diferentes frentes. A luta das mulheres, particularmente das mais pobres, segue sendo suada e sem trégua, embora nada seja igual ao passado. Segundo a historiadora Mary Del Priore em seu livro, *Sobreviventes e Guerreiras: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000* (Priore, 2020) as mulheres tomaram iniciativas para mudar a ordem patriarcalista e hegemônica. Embora antigos e novos estudos historiográficos tenham dado voz às mulheres de diferentes etnias, crenças e classes sociais sobre suas lutas e quebra do silêncio, há muito para se conhecer e trazer a lume. O foco nos estudos regionalizados foi intensificado desde os anos 2000 e, em um Brasil de tantas diversidades, vem contribuindo para se conhecer a atuação das mulheres de perfis variados, mas muitas delas necessitam de estudiosas(os) que recuperem suas experiências, suas tentativas de mudanças e seu caráter de 'insubordinadas'. Pudera, quem sabe, construir novos paradigmas em tempos que pedem urgência para a história das mulheres!

No estado do Paraná, em diferentes períodos, a história das mulheres constitui um desses campos ricos que aguarda interessadas(os) em ampliar o conhecimento sobre quem foram elas: o que desejavam e como contribuíram para atender aos desafios de seu tempo? Como dialogavam com seus pares? Quais as contradições que somavam em suas existências, incluindo-se as relações de gênero e mobilizações para estarem à frente de um mundo hostil à plena realização feminina nos vários campos do saber?

Com o objetivo de buscar respostas para estas perguntas, atendo-me a apresentar resultados de pesquisa com foco na documentação conservada com esmero no acervo do Centro Paranaense Feminino de Cultura (CPFC), fundado no dia 5 de dezembro de 1933, na cidade de Curitiba, e reveladora da atuação das diversas mulheres que o criaram e que a ele se associaram durante as décadas seguintes e até os dias atuais, num movimento realizado em atenção aos seus anseios de mudanças. Considero o acervo disponível no próprio CPFC, contando com fontes como atas, pasta de correspondência, relatórios e manuscritos, revistas, livro-caixa, fotografias, recortes de jornais, livros, placas comemorativas, objetos, pinturas, além do Estatuto do CPFC e do *Livro de Ouro* (volumes I, II, III, IV e V).⁶⁸ Esse conjunto de documentos permite construir possibilidades interpretativas sobre a dinâmica de funcionamento do CPFC e, quiçá, fomentar um olhar sobre o cotidiano das associadas no tempo da fundação e as mudanças ao longo das décadas, no que diz respeito à história das mulheres no Paraná.⁶⁹

68 O Livro de Ouro está organizado em quatro grandes álbuns, os quais contêm recortes de notícias, fotografias, informações, divulgação em periódicos regionais e nacionais disponíveis para consulta na Biblioteca Lygia Carneiro: volume I (de 1933 a 1958), volume II (de 1959 a 1963), volume III (de 1964 a 1968) e volume IV (de 1968 a 1991).

69 As obras da historiadora Michelle Perrot evidenciam a participação das mulheres de diferentes camadas sociais na esfera pública da vida urbana. Desde os tempos mais antigos, as mulheres pobres estavam nas cidades com seus variados trabalhos como chefes de famílias, realizando diversos serviços, uma vez que necessitavam desse ir e vir para atender às necessidades dos filhos e da casa. Mas o ir da casa aos ambientes urbanos também foi celebrado por representantes das famílias privilegiadas e pelo público feminino que não compactuava com os conceitos do ser homem e ser mulher, instituídos para definir os papéis que lhes eram correspondentes. A obra *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* (1988) constitui-se referência para se pensar a mulher em uma abordagem historiográfica, mesmo se for restrita à sociedade europeia.

Talvez muitas pessoas nem se interessem por saber o que significa o CPFC ou façam pouco caso de conhecer o propósito das suas fundadoras, mas isto não minimiza o fato de que a associação, com 90 anos de existência em 2023, representa um marco da história do Paraná, por todo o acervo que concentra.

O presente trabalho foi organizado em quatro partes: a primeira considera os aspectos históricos da criação da associação e as intenções das fundadoras; a segunda destaca as atividades sociais e culturais da associação; a terceira, a vocação intelectual das associadas; e a quarta aborda a relevância da ação social com a fundação do Posto de Puericultura Darcy Vargas. A delimitação temporal abrange as atividades realizadas entre os anos de 1933 e 1993, quando se comemoraram os 300 anos da fundação de Curitiba e os 60 anos do CPFC, momento que foi marcado pela publicação do livro *Mulheres escrevem: CPFC – 1992-1996* (Ferrante, Justen e Miranda, 1997). A obra reúne um conjunto de poesias e crônicas de autoria das centristas⁷⁰ e de sua então presidente, Sra. Chloris Casagrande Justen, que, na apresentação, aborda a trajetória de lutas dessas mulheres. A obra manifesta, ao público leitor, o esforço das associadas com o compromisso para o qual o CPFC foi criado, a despeito das dificuldades financeiras que elas encontraram para manter seus objetivos.

A FUNDAÇÃO DO CPFC E SEUS PROPÓSITOS

As primeiras décadas do século XX foram marcantes para a história das mulheres, ainda que as conquistas não tenham sido efetivadas em sua plenitude, pois, apesar do sufrágio feminino, em 1932, do acesso à escola pública laica e gratuita, das possibilidades de cursar o Ensino Superior e da crescente feminização do magistério, nem todas

as mulheres se inseriram nesse movimento⁷¹. Na construção da história das mulheres no Brasil, essas décadas foram marcadas pelo debate crítico que abordava desde as lutas pelo sufrágio feminino às denúncias das condições de trabalho das mulheres operárias, à exigência da igualdade de salários e a criação de leis de proteção à maternidade e à infância.

Para as mulheres que se afinavam com o movimento feminista, fortalecido em países europeus, esse ir da soleira da casa ao espaço público como sujeito ativo foi celebrado na fundação da entidade inicialmente denominada Centro Paranaense de Cultura Feminina, com registro no *Correio do Paraná*:⁷²

Por iniciativa de distintas senhoritas da nossa alta sociedade, está sendo organizado, nesta capital, o Centro Paranaense de Cultura Feminina, cujo programa de ação está fadado a constituir verdadeira vitória da inteligência feminina de nossa terra. O Centro Paranaense de Cultura Feminina será, sem dúvida, um centro irradiador da educação intelectual, artística e física às jovens paranaenses (...) e nele se manifesta, sem dúvida o espírito realizador das distintas patricias que constituem a comissão organizadora do Centro e que são as senhoritas: Dra. Rosy Pinheiro Lima, Delohé Scalco e Ilnah Pacheco Secundino (*apud* CPFC, *Livro de Ouro I*, 1933, [n.p.]).

Esse compromisso em prol das jovens mulheres paranaenses foi reforçado no discurso de posse⁷³ da presidente Rosy de Macedo Pinheiro Lima⁷⁴ em solenidade com autoridades e lideranças que manifestavam o apoio à construção da nova entidade:

71 A feminização do magistério e sua herança nos tempos atuais vêm sendo problematizada pela História da Educação Feminina. No presente trabalho, parte-se dos estudos das obras de Jane Soares Almeida (1998).

72 No ano de 1937, passou a se chamar Centro Paranaense Feminino de Cultura. Fonte disponível em: https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/vinculos/monogr/Texto/boletim_romario_145.pdf

73 Manteve-se, em todas as transcrições, a escrita original das fontes consultadas.

74 Rosy de Macedo Pinheiro Lima nasceu em Paris em 1914 e, em Curitiba formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Paraná. Prosseguindo seus estudos fez o Curso de Doutorado em Direito na Universidade do Brasil (Rio de Janeiro) em 1937, momento em que defendeu a tese *A mãe e o direito civil*. Em 1947, tornou-se a primeira mulher do Paraná a ser Deputada Estadual (CPFC, 1953).

Centro de Cultura. O nome já diz qual seja o seu fim. O que nós queremos, o que o Centro deseja é o desenvolvimento cultural da mulher. É a criação de uma mentalidade nova, de vontades conscientes, de mulheres fortes. O Centro Paranaense de Cultura Feminina quer Eva intelectual e quer Eva feminina, quer o aperfeiçoamento physico alliado à evolução moral, intellectual e artística. Quer com o poderoso auxílio do estudo e do trabalho chegar à produção do typo perfeito – a mulher do amanhã. E digo do amanhã, não do futuro, porque o Centro trabalha e o trabalho produz (Lima, *apud* Souza, 2013, p. 9-11).

A iniciativa reuniu o público feminino da média e alta sociedade local, incluindo-se, sobremaneira, escritoras, intelectuais, profissionais das Ciências Sociais, do Direito e da Medicina, professoras, artistas com ênfase na escrita de poesias e apresentação em recitais da cidade; nos estudos de línguas, cursos e exposições de pinturas e desenhos; nas aulas de música e concertos; nos cursos da formação profissional feminina na confecção de chapéus, corte e costura, datilografia e taquigrafia. A preocupação com a saúde, com a prática de esportes e a realização de excursões e piqueniques também estava entre os objetivos das associadas (inicialmente 51 mulheres), conforme o discurso de uma das fundadoras⁷⁵, a quem se referem como senhorita Delohé Scalco:

O aspecto mais sugestivo do nosso Centro é o seu programa moderno (...). Organizaremos cursos de aperfeiçoamento para estudos de línguas, literatura, história, filosofia, sociologia e política para os quais contamos com o concurso da elite curitibana (...). O Departamento Artístico, constará de uma organização de cursos de música, pintura, desenho estilizado, bordados, córtes, bem como da organização de horas de arte, etc. E, finalmente, o Departamento Esportivo constará de cursos, esportes, de ginástica, quér ritmica, quér suéca. Praticaremos esportes tais como “voley-ball”, natação e outros mais. Organizaremos torneios esportivos entre as associadas. Cada três meses realizaremos um “pic-nic” e, anualmente uma excursão à cidades (...) (Scalco, CPFC, *Livro de Ouro I*, 1933, [n.p.]).

75

Delohé Scalco nasceu em Curitiba em 1914 e formou-se em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná.

Pensar a fundação do CPFC e a história das mulheres no Paraná requer retomar alguns fundamentos do contexto em que ele foi criado e alinhar as possíveis intenções de suas associadas, sendo o movimento feminista um dos pontos de partida para dialogar com as informações procedentes dos registros documentais. Algumas das lideranças nacionais que marcaram esse movimento são bem reconhecidas, como Bertha Lutz (1894-1976)⁷⁶, Maria Lacerda (1887-1945), Mariana Coelho (1857-1954), Patrícia Galvão (1910-1962), entre muitas outras, com notório destaque em diversas cidades brasileiras, sendo Mariana Coelho vinculada à sociedade paranaense. Ela nasceu em Portugal, em 1857, naturalizou-se brasileira em 1939 e viveu no Paraná até o ano de seu falecimento, 1954. Mariana Coelho abraçou a causa da emancipação feminina com convicção, defendendo a necessidade de as mulheres conquistarem o espaço de trabalho e adquirirem a autonomia plena, o que era defendido por ela por meio do acesso à educação, valorizando a leitura e a escrita. Ela se destacou na escrita de poesias, crônicas, ensaios e artigos para jornais, revistas e publicou, em 1933, a obra *A evolução do feminismo, subsídios para a sua história*⁷⁷. Ela também foi educadora, pois, em 1902, fundou o Colégio Santos Dumont, em Curitiba, que se tornou uma referência educacional até 1917; foi diretora da Escola Profissional Feminina entre os anos de 1933 e 1941, quando se aposentou por problemas de saúde. No ano de 1933, também passou a integrar o Centro de Letras do Paraná, criado em 1912, local onde conheceu Leonor Castellano, também feminista, escritora e

76 No período de 1914 a 1940 (Besse, 1999), as lideranças das mulheres e suas associações eram diversas e também apresentavam contradições no que diz respeito às concepções e à participação feminina em vários setores da vida na cidade. A luta pelo sufrágio feminino, bem como a emancipação feminina, passava pela questão da definição da jornada de trabalho das operárias, proteção à maternidade, instalação de creches e equidade nas condições de trabalho e de salários. Assim, o período do entre guerras foi marcado pela criação de associações femininas, evidenciando-se as que buscavam a modernização da mulher, o direito ao voto e a efetiva participação na vida pública. Bertha Lutz fazia parte da *International Alliance of Women* criada em 1927, a qual, entre outros objetivos, defendia o sufrágio feminino, os direitos civis, o divórcio e a igualdade de condições entre homens e mulheres. Ela trouxe esse ideário ao Brasil, sendo que num primeiro movimento defendia o sufrágio feminino, estendendo-se depois para a defesa da igualdade no trabalho e no salário.

77 *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*, reeditado sob a organização de Zahidé Lupinacci Muzart (2002), de autoria de Mariana Coelho, marca esse momento da história das mulheres.

notável defensora dos movimentos literários e que seria a Presidente do CPFC entre os anos de 1961-1969.

A atuação de Mariana Coelho como militante feminista, educadora, escritora e intelectual foi reconhecida no Paraná, no Brasil e também em Portugal, seu país de origem. Em Curitiba, integrou o ambiente intelectual de seu tempo, com diplomacia e elegância, participando dos debates com o público masculino, o que lhe custou esforços, pois as mulheres eram a exceção nos círculos literários daquela época, os quais se constituíam como ambientes masculinos. Seu nome está também associado aos programas do CPFC, a exemplo das comemorações do aniversário da associação, evidentes no excerto a seguir:

A novel e vitoriosa agremiação está organizando um magnífico programa de festejar, a fim de que seja a auspiciosa data comemorada com brilhantismo. Assim, as distintas senhoras diretoras do Centro, vem convidar a consagrada escritora paranaense, Sra. Mariana Coelho, uma das mais brilhantes figuras da nossa intelectualidade para realizar uma palestra, convite que foi aceito, gentilmente. Assim, pois, a senhora Mariana Coelho realizara, naquela data, uma conferência sob o palpitante tema: "Um grito de revolta contra a morte violenta", de grande interesse para os que olham carinhosamente os grandes problemas mundiais (CPFC *Livro de Ouro I*, 1934, [n.p.]).

A conferência trazia a lume problemas que atingiam profundamente a humanidade, como as guerras e a produção de armas, a exploração entre trabalhadores, o feminismo, a ecologia e foi publicada sob o título *Um brado de revolta contra a morte violenta* no ano seguinte (Coelho, 1935). A publicação teve repercussão na imprensa e encontrou o consistente reconhecimento no meio intelectual e literário de seu tempo, entre homens e mulheres.

Mariana Coelho destacou-se nesse conjunto de causas ao apoiar as iniciativas femininas e abrir caminhos para as conquistas das mulheres, como alternativas para romperem com um passado de exclusão. Nesse sentido, também reuniu esforços para que as centristas integrassem o movimento nacional que se fortalecia a partir da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, criada em 1922, na época também chamada de União pelo Progresso Feminino:

Falou ainda a Sra. Mariana Coelho, comunicando também, ter posto o Centro em contato com a 'União pelo Progresso Feminino' a magnífica associação dirigida agora pela Dra. Bertha Lutz, ficando o Centro correspondente desta associação (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1936, [n.p.]).

As mulheres buscaram conquistar a igualdade e a participação na vida pública, em funções outrora exclusivas do público masculino. Com esse propósito, elas aderiram a programas socioculturais, criaram associações e se envolveram em atividades para se atualizar e recuperar o descaso histórico que, de maneira geral, caracterizou a educação feminina tanto na produção quanto na aquisição de conhecimento historicamente construído.⁷⁸

Na cidade de Curitiba, na primeira metade do século XX, surgiram diversas associações culturais e literárias. Pode-se constatar essa efervescência a partir das mudanças que vieram com a Proclamação da República, a libertação dos escravizados e o rompimento da Igreja Católica com o Estado. Nesse contexto, as ideias de progresso acolhiam as iniciativas culturais como parte do projeto político de construção nacional. E o movimento/participação das mulheres foi fecundo e teve configurações profundas em diferentes estados e cidades do Brasil.

Essas considerações são importantes porque revelam as intenções das associadas que integravam o Centro, cuja gestão partia das eleições, no início renovadas a cada ano:

O novel e já vitorioso Centro de Cultura Feminina em renhido pleito ultimamente realizado, elegeu a sua diretoria para o período de 1934-1935, a qual ficou assim constituído: Presidente de honra Dra. Rosy Pinheiro Lima; Presidente, Ilnah Secundino; vice (...), Jandira Maciel; Primeira secretária, Nori Faria;

78 É interessante observar que iniciativas como tais foram frequentes em várias cidades do Brasil e em regiões não urbanizadas. Como lembra Mary Del Priore (2020), em diferentes momentos da nossa história, as mulheres criaram estratégias para reverter o quadro de desigualdades de direitos entre elas e os homens. Pesquisadoras (res) sobre a temática, educação das moças no Brasil, evidenciam que as mulheres nem sempre tiveram acesso ao conhecimento em sua plenitude, pois não eram consideradas capazes para o desempenho de determinados trabalhos. Por isso, os currículos tinham conteúdos para homens e conteúdos diferentes para as mulheres, entre os quais as práticas domésticas e o cuidado das crianças.

Segunda Secretária, Silvia Araujo; Primeira Tesoureira, Iolanda Portes; Oradora, Ofir Leite. Comissão Intelectual: Delohé Scalco, Vera Loureiro e Edi Maciel Monteiro; Comissão Artística: Fernandinha Marques, Estela Amaral e Loris Zügeib. Comissão Esportiva: Erica Groetzner, Margarida Arruda e Ecleia Loureiro (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1934, [n.p.]).

De acordo com atas, as reuniões ocorriam mensalmente, em sessões ordinárias; os documentos também apontam encontros quinzenais, ou por muitos dias seguidos, dependendo dos programas por elas desenvolvidos, com pautas predefinidas. A leitura das atas permite conhecer, nos registros de eventos, a dinâmica da associação, o pensamento de suas associadas, os programas cumpridos em diferentes setores, as relações que estabeleciam com as autoridades e com a cidade, bem como o diálogo com os problemas palpitantes do tempo em que viviam. Cabe destacar que, como uma associação, a iniciativa (como outras no Brasil) era mantida com a contribuição das associadas e com o apoio/benfeitorias de autoridades que, em ocasiões especiais, financiavam os eventos. Para se tornar integrantes do centro (as centristas), as mulheres pagavam uma taxa de ingresso (joia) e um talão de mensalidades de dois mil réis. A frequência aos eventos programados tinha como exigência o pagamento dos talões, o que dava o direito a participar das palestras, cursos, excursões, piqueniques e eventos socioculturais. As programações ocorriam em diferentes ambientes da cidade de Curitiba, como o Clube Curitibano, a Associação Comercial, o Centro Cultural Ítalo Brasileiro Dante Alighieri, o Passeio Público, a Rádio Clube Paranaense (do famoso prefixo PRB-2), entre outros, o que revela as dificuldades que as associadas tiveram em abrigar uma sede própria. Em 1938, elas também organizaram os departamentos e as comissões de trabalhos integrando os campos, tais como, artístico, intelectual, esportivo, social, de publicidade e de assistência social, talvez para cumprir com eficácia o amplo leque de trabalhos.

A modernização da mulher exigia atualização – da busca do conhecimento à participação na vida pública e ação social – bem como momentos festivos e saudáveis, conforme pressupõe este trecho do Estatuto do CPFC: “Facilitar a cultura física pela prática dos diversos

esportes (...) organizando cursos de ginástica, tennis, *voley-ball*, natação e outros esportes" [sic] (CPFC, ESTATUTO DO CPFC, 1959, p. 3-8). O corpo saudável não era só uma exigência para a mulher moderna, mas para o público em geral, e representava o perfil de uma nação vitoriosa, pois alinhava perspectivas otimistas em tempos difíceis, paudados pelas guerras mundiais. Em benefício da saúde e do corpo, as associadas criaram uma agenda para esses cuidados, sendo um dia da semana reservado para a ginástica na sede. Por meio do Departamento Esportivo, as associadas realizavam programas diversos, como piqueniques e excursões em cidades próximas, o que faz pensar um pouco sobre o modo de viver/ser mulher e pertencer ao CPFC na década de 1930, na cidade de Curitiba:

Organizada pelo Departamento Esportivo, será realizada no domingo próximo, dia 26, uma excursão das socias do Centro Paranaense de Cultura Feminino, ao Marumby, prometendo ser bem animada. O vagão, gentilmente cedido pelo Exmo. Sr. Alexandre Gutierrez será ligado ao expresso de Paranaguá, às 7 horas da manhã (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1937, [n.p.]).

Outro exemplo:

A diretoria do Centro Paranaense Feminino de Cultura, com o intuito de proporcionar horas de agradável recreio, às suas associadas, organizou por intermédio de Departamento Esportivo, um pic-nic, para o próximo dia 02 de outubro. Para as respectivas informações, as socias poderão dirigir-se a secretaria do Centro na 3ª feira, próximo das 4 horas em diante. Observa-se que, para as inscrições é mister apresentar o talão n. 9 (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1937, [n.p.]).

Mas a história da associação não revela apenas conquistas, como também momentos de tensão. Um exemplo das experiências enfrentadas, que exigiram perseverança e integração coletiva, foi a aquisição de um espaço próprio, o que só ocorreu quando se estabeleceram no imóvel onde permanecem até a atualidade.⁷⁹

79

Este espaço e endereço, na época da publicação deste livro é Rua Visconde do Rio Branco, 1717 - Centro, Curitiba - PR, CEP 81230-405.

No decorrer dos anos, a sede migrou para diferentes endereços, alguns com salas improvisadas e sem condições de a associação realizar suas atividades e atingir seus objetivos. Alguns deles exigiam aluguéis cujo pagamento constituía-se em tarefa penosa e desafiadora, a exemplo de quando ocuparam um espaço pertencente à Associação Comercial do Paraná. Os documentos registram que, nos cinco primeiros anos, a sede passou por sete diferentes lugares: residência de Manoel Ciríaco da Costa; prédio antigo na Rua Riachuelo; sala da Associação Comercial do Paraná; Associação Dante Alighieri; Dependências do Cassino Curitibano; duas salas do interventor Manoel Ribas; uma sala antiga na Praça Osório (CPFC, 2001, p. 10).

Desta feita, registra-se que a iniciativa foi bem acolhida pelo Sr. Manuel Ribas, interventor/governador do estado do Paraná (1932-1934; 1935-1937; 1937-1945), uma vez que ele disponibilizou um local no Palácio do Governo, na época situado na Rua Barão do Rio Branco, para que as associadas, sob a presidência de Ilnah Secundino⁸⁰, pudessem ter sede própria para se reunir e cumprir os programas por elas estabelecidos:

O Centro Paranaense de Cultura Feminina tem nova sede. O Palácio do Governo do Estado é o prédio onde funciona essa agremiação feminina, que traz por lema: A mulher na ciência, na literatura, na arte. O Centro Paranaense de Cultura é um órgão sobejamente conhecido no Brasil todo graças à eficiência de suas finalidades e o valor de suas associadas. O Sr. Governador do Estado, reconhecendo a valia real do Centro de Cultura, prestou-lhe sua cooperação. (...) O Sr. Manuel Ribas, pois, concedeu oficialmente uma das salas do Palácio na Rua Barão do Rio Branco, ao Centro Feminino, para que este use-a livremente. Lá, doravante, o Centro fará as suas reuniões e sessões regulares, bem como manterá aula de português, inglês, francês, alemão, italiano, castelhano, canto e música, desenho, pintura, história, literatura, filosofia,

80

Ilnah Pacheco Secundino de Oliveira nasceu em Antonina em 1913, formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Paraná, revelando-se uma grande defensora do sufrágio feminino, da igualdade dos direitos entre homens e mulheres, do divórcio e da autonomia feminina por meio do trabalho. Foi Promotora Pública da Vara Criminal, juíza do trabalho e chefe das relações públicas no governo de Manuel Ribas. Mudou de Curitiba para o Rio de Janeiro, onde faleceu em 2001 (CPFC, 1953; Souza, 2013).

ginástica, confecções domésticas. (...) Como observamos, o Centro de Cultura Feminina, tão brilhantemente chefiado pela poetisa conterrânea Dra. Ilnah Secundino, acaba de ter, juntamente com o Sr. Governador do Estado, nova e sugestiva vitória (CPCF, *Livro de Ouro I*, 1936-1937, [n.p.]).

Recorda-se que elas também compartilharam salas no imóvel localizado no Alto do São Francisco, onde hoje se situa o Palácio Belvedere, entre os anos de 1938 até 1965, no tempo do interventor Mário Gomes, contando com a dedicação das associadas em programas de estudos, festejos de datas comemorativas e realização de eventos de cunho sociocultural.

Tempos depois, em negociações com autoridades políticas, em 1965, sob a gestão da “Presidente Leonor Castellano e da associada Bernair Sávio Costa, o Centro obteve uma verba necessária para aquisição de sua sede própria, onde funcionou até 1995” (CPFC, *LIVRO DA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE*, 2001, p. 7). Leonor Castellano também participou intensamente do CPFC como sua presidente entre os anos de 1961-1969.⁸¹ No tempo de sua gestão no CPFC, ela obteve, junto às autoridades, o reconhecimento legal da associação como de utilidade pública, pois sua fundação contribuía para o crescimento literário, científico, artístico e cívico da sociedade paranaense e também brasileira:

A Presidente Leonor Castellano conquistou para o Centro o direito de ser considerado de utilidade pública, através da Lei Municipal N. 2. 155 de 22 de agosto de 1962 e pela Lei Estadual do Paraná, N. 4. 839 de 23 de janeiro de 1964. (CPFC, *LIVRO DA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE*, 2001, p. 7).

81 Leonor Castellano nasceu em Curitiba, em 1899, destacando-se como professora e também escritora na imprensa paranaense e curitibana. Junto com as lideranças femininas do seu tempo, defendeu os direitos das mulheres e tornou-se a primeira mulher a ser Presidente do Centro de Letras do Paraná (1949-1952), espaço onde atuou com apurada dedicação em prol da produção literária do estado e de programas socioculturais, convivendo com os representantes da intelectualidade paranaense daquele tempo. Também tornou-se Procuradora Geral do Estado. Esteve à frente do CPFC como presidente entre os anos de 1961-1969 (Zomer, 2013).

A primeira sede própria era uma casa situada na Rua Visconde do Rio Branco, 1717, contando com espaço para a realização das reuniões, bem como para o funcionamento do Posto de Puericultura Darcy Vargas, fundado no ano de 1940. Nessa casa elas estiveram até 1995, quando teve início a construção da sede atual. Durante essa fase da nova construção, elas se deslocaram para outras salas cedidas por pessoas e instituições, por exemplo, a Casa Portugal, em convênio com o Consulado de Portugal, a Casa Alfredo Andersen e o Salão de Festas de uma das associadas, Sra. Branca Sabbag (LIVRO DA INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE, 2001, p. 10).

Na continuidade, a associação obteve apoio e reunia recursos para dispor de três andares do edifício *Times Square*, construído no antigo terreno (onde se localizava a sede/casa que fora demolida) e, em 2001, com o término da obra, as centristas se instalaram nas salas definitivas, onde permanecem até os dias atuais, com cerca de 76 associadas, muitas delas na faixa dos 90 anos.

Desde então, as associadas dispõem de sede própria para realizar as reuniões periódicas bem como outros eventos e mantêm o acervo com notável cuidado, atraindo interessantes possibilidades de pesquisas. O CPFC dispõe de uma biblioteca denominada Lygia Carneiro, salas de reuniões e de estar, salão nobre, teatro e um auditório com piano, que atualmente vem sendo utilizado para reuniões e comemorações vinculadas às atividades fundadoras do centro.

PROGRAMA DE ATIVIDADES SOCIOCULTURAIS

O que seria problematizar as atividades desenvolvidas pelas fundadoras do Centro Paranaense Feminino de Cultura, com base nas informações documentais, a partir do tempo de sua fundação? Quais seriam suas prioridades? De que maneira a associação atendeu aos propósitos para os quais foi criada? Quais são os perfis de suas

fundadoras e como interagiam entre si, com os homens, com a cidade e com seus moradores? O que elas fizeram para concretizar seus programas e se inserir no contexto das mudanças maiores no Brasil e em outros países?

Múltiplas perguntas surgem a partir do estudo documental e de suas possibilidades interpretativas. No entanto, como afirma Michelle Perrot (1988), é preciso não distrair o olhar e ater-se ao que se pretende investigar. Assim, para este trabalho, a análise foi orientada no sentido de evidenciar as atividades realizadas pelas associadas e o movimento que elas empreenderam para tal investimento, bem como refletir sobre as entrelinhas das fontes, as quais podem expressar outras intenções provisórias, mas significativas para a pesquisa histórica.

De acordo com a documentação, o CPFC foi criado tendo por base a formação intelectual, as artes, os esportes, incluindo-se, sobremaneira, também a questão moral: “[...] denominou-se Centro Paranaense Feminino de Cultura, tendo por fim incentivar a cultura da Mulher em tódos os ramos, moral, intelectual, artística e fisicamente” (ESTATUTO DO CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA, 1959, p. 3). Nesse artigo, o documento esclarece seus objetivos de:

- a) interessar as associadas em tódos os problemas sociais, históricos e literários da atualidade, estudando-os e discutindo-os; b) facilitar a cultura física das sócias pela prática dos diversos esportes, e especialmente a intelectual proporcionando-lhes cursos especializados de línguas, ciências domésticas e comerciais (ESTATUTO DO CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA, 1959, p. 3).

Convém retomar que os(as) educadores(as) e os(as) historiadores(as) das Ciências Humanas e da Educação já denunciaram a exclusão feminina da formação escolar institucionalizada em sociedades distintas, ou constataram o seu ingresso tardio, bem como a restrição aos programas de ensino que exigissem o uso do raciocínio matemático (na concepção masculina, as mulheres não eram capazes para tais operações), o que dificultava o ingresso das mulheres no Ensino Superior, com raras exceções exitosas em áreas como

Medicina, Engenharia⁸² e Direito. Nessa clássica e arcaica concepção, a elas caberiam programas e atividades domésticas e artes consideradas femininas. No entanto, o empenho de diversas associadas mostra que elas buscaram exceder a essas condições históricas para construir uma *história outra*, como também abrir caminhos para outras mulheres que se pronunciavam nesse movimento. Nessa perspectiva, criaram estratégias próprias de interagir com o público masculino, com os intelectuais e autoridades da época. Mariana Coelho, Ilnah Secundino, Pompília Lopes dos Santos e Leonor Castellano foram mulheres que pertenciam ao CPFC e também integravam outras associações que surgiam em Curitiba e que buscavam propósitos comuns: o sufrágio e a emancipação feminina por meio da educação, a participação na vida pública com destaque para a leitura, escrita e o acesso a um amplo programa científico-cultural. As três últimas mulheres foram presidentes do CPFC em tempos diversos, sendo que coube a Pompília Lopes dos Santos ser a primeira mulher a ingressar na Academia Paranaense de Letras e ser assim a fundadora da Academia Feminina de Letras do Paraná, na década de 1970.⁸³

A leitura da documentação dialoga com esses conceitos, em que o antigo e o novo se enfrentam, alternam-se e disputam espaços, revelando, por vezes, certo arrivismo ou um desejo intenso, por parte das centristas, de se recuperar o que poderia ser considerado um tempo perdido, ou de se atingir um lugar consagrado. Essa ideia de progresso

82 Um exemplo é Enedina Alves Marques (1913-1981), de etnia negra, que migrou com sua família para Curitiba e, desde criança, trabalhou com sua mãe na casa de Domingos Nascimento Sobrinho, intelectual e republicano que teve a iniciativa de matriculá-la na escola, com sua filha, onde foi alfabetizada. Com trabalhos diversos que incluíam o de ser babá, Enedina tornou-se professora normalista pelo Instituto de Educação do Paraná. Lecionou em várias cidades do Paraná e continuou seus estudos, sendo a primeira mulher a se tornar engenheira no estado do Paraná, fazendo parte de uma turma de 32 colegas homens. Enfrentou preconceitos por ser mulher, negra e buscar profissão que outrora só os homens atuavam (Gomes; Lauriano; Schwarcz, 2020).

83 Pompília Lopes dos Santos nasceu em Paranaguá em 1900, cursou a Escola Normal de Curitiba, sendo professora em várias cidades do Paraná e também em outros estados. Destacou-se também como professora de Francês e de Literatura da Língua Francesa no Curso Secundário, e "[...] foi conferencista, cronista, crítica de arte, estudiosa dos problemas pedagógicos, contista, novelista"(CPFC, 1953, p. 453).

está muito presente na história do CPFC, pois as associadas expõem um programa de cursos e palestras para atualização das mulheres, a fim de fazer frente a uma sociedade que ingressava na modernidade e exigia determinadas competências para seus(suas) cidadãos(ãs) em campos diversos.

Enquanto algumas associadas procediam de famílias abastadas e tinham acesso à escolaridade até o Ensino Superior, como demonstra o já comentado perfil de suas fundadoras, nem todas possuíam tal formação, mas os programas do Centro visavam a mulher moderna, o que também passava pela dedicação aos estudos. Considera-se que as mulheres daquele tempo, as mães e também as donas de casa cercadas de conforto e nem sempre com acesso aos estudos aspiravam a um modelo de ser/estar superior ao que vivenciavam. Como afirma a historiadora Michelle Perrot: “Plurais também nos seus objetos: não Mulher, mas mulheres (...) diferentes na sua condição social, na sua crença religiosa, na etnia a que pertencem, no seu itinerário individual” (Duby; Perrot, 1990, p. 15).

O feminismo manifestado pelo programa do CPFC atendia ao perfil de ser mulher/mãe/dona de casa e, de certa forma, não obstante as atuações de lideranças feministas, as atividades realizadas pelas centristas não comprometiam a organização/desempenho social no que se referia aos papéis do público masculino e feminino. Mariana Coelho, com toda a sua brilhante defesa do feminismo e emancipação feminina, por exemplo, construía um discurso que dialogava com o público masculino. No contexto nacional, Bertha Lutz defendia a família, a maternidade e a proteção à infância. Portanto, em paralelo às pretensões das feministas revolucionárias, que se destacavam nacional e mundialmente, as centristas viviam o tempo entre o antigo e o novo, sendo que por vezes um se fortalecia em detrimento do outro, ou vice-versa. O ativismo que caracterizou “[...] a figura de Bertha Lutz passou a ser identificado como o ‘bom feminismo’ que não colocava em risco a posição da mulher na família e na sociedade” (Karawejczyk, 2013, p. 329).

Assim, chama a atenção, sobremaneira, o desejo das mulheres de se atualizar e de estudar. O valor que davam à aquisição de cultura e conhecimento se fazia notar pela programação de cursos, palestras e conferências com seletos convidados, entre eles homens e mulheres. Conforme atestam as fontes, elas mantiveram esse compromisso em vários campos do conhecimento:

O Centro Paranaense Feminino de Cultura festeja no 5 deste, o seu aniversário de fundação. Ideados pelas senhorias conterrâneas, Rosy de Macedo Pinheiro Lima, Delohé Scalco e Inah Pacheco Secundino, iniciou o Centro sua ação instalando depois, solenemente, com a presença do mundo oficial, literário, artístico e social de nossa terra, a 5 de dezembro de 1936. Com a realização de sessões periódicas, torneios literários, iniciou a gentil agremiação os seus cursos de literatura, filosofia, história, inglês, francês, italiano, alemão, música e canto, desenho e pintura, bordado e confecção, e um departamento de ginástica, para todas essas aulas possuindo competentes mestres (...). Tal foi a grande elevação que atingiu o Centro que outros importantes estados da União, tais como São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Estado do Rio, Espírito Santo, Sergipe e Ceará, adotaram os moldes e programa, em associações congêneres, aos estatutos do Centro Paranaense de Cultura Feminina. Ultimamente, com a realização na Capital da República, do III Congresso Feminino Brasileiro, onde o Paraná pela primeira vez compareceu em certame dessa natureza, maior se tornou o valor do Centro Paranaense Feminino (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1936, [n.p.]).

Outro registro destaca a intensa programação literária promovida pela associação: “Em sua sede social, haverá hoje, às 5 horas da tarde, uma de suas habituais sessões quinzenais, onde serão lidos por suas autoras, os pontos do Curso de História do Brasil e da História Universal” (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1937, [n.p.]).

Desde a sua fundação, as associadas preocuparam-se em integrar seus programas às atividades culturais da cidade, inicialmente na presidência da Sra. Rosy Pinheiro Lima, seguindo-se as de Dra. Inah Secundino, Lygia Carneiro, Natália Lisboa, Isolde Weckerlin,

lara Sampaio, entre outras, sendo que a professora Chloris Casagrande Justen exerceu o cargo até o mês de agosto de 2023, tornando-se presidente emérita.⁸⁴ A partir de então, a professora Elieder Correa da Silva passou a ocupar o cargo, como a 26ª. presidente do CPFC.

Na história do CPFC, em sua relação com contextos mais amplos como o movimento feminista no Brasil, a Dra. Ilnah Secundino representou as associadas no III Congresso Nacional Feminista (1936)⁸⁵ e seu discurso revela os interesses pelos temas que atendiam aos propósitos das centristas:

Com palavras rápidas, respondendo as nossas impacientes indagações, a Dra. Ilnah Secundino deslisou as suas impressões sobre os trabalhos do III Congresso Feminino; de onde viu satisfeita, dado ao ambiente agradável e pelo encantador aspecto das representantes dos demais Estados. (...) Os trabalhos realizados são merecedores dos maiores [?], principalmente 'Estatuto da Mulher' que o influente Ministro Macedo Soares prometeu em discurso (...) enviado á Sociedade das Nações para a respectiva e definitiva aprovação. (...) A questão do divórcio, vista através da iluminada intelligencia da Dra. Ilnah Secundino, dado o seu atributo sincero, em prol dos lares infelizes, mormente atenção, a mulher, a maior vítima, quase sempre, das consequencias. O divórcio, (...) não irá desmoronar os lares. Ora, os lares infelizes já estão desmoronados e nessas condições o divórcio só poderá vir como benefício; nos lares felizes, naturalmente, nesses que há comunhão de almas que nada poderá desfazer, nele não é necessário. Para certos seres, que não sabem supportar as tristes consequencias motivados por um matrimonio infeliz, o divorcio para elles é mais digno, ilícito, que como em diversos casos, vivem numa desregração de adultério (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1937, [n.p.]).

84 O Livro da inauguração da nova sede (2001) traz os nomes das mulheres que atuaram na presidência do CPFC até a gestão da Prof. Chloris Casagrande Justen.

85 Ainda que nas fontes do CPFC, o referido evento seja citado como III Congresso Feminino ou III Congresso Feminino Brasileiro, entre os dias 01 e 08 de outubro de 1936 foi realizado, na cidade do Rio de Janeiro, o III Congresso Nacional Feminista, sendo este o título do evento, conforme consulta à documentação disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/5025>.

Ilnah Secundino traz para as discussões a questão do direito à igualdade de gênero, uma vez que, ao defender a condição feminina no contexto do sufrágio universal, outros debates também estavam presentes,⁸⁶ entre os quais o trabalho das operárias, a questão da jornada nas fábricas, a proteção à maternidade, os cuidados com a infância e instalação de creches, assim como o divórcio. Este último exigiria um extenso tempo de espera e de lutas porque, até 1962, quando foi estabelecido o Estatuto da Mulher Casada, os homens eram os provedores da família e as mulheres, em termos legais, não eram reconhecidas em sua plenitude no exercício dos direitos civis, pois como recomendava a lei: “O marido é o chefe da sociedade conjugal, função que exerce com a colaboração da mulher, no interesse comum da mulher e dos filhos” (ESTATUTO DA MULHER CASADA, 1962, *apud*, FÁVERI, 2007, p. 7).

Os chás literomusicais, realizados por anos consecutivos, seguiam um roteiro: ocorriam em lugares de destaque da sociedade curitibana, alguns contando com o financiamento de representantes da sociedade paranaense,⁸⁷ entre artistas, intelectuais e autoridades políticas, o que possibilita pensar o modo de viver socialmente compartilhado entre as famílias procedentes das camadas média e alta da sociedade paranaense:

Recital: Zenaide Villalva de Araujo: Programa: I Parte 1 - Moreninha (Bruno Seabra); 2 - Em memória de minha mãe (Rodrigues de Abreu); 3 - A mandinga (Menotti del Picchia); 4 - A festa no Palácio Verde (Narbal Fontes); 5 - Gostosura (Cassiano Ricardo); 6 - Poesias Regionais (Fontoura Costa e M. Eugenia Celso) (CPFC, Livro de Conferências, documentos, relatórios, manuscritos, 1948-1949, [n.p.]).

86 Apesar da abolição da escravidão em 1888, ainda nas primeiras décadas do século XX, as condições de vida da população negra exigiram que suas lideranças lutassem pelos seus direitos, organizando associações para essa finalidade e lançando jornais para alcançar seus objetivos. A criação da Frente Negra Brasileira em São Paulo em 1931 (e em outras cidades brasileiras), e o seu jornal *A Voz da Raça* contaram com a participação de mulheres nas lutas pela educação e igualdade de direitos, entre as quais se destaca Celina Veiga, considerada pelos estudiosos uma das primeiras feministas do movimento negro no Brasil (Domingues, 2008).

87 As centristas eram classificadas como fundadoras, associadas e benfeitoras, sendo esta última categoria extensiva aos homens, que participavam dos eventos e eram reconhecidos pelo incentivo que davam às iniciativas femininas.

Ou ainda outra dessas programações pode ser recuperada:

Dia 03 de maio. Chá littero-musical oferecido às autoridades, sob o patrocínio do Exmo Sr. Manoel Ribas. A tarde de 3 de maio - Resumo da arte e beleza. 1a. Palavra - Dra. Ilnah Secundino - presidente; 2a. Piano, Srta. Cecília Essenfelder; 3a. - declamação - Srta. Ophir Leite; 4a. - Canto- Sr. Humberto Lavale; 5a. Piano - Sr. Alceu Bochino; 6a. declamação - Srta Yone Diaz; 7a. - Violino - Srta. Olymnpia Lisboa; 8a. Piano a 4 mãos - Srtas. Margarida e Loris Zugueib; 9a. - Canto - Srta. Fernandina Marques (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1937, [n.p.]).

INTELECTUALIDADE: UM CAPÍTULO À PARTE

A relação da mulher com o conhecimento, com o desejo de estudar, pesquisar, ler e escrever existe há muitos séculos⁸⁸ e no CPFC tornou-se um objetivo peculiar, tema pouco explorado em pesquisas e que pode trazer surpresas para a construção da história das mulheres paranaenses. A busca pelo conhecimento e pela formação intelectual foi uma das bases para a formação do CPFC, onde as associadas organizavam cursos e palestras e se esmeraram para constituir uma biblioteca. Conhecendo-se um pouco das biografias femininas, as três mulheres fundadoras do CPFC tinham formação acadêmica: Rosy de Macedo Pinheiro Lima frequentava a Faculdade do Curso de Direito do Paraná; Deloeh Scalco cursava Ciências Sociais na Universidade Federal do Paraná; Ilnah Secundino frequentava a Faculdade de Direito e ocupou a função de Promotora Pública da Vara Criminal. Por conseguinte, organizar uma biblioteca era defendido pelas fundadoras como um quesito fundamental para os fins almejados: “O Centro tem uma grande ambição, nobre e justa. Desejava possuir farta biblioteca

88

O historiador Peter Burke (2020), ao se debruçar sobre o perfil dos clássicos em diferentes campos do conhecimento, da Idade Moderna aos tempos contemporâneos, traz a presença feminina com significativa atuação.

que concorresse com o facho de luz e as suas amostras de genio para a cultura" (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1937, [n.p.]).

Para compor a biblioteca, as associadas realizaram várias atividades, como arrecadação de livros, doados por pessoas e instituições, e os chás literomusicais destinados a essa ambição. O objetivo de formar a biblioteca, aprofundar os conhecimentos, estimular as iniciativas femininas na escrita e divulgar o gosto pela literatura estavam assim interligados às atividades por elas desenvolvidas. Portanto, logo nos primeiros tempos, as associadas formaram a Biblioteca Lygia Carneiro, cujo acervo foi constituído por autoras(es) paranaenses, depois ampliado com os clássicos da literatura nacional e mundial:

Os intelectuais enviaram belos exemplares de literatura e história (...). Inaugurar-se-á então a biblioteca circulante que o centro ideou para servir não só suas socias, mas entre todas as mulheres do Paraná que se quiserem filiar á sua biblioteca. Será então servido o chá e as danças terão início, sendo distribuídos premios entre senhoras e cavalheiros presentes. A entrada para o chá dançante será um livro (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1933-1958, [n.p.]).

O Livro de Registro do Acervo da Biblioteca do CPFC referente ao ano de 1937 contém 341 títulos, fichados com dados como: título, autores e gênero literário. Também a consulta ao Livro de Retirada torna possível conhecer quais temas eram lidos pelas associadas, a partir dos romances, poesias, histórias e biografias. Atualmente, as obras estão listadas em catálogos organizados em dois volumes, assim referenciados: CPFC. Biblioteca Lygia Carneiro. *Catálogo do autor (I: de A-K; II: de L-Z)*. Curitiba, 2003.

Em 1992, em atividades referentes aos 60 anos do CPFC, a professora Roselys Vellozo Roderjan, ao lado de Maria da Luz Portugal Werneck, apresentaram um anteprojeto para separar as obras de temáticas diversas das do acervo das autoras paranaenses e assim organizá-las: a Estante da Autora Paranaense e a Estante Especial para as radicadas no Paraná. Os estudos da idealizadora, professora Roselys Vellozo Roderjan, em julho de 1995, comprovaram a "[...] existência de 127 autoras paranaenses e de 338 livros, e mais de 25 autoras

radicadas no Paraná e 58 livros, (...) num total de 152 autoras e 396 livros" (Roderjan, 1997, p. 170).⁸⁹

Dessa forma, evidencia-se que representantes do Centro abraçaram a causa literária, tornando a associação a casa das mulheres que escrevem, atividade esta que passou a fazer parte da rotina para as que tinham tal talento. Em se tratando da produção literária feminina, a poesia e a crônica tornaram-se um campo privilegiado tanto para o estudo das formas de representações socioculturais, como para desvelar os anseios das mulheres daquele tempo. Na obra *Um século de poesia* (1953), publicada nas comemorações do Centenário da Emancipação Política do Paraná (com a apresentação da diretoria do CPFC), é possível conhecer a biografia, o perfil e as produções literárias femininas, as quais versam sobre temáticas variadas, como sentimentos, sonhos, frustrações, bem como exaltação das belezas naturais das terras e cidades paranaenses como Antonina, Paranaguá, Castro, Curitiba e Ponta Grossa. As poesias, sob a inspiração de suas autoras, captam e valorizam as particularidades do Sul, como a neblina, as geadas, as chuvas, e a intensa presença das hortas e jardins, cuidadosamente tratados por seus moradores. São 629 páginas com 42 autoras, entre elas diversas centristas, bem como as fundadoras do CPFC, Rosy Pinheiro Lima e Ilnah Secundino. Rosy Pinheiro Lima, na obra acima citada, publicou poemas com o título "Poeiras ao Sol". Ilnah Secundino, também se tornou escritora, com destaque para a poesia, sendo que nessa mesma obra, suas produções estão organizadas em três partes, denominadas: *Quando o sol surge no Oriente* (1934), *Vozes da cidade* (1935) e *Missanga* (1937). Além da exaltação à cidade e às belezas locais, os poemas também denunciam a realidade social do espaço urbano em projetos modernizadores:

89

No ano de 2023, o acervo da Biblioteca Lygia Carneiro é constituído por 3500 títulos em 7 mil volumes, sendo que 1800 títulos são de autoria paranaense. GOIS, Nani. Assembleia Legislativa homenageia os 80 anos do Centro Paranaense Feminino de Cultura. Curitiba: Assembleia Legislativa do Estado do Paraná, 2013. Disponível em: <http://www.assembleia.pr.leg.br/comunicacao/noticias/assembleia-homenageia-os-80-anos-do-centro-paranaense-feminino-de-cultura-1>

Ecoam os silvos prolongados,
as chaminés expelem rolos de fumaça.
Passam operários
homens humildes
de têmporas rijas, nervos de aço.
Homens de cérebros vários,
filhos da era vertiginosa,
obreiros incansáveis do progresso
feitos à custa do suor e sacrifício.
Homens que se batem contra a fome,
que pelejam e às vezes são vencidos
por outro mal, ainda maior: o vício.
(Secundino, 1953, p. 227)

Ressalta-se, sobremaneira que, entre autoras que marcaram presença na produção literária do Paraná daquele tempo, muitas delas somente há pouco tempo vêm sendo conhecidas entre pesquisadoras e pesquisadores que se preocupam em dar visibilidades às autorias femininas na sociedade paranaense. Entre elas a poeta negra Laura Santos (1919-1981)⁹⁰ tem seus poemas: *Sangue Tropical* (1953); *Poemas da Noite* (1953) e *Desejo* (1953) publicados na obra *Um Século de poesia* (1959).

Também a obra *Mulheres escrevem* (1997) traz poesias e crônicas de várias autoras sobre temáticas diversas, incluindo-se as próprias experiências, o olhar sobre a cidade e sobre as terras paranaenses, a exaltação da natureza, a história do CPFC considerando os últimos acontecimentos, bem como as mudanças observadas, entre as quais as reuniões semanais denominadas “Segundas no Centro” e que ocorrem até os dias atuais. Essas reuniões eram organizadas em roteiros específicos identificados como: *Evocação*, *Espelho* e *Comunicações*, sendo que em cada um desses momentos realizavam-se atividades

90 Laura Santos nasceu em Curitiba em 1919 e desde jovem manifestou talento para a escrita de poesias, bem como de outros tipos de produção, sendo premiada em 1937 por sua obra sobre a *História da Evolução da Aviação*. Exerceu diversos trabalhos como funcionária pública, professora, enfermeira, jornalista e colaboradora nas produções literárias de jornais e revistas locais. Dona de grande sensibilidade revelada em suas obras, estabeleceu reconhecido diálogo com as autoras de seu tempo, sendo sócio fundadora da Academia José de Alencar (CPFC, 1953, p. 391).

correspondentes, ou seja, a lembrança de acontecimentos de destaque em sua época; o retrato das ações das centristas; e apresentação de textos ou de manifestações artísticas expressivas. Contudo, essa rotina poderia ser “quebrada por outros programas essenciais” (Justen, 1997, p. 203).

No campo da intelectualidade, as associadas mantinham contato com autoridades literárias masculinas e femininas, construindo um ambiente de trocas e de reconhecimento mútuo. Nesse sentido, evidenciam a aproximação com profissionais de diferentes áreas do conhecimento, que compareciam aos eventos, trazendo suporte científico-cultural para as associadas. Entre esses profissionais e intelectuais, destaca-se a Dra. Clara Glasser Villa, médica, palestrante e uma autoridade para a fundação do Posto de Puericultura Darcy Vargas.

AÇÃO SOCIAL NO CPFC

O perfil da mulher moderna da primeira metade do século XX encontrou a adesão das associadas não apenas nos aspectos culturais e de formação intelectual, como também no empenho de acompanhar a política nacional de proteção à infância. Estudos acadêmicos ressaltam a importância da infância e da maternidade na formação nacional, evidente na política de governo do Presidente Vargas, a qual visava a preservação dos valores morais da família para a construção da nação. Esse discurso remete ao cuidado às crianças carentes e ao trabalho das mães, sendo que no CPFC, a médica Dra. Clara Glasser Villa compactuou com esses propósitos nacionais e organizou um Curso de Puericultura e Higiene destinado a um público feminino interessado: “Conforme já foi divulgado, tomará posse na sessão de amanhã a Dra. Clara Glasser Villa que irá fazer parte do corpo docente do Centro Paranaense Feminino de Cultura, no Curso de Puericultura e Higiene” (CPFC, *Livro de Ouro I*, 1939, [n.p.]).

Essa iniciativa também se articulava a outras semelhantes que já ocorriam na cidade, com a criação de postos de puericultura em

diferentes locais de Curitiba e desse modo contribuiu para a formação de profissionais dedicados ao atendimento da infância e orientações às mães. Sendo assim, o Curso de Puericultura e Higiene encontrou grande receptividade e o reconhecimento da imprensa e das autoridades comprometidas com a causa, conforme acusa a documentação:

[...] Instalados em pleno funcionamento, nos primeiros bairros operários de Curitiba, os Postos de Puericultura - Fundação O Dia, cabe-nos o gratíssimo dever de enviar a V. Exa., em meu nome e do meu jornal (...) nosso reconhecimento pela sua colaboração nessa obra de assistência á criança (CPFC, Correspondências, Documentos, Relatórios, Manuscritos, 1940-1941, s.n.p.).

O êxito obtido com a proposta do curso motivou as centristas a desejarem que o CPFC também tivesse uma unidade própria em sua sede, fundando-se assim, no dia 03 de maio de 1940 o Posto de Puericultura Darcy Vargas, por iniciativa da Dra. Clara Glasser Villa, o qual recebeu o apoio e o reconhecimento das autoridades locais pelo seu intento em prol da formação de uma sociedade sadia, conforme o conceito da época:

Tenho a satisfação de acusar o recebimento do gentil convite que me foi enviado para assistir a inauguração do posto de Higiene Infantil e Maternal'Darcy Vargas.'
Agradeço a gentileza do convite e faço votos para que as Exmas. Snras. vejam coroado de pleno exito os esforços dispendidos em benefícios da Criança Brasileira (CPFC, Correspondências, Documentos, Relatórios, Manuscritos, 1940-1941, [n.p.]).

A fundação do Posto de Puericultura Darcy Vargas, em 1940, constituiu-se um marco na história do CPFC, por sua significativa contribuição à saúde pública. Desde a sua criação, o posto atuou no auxílio à infância e à maternidade, organizando cursos de higiene, estendendo seus trabalhos para o atendimento médico-odontológico, distribuição de roupas e de alimentos às mães e às crianças carentes. Dessa maneira, passou a ocupar um lugar de destaque entre as atividades das centristas, conforme nos informam pesquisadoras do assunto:

Basta um simples olhar para a constatação do trabalho profícuo e realmente admirável que o Centro Paranaense Feminino de Cultura vem desenvolvendo entre nós, principalmente no que concerne ao aprimoramento das qualidades da mulher dando a esta uma educação melhor e completa. É que a acreditada agremiação busca atender a mulher paranaense nas suas necessidades, orientando-a e esclarecendo-a em tudo quanto concerne à vida doméstica, como também apurando-lhe as faculdades intelectivas para torná-la um ser perfeitamente à altura das condições atuais da existência. – Com esse objetivo há no Centro departamentos diversos que mantêm cursos especializados (...) Desses cursos, porém um se destaca pela sua importância e pelo seu reflexo na vida da coletividade. Referimo-nos ao curso de puericultura sob a responsabilidade da Dra. Clara Glasser Villa que prepara as mães de amanhã a fim de que as gerações futuras sejam fortes e sadias ... (Brito; Souza, 2011, p.53).

O estudo de documentos do acervo do CPFC também revela o empenho da associação no contato constate com autoridades locais e nacionais, a fim de providenciar os recursos necessários para a manutenção dos serviços e para dar continuidade aos cursos técnicos voltados à formação de enfermeiras, suprimindo a demanda nos postos de puericultura que foram sendo estabelecidos na cidade. Outro programa promovido por associadas visava a angariação de recursos e campanhas de auxílio material, como doação de alimentos e de roupas. Para essa iniciativa, elas dedicavam tempo à costura, confeccionando roupas com tecidos arrecadados para esse fim. Ocorriam, ainda, comemorações na sede da fundação para homenagear as mães que faziam parte das famílias carentes, escolhendo-se uma das representantes para as festividades, nas quais enalteciam a maternidade e atribuíam essa função como parte das atividades femininas.

No decorrer das décadas, os serviços prestados pelo Posto de Puericultura Darcy Vargas exigiram, de suas fundadoras, agilidade e o estabelecimento de estratégias para o atendimento às crianças e às mães necessitadas. Mudanças urbanas também condicionaram o funcionamento do Posto, a exemplo da reestruturação do sistema de saúde de Curitiba, que absorveu o público que necessitava de atenção,

inviabilizando o trabalho dos profissionais da saúde que eram designados para o Posto. Mas, em 1992, após negociações com as autoridades, o Posto de Puericultura Darcy Vargas firmou-se como parte do CPFC e foi regularizada a prestação de serviço de saúde à população de Curitiba pela Unidade Municipal da Mulher.

Assim, tanto a formação intelectual, quanto a assistência social e a preocupação com a saúde fizeram parte dos compromissos assumidos pelas centristas desde o tempo de sua fundação e acompanharam sua trajetória/história, uma vez que o emblema da associação, até há algum tempo, trazia o nome do posto como parte inseparável, ou seja, Centro Paranaense Feminino de Cultura/Posto de Puericultura Darcy Vargas, constituindo-se um marco na construção da história da saúde e da assistência à maternidade e à infância na cidade de Curitiba.

As abordagens sobre a dinâmica da associação e as iniciativas femininas inspiram muitas outras pesquisas e sugerem multiplicidade de problematizações e diálogos entre os propósitos das fundadoras e as condições femininas nos dias atuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historiadores e historiadoras que têm atração por acervos históricos irão se encantar em conhecer o Centro Paranaense Feminino de Cultura, dado o respeito e a seriedade com que os(as) responsáveis tratam esse testemunho da vivência de mulheres entre o passado e o presente. A criação feminina do CPFC e seu propósito fundador se fazem notar no ambiente da associação como um todo, na disposição das salas, nos móveis e nos objetos, bem como na exposição das fotografias e das pinturas e na biblioteca onde se conservam também os diferentes tipos de fontes, particularmente para a pesquisa histórica.

Em se tratando da história das mulheres paranaenses, conforme se problematizou, buscou-se traçar o movimento que as centristas, entre sócio fundadoras, associadas e sócias beneméritas, realizaram para a criação e a permanência do CPFC até os dias atuais.

Constatou-se que houve empenho coletivo para que o CPFC sobrevivesse às dificuldades, particularmente as financeiras, pois sua existência dependia do ingresso das sócias e do pagamento das mensalidades. No decorrer de suas atividades, o CPFC viveu momentos cruciais, por exemplo, o período da ausência de instalações apropriadas para suas atividades e com frequência precisou recorrer às autoridades para angariar auxílio financeiro. Essa busca se amenizou com a apropriação da sede atual, por meio da intervenção de autoridades políticas e pelo reconhecimento do papel que a associação desempenhava em defesa da mulher moderna, saudável e colaboradora eficaz também para a realização das atividades masculinas. O CPFC se firmou como um dos braços de assistência e orientação à mulher e proteção à infância, concretizada na iniciativa da fundação do Primeiro Posto de Puericultura Darcy Vargas, em Curitiba, no ano de 1940.

A pesquisa constatou que as intenções das associadas, nos primeiros tempos, enalteciam o movimento feminista, porém nem todas defendiam mudanças que rompessem com os papéis classicamente definidos para homens e mulheres. Nesse sentido, a força depreendida pelas associadas fundadoras não representava uma ameaça no âmbito das relações de gênero, uma vez que elas contemplavam lares solidamente estruturados em suas respectivas funções masculinas e femininas e atribuíam às mulheres a prioridade no desempenho das tarefas domésticas. Para tal, disponibilizavam programas de formação variada, inicialmente para as associadas, estendendo-se depois para as mães de maneira geral, incluindo-se cursos de confecção de chapéus, de corte e costura, taquigrafia e datilografia, atividades consideradas femininas naquela época. Nesse contexto, as associadas procedentes das (por assim dizer) tradicionais famílias paranaenses defendiam um perfil condizente com as concepções de sua posição social e também criticavam comportamentos considerados desviantes.⁹¹ Por exemplo, a prática do *footing* na Rua XV de Novembro na

91

Entenda-se que o uso da expressão 'famílias tradicionais' nas fontes do CPFC refere-se às famílias de classe social alta, pautadas em costumes conservadores e valores patriarcalistas, sem conexão com o entendimento pós-colonialista de povos tradicionais.

cidade de Curitiba – espaço do flerte entre homens e mulheres – era criticado por elas, pois representava um descaso no uso do tempo, uma vez que as mulheres que compartilhavam desse hábito afastavam-se da cultura em prol de futilidades.

O estudo da documentação revelou que essas mulheres fundaram o CPFC com o desejo de se modernizar, de compactuar com os propósitos nacionais de humanizar a sociedade, combater os males, atender à infância e à maternidade, sendo que esse perfil foi assumido por elas e compartilhado com seus pares, o público masculino. Percebe-se, assim, o compromisso das centristas de assumir um papel social significativo, em que o dever para com a pátria e a formação moral eram encarados com entusiasmo e responsabilidade no sentido de atender ao projeto político nacional.

Considerando as contradições, em face à antiga divisão sexual do trabalho, o desejo de estudar e de realizar atividades que acrescentassem outras possibilidades predominou e motivou as centristas a se atualizarem e ampliarem suas rotinas, convivendo em diversos eventos e realizações múltiplas. As associadas do CPFC também frequentavam outros círculos literários e conviviam com o público masculino, buscando a igualdade de direitos, de manifestação do pensamento pessoal e crítico, provocando debates e o reconhecimento de seus pares/homens.

Assim, no âmbito das produções literárias, pressupõe-se que as centristas estabeleciam diálogos entre si e com um público diverso, embora o estudo da documentação revele que essa dinâmica nem sempre seguia uma rotina determinada, no conjunto das atividades por elas realizadas. Contudo, nas entrelinhas das informações captadas ora aqui ora ali, é possível reconhecer que entre associadas existia um forte desejo de se expressar por meio da arte, da escrita e, particularmente da poesia. Nessa perspectiva, estavam atentas e compactuavam com escritoras de perfis distintos que exibiam talentos e se entregavam à escrita, o que se manteve como um dos propósitos do CPFC, desde sua criação aos dias atuais.

Ao longo das décadas de sua existência, o CPFC passou por muitas mudanças, o que exigiu a revisão dos seus propósitos e consequentes modificações, conforme afirma Chloris Casagrande Justen (1993), como alteração no Estatuto, revisão do tempo de gestão da presidente e criação de outras modalidades de reuniões, como a Segunda no Centro, a qual se mantém até os dias atuais. As dificuldades financeiras permaneceram, uma vez que a contribuição das mensalidades foi sendo insuficiente para cobrir as despesas básicas. Muitas associadas estavam ocupadas com outras atividades e não encontravam tempo disponível para os programas do Centro. O Posto de Puericultura também foi considerado desnecessário, pois as unidades de saúde criadas e mantidas pelo município de Curitiba acabaram absorvendo o público necessitado, bem como os profissionais especializados em saúde, que antes atendiam no posto do Centro.

Na perspectiva da construção da memória das mulheres no Paraná, o CPFC constitui um marco que registra o movimento por elas realizado nessa longa trajetória de conquista da igualdade civil, da participação na vida pública, da busca pelo conhecimento e da formação intelectual, uma vez que muitas se tornaram escritoras e publicaram suas produções e também exercitaram a escrita e a oratória nas apresentações que ocorriam durante as reuniões da associação. Essa dinâmica estimulava a produção literária e o pensamento reflexivo, ainda que não se moldassem aos conceitos exigidos pela crítica contemporânea.

Dado este histórico, conclui-se que as mulheres, no Paraná, manifestaram o desejo de buscar o conhecimento, expressar suas produções literárias, artísticas e científicas, criar e participar de associações culturais, bem como ascender às universidades, embora com dificuldades em conciliar esses propósitos e os antigos conceitos que as associavam exclusivamente aos cuidados com os filhos e afazeres domésticos. Ainda há dificuldades nos dias atuais, mas as mulheres vêm alcançando maior participação em profissões outrora masculinas e permanecem lutando pela sua autonomia e formação plena.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jane Soares. *Mulher e educação: a paixão pelo possível*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BUENO, Alexandra Padilha. Deslize de sentido: razão, fé e moralidade na produção literária de Mariana Coelho. In: XXV Simpósio Nacional de História, 25, 2009, Fortaleza. *Anais [...] XXV Simpósio Nacional de História*, História e Ética. Fortaleza: ANPUH. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/30-sh25?start=20>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- BRITTO, Tereza Teixeira; SOUZA, Beatriz Alves de Castro. *Mulheres criando para curar*: Centro Paranaense Feminino de Cultura e o Posto de Puericultura Darcy Vargas. Curitiba: Gramofone Produtora Cultural, 2011.
- BURKE, Peter. *O polímata: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag*. Tradução Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora UNESP, 2020.
- CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. *Livro de Ouro I*. Curitiba: CPFC, 1933-1958.
- CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. *Livro de inauguração da nova sede*. Curitiba: CPFC, 2001.
- CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. Estatutos do Centro Paranaense Feminino de Cultura. Curitiba: CPFC, 1959.
- CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. *Um século de poesia*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1953.
- CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. *Mulheres escrevem*: 1992-1996. Curitiba, 1997.
- COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo*: subsídios para sua história. Curitiba: Imprensa Oficial, 2002.
- COELHO, Mariana. *Um brado de revolta contra a morte violenta*. Curitiba: A Cruzada, 1935.
- DEL PRIORE, Mary. *Sobreviventes e guerreiras*: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta, 2020.

DOMINGUES, Petrônio. Um "templo de luz": Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 39, 2008, p. 517-596.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres*. v. 1. Porto: Afrontamento, 1990.

ESTATUTO DO CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. Curitiba, 1959.

FÁVERI, Marlene de. Desquite e divórcio: a polêmica e as repercussões na imprensa. *Cadernos Espaço Feminino*, v. 17, n. 1, jan-jul, 2007.

FERRANTE, Ceres de; JUSTEN, Chloris Casagrande; MIRANDA, Laís (organizadoras). *Mulheres Escrevem*: CPFC, 1992-1996. Curitiba: CPFC, 1997.

GOIS, Nani. *Assembleia Legislativa homenageia os 80 anos do Centro Paranaense Feminino de Cultura*. Curitiba: Assembleia Legislativa do Estado do Paraná, 2013. Disponível em: <http://www.assembleia.pr.leg.br/comunicacao/noticias/assembleia-homenageia-os-80-anos-do-centro-paranaense-feminino-de-cultura-1>. Acesso em: 17 nov. 2023.

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Enciclopédia Negra*. Biografias Afro-brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 185-187.

JUSTEN, Chloris Casagrande. Contando a história do presente. In: FERRANTE, Ceres de; JUSTEN, Chloris Casagrande; MIRANDA, Laís (organizadoras). *Mulheres Escrevem: CPFC, 1992-1996*. Curitiba: CPFC, 1997, p. 199-223.

KARAWEJCZYK, Mônica. *As filhas de Eva querem votar*: dos primórdios da questão à conquista do sufrágio feminino no Brasil (1850-1932). Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

LIMA, Rosy de Macedo Pinheiro. Discurso proferido na sessão inaugural. CPFC. Folhas soltas. In: SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng. Centro Paranaense Feminino de Cultura. *Boletim Casa Romário Martins*. Curitiba: Fundação Cultural, v. 35, n. 145, abr. 2013, p. 9-11.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*: operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RODERJAN, Roselys Vellozo. A Estante da Autora Paranaense. In: FERRANTE, Ceres de; JUSTEN, Chloris Casagrande; MIRANDA, Laís (organizadoras). *Mulheres Escrevem: CPFC, 1992-1996*. Curitiba: CPFC, 1997, p. 169-170.

SCALCO, Delohé. Discurso de inauguração. In: CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. *Livro de Ouro I*. Curitiba: CPFC, 1933, n.p.

SECUNDINO, Ilnah. Vozes da cidade. In: CPFC: *Um século de poesia*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1953, p. 229.

SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng. Centro Paranaense Feminino de Cultura. *Boletim Casa Romario Martins*. Curitiba: Fundação Cultural, v. 35, n. 145, abr. 2013.

TOMÉ, Dyenne Cristina. *Mariana Coelho e a educação das mulheres: uma escritora feminista no campo da intelectualidade (1893-1940)*. 347 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2020. Disponível em: <http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3127>. Acesso em: 17 nov. 2023.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. *Clotildes ou Marias: mulheres de Curitiba na primeira república*. Curitiba: Fundação Cultural, 1996.

ZOMER, Lorena. Centro de Letras do Paraná e atuação intelectual de Leonor Castellano. *Revista Tel*, v. 4, n. 2, maio-ago., 2013. Disponível em: <https://www.revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/4309>. Acesso em: 17 nov. 2023.

ARTISTAS-MULHERES, MULHERES-ARTISTAS:

PRESENÇA E PRODUÇÃO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX NO CENÁRIO PARANAENSE

Claudia Priori

Na história da arte mundial e também no contexto brasileiro são diversas as lacunas sobre a presença, os processos de criação e produção de artistas mulheres, sendo que por muitos séculos elas foram invisibilizadas, silenciadas e esquecidas dos registros, discursos e narrativas históricas. No Paraná, a inserção das mulheres nas artes e na profissão de artista não foi muito diferente do que acontecia em nível internacional e nacional, pois enfrentaram múltiplas dificuldades e invisibilidades no fim do século XIX e na primeira metade do século XX.

O processo de invisibilização e de silenciamento dos protagonistas de mulheres estão marcados por dois principais motivos: de um lado, pelas interdições sociais que recaem sobre suas vidas e comportamentos sociais, restringindo-as de acessarem determinados espaços, ocupações e profissões, tais como a profissão de artista. De outro lado, pela própria escrita da história da arte que foi feita por homens, os quais escreviam sobre artistas homens e para homens, já que eram eles quem acessavam as profissões e espaços públicos.

Assim, nosso objetivo neste texto é problematizar a presença e produção de artistas mulheres no contexto paranaense, especificamente de algumas pintoras, que viveram na primeira metade do século XX e atuaram na cidade de Curitiba produzindo arte e se movimentando para se integrarem ao cenário artístico e cultural, predominantemente masculino naquele momento.

ARTISTAS MULHERES - MULHERES ARTISTAS

Apropriamo-nos desse jogo de palavras: Artistas mulheres -Mulheres artistas, para refletirmos o quanto as marcações de gênero (Scott, 1990) atravessam nossas vidas, seja nas práticas sociais, nos discursos, no campo científico, na política, nas artes, no mundo. Independentemente da ordem de disposição na frase, a condição de mulher, de gênero feminino, parece quase sempre se antecipar aos seus processos criativos. A historiadora da arte Whitney Chadwick salienta que:

A história da arte nunca separou a questão do estilo artístico da inscrição da diferença sexual na representação. Discussões sobre estilo se dão consistentemente em termos de masculinidade e feminilidade. Análises de quadros vivem repletas de referências à 'viril' manipulação da forma ou ao toque 'feminino' (Chadwick, 2019, p. 158).

Desde a antiguidade, os discursos sobre/da história da arte compreenderam a palavra artista como referente ao homem e o mesmo se aplicaria ao termo gênio. Ser artista e gênio era visto como algo pertencente aos homens, tidos como criadores, produtores de algo. Às mulheres era concedido o atributo da reprodução, do trabalho doméstico ou da reprodução sexual, o que implica no ato de cuidar, de parir, de suprir as necessidades da casa e da família, (filhos/as, marido, pessoas idosas, doentes etc.).

O acesso às letras e às artes, por muito tempo foi para poucas mulheres, geralmente para aquelas oriundas de famílias de posses ou mais abastadas. Essas conseguiam se instruir (ler, escrever, ter aulas de aritmética) e receber algum ensino de habilidade para as artes (pintura, música, escultura). Das mulheres que acessavam as artes, principalmente a pintura, era esperado que suas produções artísticas representassem temáticas atribuídas ao feminino: a domesticidade, a maternidade, a infância, a beleza, entre outros. As produções de mulheres

artistas foram categorizadas socialmente, pelos críticos de arte, como sendo inferiores, obras de amadorismo, ou para entretenimento:

Ao longo da história da arte ocidental, houve uma tendência a tornar a artista mulher exótica, uma exceção, e, paradoxalmente, usar seu *status* único para diminuir seu sucesso. Quando posições em relação à raça, etnia ou orientação sexual, além de gênero, intervêm para moldar a relação do artista aos discursos e às instituições da arte, a situação se torna ainda mais complicada (Chadwick, 2019, p. 159).

Com isso, a arte feita por mulheres, muitas vezes chamada de arte feminina, foi considerada em alguns momentos como algo menor, expressando novamente a ideia de amadorismo, de decoração, de passatempo. E essas posições se agravam quando se trata de arte feita por mulheres negras, indígenas, lésbicas, trans, refugiadas, por exemplo, pois vários são os atravessamentos sociais e diversos os processos de exclusão e de invisibilização de seus protagonismos e produções artísticas. Esse tipo de pensamento, segundo a autora, corroborou “[...] visões ahistóricas e imutáveis da natureza ‘feminina’. E ignoraram o comprometimento, o trabalho duro e os sacrifícios que muitas artistas mulheres fizeram para contribuir com a cultura visual” (Chadwick, 2019, p.169).

Nesse sentido, quando as mulheres fugiam das temáticas ditas femininas e se expressavam com liberdade poética e crítica, extrapolando tais limites, eram rechaçadas pelo âmbito artístico predominantemente masculino ou não eram reconhecidas socialmente, como aconteceu com muitas artistas, ficando invisíveis no mundo das artes e na história da arte.

Há muito a se pesquisar sobre as artistas mulheres e suas produções, em diversos contextos. E nesse aspecto é preciso ressaltar a ausência ou escassez de registros históricos (fontes/documentos) sobre as biografias, trajetórias e produções de artistas mulheres, principalmente para tempos remotos, o que exige das pesquisas na área um trabalho minucioso de investigação documental a variadas fontes históricas (revistas, jornais, arquivos, acervos de museus, entre outras), em busca de pistas e indícios de sua presença e produção.

É importante salientar também que não houve grande interesse por parte de instituições públicas ou privadas na conservação e/ou restauração das produções artísticas feitas por mulheres, sendo que elas tiveram suas obras perdidas, danificadas ou ainda, atribuídas a homens, contribuindo para a percepção de que as mulheres produzem menos.

Outro ponto a mencionar é a falta de incentivo e orçamento destinados à aquisição de produções feitas por mulheres por parte dos acervos de museus ou outros espaços culturais, bem como em realizar exposições de suas obras. Portanto, vários são os fatores socioculturais que dificultaram o acesso de mulheres ao campo das artes, bem como o acesso dos públicos as suas produções artísticas, devido à precariedade na preservação de suas obras, memórias e trajetórias.

UM OLHAR PARA ARTISTAS MULHERES NO CENÁRIO PARANAENSE

Pensar a relação entre mulheres e arte exige reflexão sobre os silenciamentos e interdições aos quais as artistas foram submetidas em diferentes tempos, pois tiveram sua visão de mundo e cosmo-percepção obliteradas. Tiveram a criação e representação de si, dos outros e do mundo, negadas, esquecidas e silenciadas.

Quando voltamos nossos olhares para a história da arte, encontramos inúmeras representações femininas na iconografia e nos conjuntos escultóricos, de contextos históricos distintos. No entanto, essa presença é quase sempre representada sob a ótica masculina, vistas como inspiração, musas, ícones, modelos vivos, nus femininos. São poucos os registros da história da arte, e também do cinema, da arquitetura, das ciências, em que aparecem as mulheres que criam, pintam, esculpem, desenham, arquitetam, cantam, dançam, tocam, produzem... Ao longo da história, algumas mulheres, oriundas das elites, tiveram atuação nas expressões artísticas e geralmente eram de famílias já envolvidas com a arte, ou então, devido ao acesso à instrução, frequentavam escolas e ateliês particulares aprendendo o ofício e as técnicas

com homens artistas, mas poucas, de fato, conseguiram manifestar seus conhecimentos artísticos (Chadwick, 2019).

A presença delas publicamente era muito tímida, e o reconhecimento por suas aptidões artísticas não ultrapassavam as reuniões sociais, os palácios e residências. Às vezes, uma promissora profissão artística era ofuscada pelo matrimônio, cuidado da casa e da família. A sociedade impunha para as mulheres a esfera privada e profissões como o magistério que remetiam à educação e cuidado das crianças, similar ao papel de mãe e educadora. Para a arte, espaço de criação do mundo, elas eram consideradas inaptas.

Filipa Lowdes Vicente (2005, p.208), salienta que “no século XIX, por exemplo, as mulheres artistas empreendiam ações para eliminar as discriminações de que eram alvo e modificar a qualificação de suas carreiras, mas não usavam a arte em si para o fazer, como acontecerá mais tarde”. Constata-se assim, como as mulheres artistas buscavam, naquele momento, alçar a profissionalização, a carreira artística, acessando os mesmos espaços e conhecimentos que os homens adquiriam. E os movimentos feministas contribuíram para que as lutas das mulheres ganhassem força em vários contextos, em prol da igualdade de direitos entre mulheres e homens, liberdade e emancipação feminina. De lá para cá, com avanços e recuos, os feminismos em suas variadas vertentes têm colaborado para que as mulheres alcancem direitos, maiores espaços na vida pública e sejam reconhecidas e valorizadas como protagonistas, sujeitas da história, de suas vivências e de suas múltiplas existências no mundo.

Ao problematizar como as questões de gênero podem ter implicado na inserção social e artística das mulheres em diversos contextos, este capítulo se embasa numa abordagem da perspectiva dos estudos de gênero, articulada com os estudos da arte, pois essa temática é carente de atenção por parte da historiografia, motivos que nos estimulam a pensar os lugares das mulheres, especialmente nas artes visuais.

As desigualdades de gênero e as hierarquias de poder aliados aos fatores socioculturais já mencionados também se refletiram na produção historiográfica que não registrou ou se silenciou sobre

a presença e produção de mulheres na história da arte, em variados contextos, inclusive na história da arte paranaense. As primeiras décadas do século XX, em nível internacional, foi um período que trouxe mudanças significativas nas concepções artísticas, surgindo novas ideias quanto ao estatuto da arte, dos objetos artísticos, dos modos de se fazer e pensar as artes.

O Brasil, nos primeiros anos do século XX, estava num momento de transição entre o academicismo e o modernismo, porém, as renovações artísticas eram muito tímidas. Para Aracy Amaral,

Até 1917, os acontecimentos, na pintura, não assinalariam senão alguns registros, prenúncios do movimento de renovação que se instauraria a partir da exposição de Anita Malfatti. Esta artista afirma, entretanto, que, em meados da década “em São Paulo as exposições individuais, grandes e pequenas, já surgiam então sem interrupção. Muitos artistas como Pedro Alexandrino, Almeida Júnior e Benedito Calixto não representavam surpresa alguma”. Segundo Tarsila, muitas dessas exposições eram de pintores estrangeiros em visita ao país, portugueses ou italianos (Amaral, 2021, p. 92-93).

Nesse contexto de transição do século XIX para o XX, em Curitiba, a capital paranaense, havia duas importantes escolas de artes:⁹² a escola de Antônio Mariano de Lima e a de Alfredo Andersen, mais conhecido como Alfredo Andersen. Espaços responsáveis pela formação profissional de uma série de homens e mulheres, inclusive das artistas protagonistas presentes no recorte temporal abordado nesse texto.

As escolas de artes plásticas de Antônio Mariano de Lima e Alfredo Andersen contribuíram para que o objetivismo visual e a tendência realista de suas expressões artísticas influenciassem as primeiras gerações da pintura paranaense. No entanto, na capital do Paraná, até a década de 1920, o mercado artístico era muito pequeno para artistas sobreviverem das artes, tanto homens quanto mulheres.

92 BANESTADO. *Pintores e escultores II. As Escolas de Mariano de Lima e de Alfredo Andersen: ponto de partida*. Curitiba, s/d.

E certamente, muito mais difícil para elas, pois enquanto os jovens pintores, intelectuais e jornalistas se reuniam em espaços públicos, ateliês e ruas para conversarem sobre arte, as mulheres não tinham tanta liberdade para isso, o que demonstra como a condição de ser mulher, naquela época, é um dos fatores que dificultaram o acesso ao mundo das artes.

Nos primeiros anos do século XX, algumas artistas se fizeram presentes no cenário curitibano⁹³, tais como as pintoras Maria da Conceição Aguiar Lima e Francisca Cândida Munhoz, que pintavam naturezas-mortas, retratos e paisagens, fazendo uso do crayon e da tinta a óleo. Ambas tiveram aulas na escola de artes do pintor Antônio Mariano de Lima.

Maria Amélia D'Assumpção (1883-1955), Isolde Hotte (1902-1994), Inocência Falce (1899-1984), Silvina Bertagnoli (1912-1975); Sinhazinha Rebello (1891-1973), Lydia de Marco (1914-1993), Maria Sylvia Senff Palú (1917-2007), tiveram aulas com Alfredo Andersen e Lange de Morretes. Elas pintavam retratos, naturezas-mortas e paisagens⁹⁴. Realizaram exposições individuais em vários momentos de suas trajetórias. No *Dicionário das Artes Plásticas do Paraná* de Adalice Araújo (2006), historiadora e crítica de arte, há referências a essas artistas na cidade de Curitiba. Além de pintoras, algumas delas, tais como Maria Amélia D'Assumpção, Inocência Falce e Maria Sylvia Senff Palú atuaram como professoras no ensino de artes. Se por um lado, isso demonstra os conhecimentos, habilidades e técnicas adquiridas, assim como a propagação para novas artistas, por outro revela como o campo da educação e a profissão de professora de artes se tornou um meio de sobrevivência para essas mulheres. No campo da pintura,

93 Para conhecer um pouco mais desse contexto, confere: PRIORI, Claudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). *História: Questões e Debates*, v. 65, p. 359-384, 2017; PRIORI, Claudia. Da (in) visibilidade à profissionalização: mulheres e arte no cenário paranaense (fim do século XIX e começo do século XX). In: VÁZQUEZ, Georgiane Garabély Heil (Org.). *Nova História das Mulheres no Paraná*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020, p. 93-127.

94 Algumas obras das referidas artistas estão disponíveis em: Museu Paranaense - Acervo online - Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br> e Museu Alfredo Andersen - Disponível em: <http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo>.

também se destacava a artista Gene Woiski. Embora houvesse dificuldades para que as mulheres conquistassem inserção social e artística, algumas conseguiram denotar sua presença e protagonismo nas artes, na cultura e no ensino no Paraná.

As mulheres artistas que se destacaram no Paraná, especialmente em Curitiba, nas primeiras décadas do século XX são majoritariamente mulheres brancas, instruídas, advindas de famílias ricas ligadas à tradição política, ao comércio e a indústria, e que tiveram acesso às artes e aos espaços culturais. Geralmente, foram consideradas “bem-casadas”, pois contraíram matrimônio com homens cultos, intelectuais, políticos, de famílias ricas e com status na sociedade.

Adalice Araújo concebeu algumas fases para a arte paranaense, que se inter-relacionam, com base em algumas características gerais que se apresentam no contexto de produção artística, dentre as quais destacamos: a fase de infraestrutura e a de movimento de integração, que abarcam o recorte temporal aqui analisado.

[...] Infraestrutura: de 1886 a 1940 duas importantes Escolas serviriam de infraestrutura à Arte Paranaense: a Escola de Artes e Indústrias fundada em 1886 por Mariano de Lima, e a Escola formada em torno de Alfredo Andersen por seus discípulos; este desembarcara em Paranaguá em 1892. Malgrado certas tentativas, como o Movimento Paranista, esta fase não se afastou de um objetivismo visual, permanecendo no âmbito lançado pelos dois pioneiros. O primeiro vem sendo objeto de recentes pesquisas por parte do Prof. Newton Carneiro enquanto que a atuação do segundo e seus discípulos foi meticulosamente levantada por Paulo Rubens em “Andersen, Pai da Pintura Paranaense” e pelo Professor Valfrido Piloto em “O acontecimento Andersen” (Araújo, 1974, p. 20-21).

Essas duas escolas de arte se fizeram presentes de modo importante na trajetória e produção das artistas mencionadas, pois a partir dos aprendizados ali recebidos, do desenvolvimento de suas habilidades e de seus processos criativos, é que as mulheres foram ampliando seus espaços de atuação no cenário artístico e cultural da Curitiba das primeiras décadas do século XX, criando, expondo e ensinando outras

mulheres, mesmo que sua presença e participação fosse diminuta se comparada à dos homens.

A partir da década de 1940, a cidade de Curitiba estava em constante crescimento urbano e populacional e como ressalta Adalice Araújo, esse período compreendia o início da fase da arte moderna no Paraná, conhecida como:

[...] Movimento de integração: Embora com antecedentes, podemos datar esta fase da década de 40 até meados da década de 60. O Paraná integra-se ao modernismo. Gradativamente atualiza-se face a uma realidade nacional e internacional. Observa-se, que em vários momentos o Paraná consegue manter uma posição de pioneirismo face ao extremo sul (Araújo, 1974, p. 21).

A capital paranaense vivenciava nos ares citadinos, a partir dessa fase, a ressonância de aspectos artístico-culturais da modernidade e das linguagens modernas da arte, - principalmente advindos das influências de Guido Viaro, Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto, Poty Lazzarotto, Violeta Franco – e que passaram a coexistir com a corrente realista tradicional, o objetivismo visual, disseminada por Antônio Mariano de Lima, Alfredo Andersen, e um conjunto de artistas (mulheres e homens) que tiveram aulas com ambos em suas escolas:

Viveríamos a nossa própria Semana de Arte Moderna (pelo que este termo significa no sentido de fenômeno social, atualização com uma realidade internacional e consequente despertar de um nacionalismo) apenas após a chegada ao Paraná de Guido Viaro, e em meados da década de 40 com a revista "Joaquim" por Dalton Trevisan e Erasmo Piloto, com ativa participação de Poty. Visto que mesmo o movimento literário criado em 26, em torno de Jurandyr Manfredine não chegou a vingar, pode-se afirmar, de maneira genérica que tudo quanto se faz nos primeiros quarenta ou cinquenta anos de nosso século constitui--se na solidificação de uma infraestrutura cultural, cujo fenômeno mais notável na literatura foi o simbolismo e em artes visuais as Escolas de Mariano de Lima e Alfredo Andersen (Araújo, 1974, p. 22).

A difusão da arte moderna em Curitiba, como se percebe, acontece num momento muito próprio, quase duas décadas depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida em 1922, e que irradiou novas perspectivas para as artes visuais no Brasil. O modernismo trouxe para o Paraná novas concepções na criação e representação artística, com a abertura de novos espaços de ensino de artes, influências e produções.

Cabe mencionar a importância da criação, a partir de 1948, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), em Curitiba, que possibilitou o acesso ao ensino superior e abriu melhores condições de profissionalização artística para as mulheres. Todavia, como indica Renato Torres, em sua tese de doutorado, o quadro de professores-fundadores de artes plásticas foi composto apenas por homens:

A primeira funcionária administrativa contratada foi Leonor Botteri Genehr, que mais tarde se tornaria professora da escola (HISTÓRICO, 1979). Assim, estava organizada a primeira equipe a trabalhar na EMBAP. Para compreender quem foram os professores-fundadores da EMBAP e os motivos que os levaram a serem recrutados para as respectivas cadeiras, utilizou-se novamente o método prosopográfico. Na análise, ganham relevo a formação artística, a experiência em docência e os destaques no campo da arte. Os mecanismos de consagração, a lógica do meio artísticos da época e os grupos organizados que representavam o Paraná na década de 1940 fornecem indícios desta movimentação (Torres, 2017, p. 179).

Fica evidente na constituição da EMBAP, que as artistas mulheres que já lecionavam nas escolas de artes de Curitiba, não foram convidadas a integrar o corpo docente da instituição. Somente mais tarde, Leonor Botteri passou a ocupar a cadeira da disciplina de pintura de natureza-morta. No entanto, as primeiras turmas eram compostas por algumas alunas mulheres. Torres, citando matéria de jornal de 1948, apresenta uma lista de estudantes e afirma que todos e todas participavam da Exposição Acadêmica:

A primeira turma de pintura da EMBAP teve como alunos: Anna Maria Prince Comodo, Dalena Maria dos G. Alves, Diana Pinkel, Fernando Pernetta Velloso, Francisco Bettega, Maily Harriet Kirtschig, Thereze Margith Glaser, Ruth Pinto da Costa, Thomaz Wartelsteiner, Luiz Renato Moreira Pedroso, Carlos Domício Moreira Pedroso, Bernard Marie Joseph Delespinasse e Arlette Pereira Reis de Vasconcelos. E no curso de escultura: Inês Busato, Glassi Cassou e Alceu Buck (Freyesleben, *O Dia*, 1948, p. 37, *apud* Torres, 2017, p. 201).

É importante destacar que as fases de infraestrutura (de 1886 a 1940) e do movimento de integração (década de 1940 até meados da década de 1960), assim denominadas e estabelecidas por Adalice Araújo (1974), não são fixas no tempo. Apresentam antecedentes, modos de coexistência com outras influências, dialogam entre si, se movimentam e se abrem para novos processos. E a criação da EMBAP, em 1948, evidencia esse movimento de coexistência da tradição, de um objetivismo visual, com a abertura para as novas linguagens modernas da arte, especialmente com a presença de Guido Viaro na instituição.

A criação e expansão de espaços de formação superior, maior atuação de mulheres na profissão de artista, seja no cenário curitibano, ou para outras cidades do estado, é um aspecto que carece de maior contextualização. A produção artística de mulheres para esse contexto histórico, assim como para outros, espera novas pesquisas, pois poucas são as referências acadêmicas que abordam temáticas das histórias de mulheres e das histórias das artes visuais no estado do Paraná, bem como as produções das artistas. É um campo a ser explorado com o propósito de acessar as trajetórias, experiências, relações pessoais e profissionais, bem como o contexto que viveram/vivem e representam/representaram em suas expressões artísticas, pois como assinala Almeida (2010, p.20) é uma forma de evidenciar "que a mulher pode ser reconhecida integralmente, não apenas em âmbito social, mas também intelectual, artístico ou, até mesmo, ritualístico".

Quando a historiadora e crítica de arte Adalice Araújo estabeleceu as fases para a arte paranaense, durante a década de 1970, as reflexões

sobre a arte contemporânea estavam em voga no Brasil e internacionalmente. E também neste período os debates e questionamentos acerca da presença e produção de mulheres na história da arte estavam aflo-rando. Desde a década de 1960, uma série de fatores colaboraram para alguns avanços sobre essa questão: seja pelas conquistas sociais das mulheres em decorrência das lutas, organização e reivindicação dos movimentos feministas pelos direitos das mulheres; seja pela emergên-cia de debates teórico-metodológicos que, dentro e fora da academia, traziam de forma crítica a discussão do lugar social que fora atribuído às mulheres na história da arte e nas instituições.

É nesse contexto que podemos citar autoras pioneiras nesse debate, como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Harmony Hammond, entre outras. O advento de teorias críticas feministas, as abordagens de gênero e suas interseccionalidades com classe, raça/etnia, sexualidade, geração e outras categorias, são estudos que ten-sionaram um campo hegemônico e excludente, seja na prática social, seja na história da arte, contribuindo para maior visibilidade e reconhe-cimento social das artistas, embora ainda insuficiente.

O processo criativo das mulheres comumente silenciado na his-tória da arte, também tem sido nos espaços culturais, uma vez que o acesso aos museus e galerias de arte é diminuto para as mulheres exporem suas obras artísticas. É importante mencionar que esse pro-cesso de marginalidade da história, do processo criativo, dos espaços públicos, lugares e posições sociais a que as mulheres foram subme-tidas socialmente, inclusive a profissão de artista, foi delimitada por códigos de uma sociedade patriarcal que renegava às mulheres o exercício da cultura, da criação, da produção e composição do mundo.

A arte produzida pelas mulheres no cenário paranaense no recorte temporal abordado, principalmente a pintura, apresenta temá-ticas bem variadas, embora prevaleçam as naturezas-mortas, flores, paisagens, os retratos e autorretratos e a pintura de gênero, o que per-mite analisar as semelhanças de traços e de trajetórias entre elas, as características próprias de cada uma, os símbolos e os significados de suas representações pictóricas. Nesse aspecto, é importante salientar

como a produção de imagens por mulheres constroem modos muitos específicos de representação de si e do mundo, devido aos próprios atributos e papéis sociais impostos a elas.

Parece ser coerente que as artistas representassem, fizessem pinturas e escrevessem acerca de suas experiências e vivências no âmbito doméstico e familiar, já que na grande maioria das vezes, era a esses espaços que elas estiveram restritas por muito tempo. Os temas e cenários retratados pelas mulheres artistas não parecem ser motivos para causar espanto social, pois se a elas era reservado o “mundo feminino”, e exigido atributos como a sensibilidade, a delicadeza e a emoção, é compreensível que muitas delas retratassem esse contexto sociocultural a que estavam inseridas, que revelassem um pouco desse mundo ao qual sua vida estava limitada.

As imagens configuram o mundo. A imagem visual é uma forma de comunicação, de produção de discursos e é composta por múltiplos elementos e símbolos repletos de significados. E esses elementos podem ser analisados, compreendidos, lidos, decodificados, e vários são os caminhos para esse entendimento, uma vez que diversas disciplinas, tais como a história, a antropologia, a filosofia, a estética, a semiótica, a psicanálise, entre outras, oferece reflexões e instrumentos analíticos, o que amplia as possibilidades de estudos da imagem. Todavia, como afirma Ulpiano Bezerra Meneses (2012, p. 244), os caminhos escolhidos, “a primazia, contudo, terá sempre que ser determinada pela natureza dos problemas históricos propostos, e pela capacidade de as fontes disponíveis (visuais, materiais ou verbais) conseguirem encaminhá-los”.

Portanto, a partir do momento que olhamos para a presença e criação das mulheres, o mundo da arte se amplia, se revigora diante de suas imagens e representações. Outros mundos da arte vão se apresentando, novas composições de teorias artísticas e de epistemologias vão emergindo, outras formas de conceber e retratar o mundo, as relações humanas e o cotidiano vão alargando os sentidos e significados simbólicos da história da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres sempre estiveram presentes na história das artes. Entretanto as suas participações e protagonismo foram negligenciados pelas metanarrativas e discursos masculinos dominantes. Esse apagamento também perpassa a vida das escritoras, filósofas e historiadoras, para citar apenas algumas áreas do saber. O silenciamento e ocultamento de suas memórias e histórias, nas narrativas historiográficas, na produção literária e iconográfica, nos arquivos e registros, causaram uma profunda invisibilidade de práticas e experiências de mulheres, em tempos e espaços distintos. A domesticidade, o espaço privado, o interior das residências pareciam ser os lugares adequados para as mulheres exercerem seu “destino”, a maternidade. Foram criadas por gerações a fio para se casarem, tornarem-se mães, cuidarem da família. O recinto do lar, os assuntos domésticos e familiares eram aqueles permitidos a elas.

Portanto, ter acesso à educação, aprender a ler e escrever, cursar o ensino superior, exercitar a escrita de si, produzir ciência, compor o mundo por meio de suas próprias criações artísticas, quer a literatura, quer as artes visuais, a música, o cinema, dentre outras formas, exigiram que as mulheres contornassem muitos obstáculos e desafios sociais, discriminações de gênero, hierarquias de poder cristalizadas, assim como os cânones literários, artísticos e científicos. Muitas foram as lutas e resistências para que alcançassem direitos sociais, políticos e econômicos, e pudessem expressar sua autonomia, subjetividade e capacidade criadora.

Ultrapassar as barreiras e a discriminação de gênero continua sendo árduo, numa sociedade com herança patriarcal, racista e colonizadora, como a brasileira. Dessa forma, enfrentar esse pensamento colonizador tem sido uma das lutas atuais das mulheres, em vários campos do saber, da vida política e social, possibilitando maiores mudanças na produção cultural, descolonizando os cânones e permitindo a abertura para outras protagonistas, tais como artistas mulheres, escritoras, mulheres realizadoras/diretoras de cinema, mulheres na política, mulheres nas ciências etc.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flavia Leme de. *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 2021.

ARAÚJO, Adalice. *Arte Paranaense moderna e contemporânea: em questão 3.000 mil anos de arte paranaense*. Curitiba: UFPR, Tese de Livre Docência, 1974.

ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das Artes Plásticas do Paraná*. 1ed. Curitiba: Paranacidade, 2006.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. *Histórias das mulheres, histórias feministas*; vol. 2 – antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 151-170.

HAMMOND, Harmony. Artistas lésbicas. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André. *Histórias das mulheres, histórias feministas*; vol. 2 – antologia. São Paulo: MASP, 2019, p.82-84.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e Imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.

MUSEU ALFREDO ANDERSEN - Disponível em: <http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo>. Acesso em: 21 nov. 2022.

MUSEU PARANAENSE - Acervo online – Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br>. Acesso em: 21 nov. 2022.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016 [1 ed. norte-americana *ArtNews*, 1971].

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (Orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*; vol. 2 – antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 95-109.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011, p. 53-67.

PRIORI, Claudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero (fim do século XIX e começo do século XX). *História: Questões e Debates*, v. 65, p. 359-384, 2017.

PRIORI, Claudia. Da (in) visibilidade à profissionalização: mulheres e arte no cenário paranaense (fim do século XIX e começo do século XX). In: VÁZQUEZ, Georgiane Garabély Heil (Org.). *Nova História das Mulheres no Paraná*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020, p. 93-127.

TORRES, Renato. *O Conservadorismo moderno na estruturação do Projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)*. Curitiba: UFPR, 2017.

VICENTE, Filipa Lowndes. A arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI- XVIII). *ARTIS-Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº. 4, 2005 (p. 205-242).

AS MULHERES NA MÚSICA DO PARANÁ:

LEGADOS DESDE A MÚSICA FAMILIAR ATÉ
BIANCA BIANCHI (1904-2002)

Andréia Schach Fey
Guilherme Gabriel Ballande Romanelli

Quem foram as mulheres artistas que participaram ativamente na construção de legados artísticos e educacionais para a música no território paranaense no final século XIX e boa parte do século XX? Responder esta pergunta não é tarefa simples, pois embora existam registros, a historiografia deixa as musicistas mulheres à sombra dos nomes masculinos.

O interesse da primeira autora na temática já produziu pesquisas anteriores e a publicação do livro *As mulheres na Música: propostas inclusivas para aulas de Arte* (Fey, 2022), no qual dá visibilidade aos nomes de 124 mulheres artistas do Brasil e de diversos outros países, visando a sua inclusão no ensino de Arte. Este capítulo, com foco no estado do Paraná, foi escrito a partir de registros bibliográficos, vídeos e uma entrevista, valorizando as musicistas e compositoras que, impulsionadas pelo seu amor à arte e a música, lutaram pela desnaturalização da imposição androcêntrica. Também destacamos os nomes daquelas que, além de incentivadoras e educadoras, se empenharam a frente dos movimentos de associações e entidades, fomentando a repercussão da arte e da música, estabelecendo a construção do patrimônio cultural material e imaterial do Paraná.

Em nosso recorte inédito acerca das musicistas e compositoras no Paraná, a partir da concepção feminista de valorização de mulheres nos campos do conhecimento, apresentamos nomes pesquisados

nas bibliografias de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1960), Roselys Vellozo Roderjan (1967; 1969), Elisabeth Seraphim Prosser (2004, 2014a, 2014b), Larissa Selhorst Seixas (2009), Melissa Anze (2010), Alan Rafael de Medeiros (2011, 2016), José Augusto Junqueira Calzzani (2014) e Sabrina Rosa Cadori (2015), que escreveram acerca da história musical do estado, formação de associações e entidades que tinham a música como uma de suas defesas de difusão artística e cultural. Seixas (2009) e Anze (2010) apresentaram em suas pesquisas um destaque à atuação de mulheres e estudos de gênero como categoria de análise na história do Paraná, mas o recorte está na atuação de mulheres em associações paranaenses.

Iniciamos contextualizando a conexão entre a música e as mulheres, para então considerar o quanto as fontes da história da música, sejam ou não exclusivamente com abrangência no Paraná, carregam o *habitus* androcêntrico por questões estruturais históricas. A apresentação das mulheres identificadas nas bibliografias está organizada em dois subtópicos. O primeiro abrange as mulheres nos contextos familiares, nas lideranças das associações, na música de concerto e na educação no estado do Paraná. No segundo, a ênfase foi dada ao Trio Paranaense, um grupo formado por três mulheres musicistas, com destaque especial para a violinista Bianca Bianchi (1904-2002), a idealizadora do trio, sobre a qual obtivemos informações exclusivas e complementares às bibliográficas, através de uma entrevista com um dos alunos, o violinista e professor Guilherme Gabriel Ballande Romanelli (Romanelli, 2022), que conviveu 22 anos com a musicista e detalhou muitos aspectos da vida dela.

A MÚSICA E AS MULHERES

Antes de falar das mulheres, cabe falar da Música. Este substantivo feminino tem sua origem etimológica no grego e vem da palavra *mousiké*, relativo às musas, às artes (especialmente à música) (Nascentes, 1955). Na mitologia clássica, o termo tem sentido mais

amplo, integrando atividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade, abrangendo artes e ciências, sendo que nove musas gregas tinham a missão de agradar aos deuses do Olimpo através de seu canto, sua arte (Brandão, 1986). Elas dominavam técnicas artísticas harmônicas, fabricação de instrumentos, a dança, o teatro e a poesia.

Zeus partilhou o leito de Mnemósina durante nove noites consecutivas e, no tempo devido, nasceram as nove Musas. [...] Embora em Hesíodo já apareçam as nove Musas, esse número variava muito, até que na época clássica seu número, nomes e funções se fixaram: Calíope preside a poesia épica; Clio, à história; Polímnia, à retórica; Euterpe, à música; Terpsícore, à dança; Érato, à lírica coral; Melpômene, à tragédia; Talia, à comédia; Urânia, à astronomia (Brandão, 1986, p. 203).

Mark Daniels (2016) explica que considerando registros arqueológicos as musas foram geralmente representadas portando algo nas mãos. Na área musical, a musa Érato era representada visualmente segurando uma cítara, instrumento da família da lira, e Euterpe tocando flauta. Assim como as musas, muitas mulheres foram representadas nas artes visuais, aliás, a primeira peça de arte que se tem notícia, é a de uma mulher, a “Mulher de Willendorf” (Bugler *et al.*, 2019). A crítica feminista, mais objetivamente desde Linda Nochlin (1971), passou a questionar a invisibilidade feminina nas Artes. Por extensão, cabe perguntar: por que as mulheres são pouco ou quase não referenciadas se estiveram presentes desde a origem da música? A resposta da historiadora Michelle Perrot (2017) atribui a invisibilidade das mulheres nos registros da história da música à estruturação social pautada em uma visão de mundo masculina ou androcêntrica. A percepção do androcentrismo vem proporcionando a ampliação da historiografia, a fim de registrar a atuação de mulheres musicistas nas práticas culturais artísticas, que são inerentes ao ser humano, segundo Cecília Cavalieri França (2016).

A baixa representatividade de mulheres na história da música é uma constatação recente, do século XX, considerando que elas estiveram fora dos relatos durante os séculos anteriores. O sociólogo francês Pierre Bourdieu explica que “[...] a visão androcêntrica é continuamente

legitimada pelas próprias práticas que ela determina" (Bourdieu, 2012, p. 44), tanto pela postura de homens como de mulheres. Nas culturas patriarcais, tanto eles, quanto elas, reproduziram um *habitus* desfavorável às mulheres enquanto as limitaram ao entretenimento e dificilmente a sua atuação na música como profissão, pois esperava-se que mulheres casadas e com filhos(as) tivessem atribuições envolvendo o cuidado com o lar. A reprodução desse *habitus* não é necessariamente voluntária, mas foi instituída e imposta sobre elas como uma violência⁹⁵ invisível, silenciosa, sutil, que Bourdieu (2012) denomina violência simbólica, enquanto admite que o movimento feminista fortaleceu a discussão de temas que pertenciam ao privado e ligados "[...] às estruturas dos inconscientes masculinos e também femininos, [que] contribuem fortemente a perpetuação das relações sociais de dominação entre os sexos" (Bourdieu, 2012, p. 18).

Este cenário afeta as relações sociais e, portanto, a educação. Dentre obras de utilização tradicional utilizadas no currículo de história da música, como Grout e Palisca (2007) e Paul Griffiths (1994), localizamos nas 759 páginas do primeiro livro a menção de 5 nomes: Francesca Caccini, Maria Anna Mozart, Nadia Boulanger, Alma Schindler Mahler e Clara Wieck Schumann. Somente o de Francesca Caccini e o de Clara Wieck Schumann fizeram uma referência ao fato de serem compositoras, no entanto, sem haver detalhamento de biografia ou reconhecimento de atuação como tais. As demais foram mencionadas como esposa ou irmã de compositor. De acordo com o índice de autores(as) e obras mencionados em Griffiths (1994), encontramos um repertório de 133 nomes masculinos e apenas 1 feminino, o de Nadia Boulanger. Nos livros de história da música no Brasil não é muito diferente. Conceição Rezende (1971), mesmo sendo uma autora mulher, reproduz um repertório masculino de compositores, pois entre os nomes relacionados à história da música brasileira, apresenta 57 homens e apenas 3 mulheres: Carmen Sylvia Vieira de Vasconcelos, Esther Scliar e Nininha Gregori. Bruno Kiefer (1997), em sua *História*

95 Refiro-me ao abuso e à violência mental, psicológica e intelectual, adicional à violência física que algumas mulheres sofrem.

da *Música Brasileira*, entre 68 compositores homens cita Chiquinha Gonzaga, nome popular de Francisca Edviges Neves Gonzaga, de etnia negra⁹⁶ e que precisou romper, com ousadia, o sistema androcêntrico de associação da mulher aos trabalhos do ambiente doméstico, de reprodução e cuidado dos filhos(as), enquanto buscou sua inclusão no campo artístico.

Em pesquisas sobre manuais didáticos do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD),⁹⁷ utilizados nas escolas brasileiras para a disciplina de Arte, também foi constatado um referencial androcêntrico, com baixíssima representatividade de mulheres. Doacir Domingos Filho e Margarida Gandara Rauen (2018) identificaram a predominância de artistas homens mencionados em duas coleções didáticas do ensino médio, registrando que apenas 17,5% eram nomes de mulheres. Dando sequência a este tipo de análise com manuais didáticos de arte e música, mas com os utilizados para o ensino de arte no Ensino Fundamental Anos Finais, Andréia Schach Fey constatou tanto a predominância do repertório de nomes masculinos, quanto uma invisibilidade de mulheres maior na linguagem artística da Música, com apenas 13,2% das menções (Fey, 2022; Fey & Rauen, 2022). De maneira similar, Luiz Fernando Ribas analisou uma coleção didática de Arte distribuída para o Ensino Fundamental Anos Iniciais e constatou que apenas 32% dos nomes de artistas mencionados(as) são de mulheres (Ribas, 2022).

O alijamento das mulheres na história pode ser entendido pela divisão social, de que a elas pertencia o mundo privado e aos homens o mundo social e político. Assim, todo e qualquer envolvimento delas com a arte e a música era imposto como entretenimento. Era raríssimo terem reconhecimento no ofício de composição e criação, mesmo quando tinham acesso a ele, por ser destinado “naturalmente”

96 O nome de Chiquinha consta da *Enciclopédia Negra* (Gomes; Lauriano; Schwarcz, 2020, p. 14).

97 O PNLD é um programa nacional que distribui livros para as escolas públicas brasileiras. Para o componente curricular Arte a primeira distribuição foi em 2015 para a etapa do Ensino Médio, sendo complementada em 2017 para a etapa do Fundamental Anos Finais e em 2019 para o Fundamental Anos Iniciais. Mais informações disponíveis em: <<http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=12391:pnld>>.

ao mundo masculino, conforme ocorreu com Clara Schuman (Fresca, 2016) no cotidiano com seu marido Robert Schumann, pois ele “[...] ficava ao piano por horas, único piano na casa [...] impossibilitando os estudos de Clara” (Fey, 2022, p. 183).

A intensificação dos movimentos feministas do final do século XIX⁹⁸ fortaleceu também a colocação das mulheres no ambiente público da música e das artes, que até então eram abafadas pelo *habitus* masculino de grandes compositores e músicos. Nos relatos da história da música no Paraná não é diferente, os nomes masculinos aparecem com ímpeto e de forma abundante na historiografia, em detrimento das produções de mulheres.⁹⁹

A partir de uma ótica feminista fez-se o resgate dos nomes das mulheres mencionados em fontes históricas, buscando a valorização dos nomes delas, que por um *habitus* involuntário são identificadas como a filha do “Fulano”, a irmã do “Beltrano”, casada com o “Ciclano”. A proposta é desnaturalizar este tipo de postura, dando visibilidade a elas pelo talento e empenho que tiveram na música, pois acredita-se que elas sempre tiveram sua expressividade musical desde o surgimento desta expressão artística, no entanto, por questões de uma imposição de estruturas sociais foram excluídas dos relatos oficiais:

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. [...] As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. Ser cantora lírica, por exemplo. [...] As mulheres podem pintar para os seus, [...] tocar ao piano obras de Schubert ou Mozart numa recepção (Perrot, 2017, p. 101).

98 De acordo com McCann *et al.* (2019) as mulheres já expressavam visões feministas desde 1700 ou início do século XVIII, mas o movimento se apresentou de forma mais articulada na segunda metade do século XIX.

99 Este estudo não abrangeu identidades de gênero, atendo-se tão somente ao levantamento qualitativo de nomes masculinos e femininos nas referências a musicistas encontradas nas fontes.

A REPRODUÇÃO DO *HABITUS* ANDROCÊNTRICO NA HISTÓRIA DA MÚSICA DO PARANÁ

O androcentrismo na história da música do Paraná não foge à regra nacional e internacional. Os registros de mulheres musicistas e compositoras atuantes no final do século XIX e início do XX são tímidos, refletindo a crença de que a composição não era ofício delas. No entanto, nesta pesquisa, identifico mulheres na música familiar, de concerto e de câmara no estado, trazendo em um recorte inédito o nome de Bianca Bianchi e suas colegas Charlotte Frank e Renée Devrainne Frank, integrantes do Trio Paranaense, um grupo de música de câmara que se apresentava entre as décadas de 1930 e perto do final da década de 1960, desarticulando a dominação masculina em eventos sociais e culturais. A atuação nas escolas de arte e conservatórios de música, e a forte iniciativa na formação de associações marcam também o papel destas mulheres enquanto educadoras na história musical paranaense.

Foram localizadas mulheres no cenário paranaense que estiveram nestes ofícios musicais permitidos, e outras que tiveram visões e ações inovadoras. Algumas têm o privilégio de estarem nos relatos familiares, pois pertenceram a um núcleo familiar em que os homens tiveram maior visibilidade, mas elas foram mencionadas juntamente a eles.

AS MULHERES NA MÚSICA FAMILIAR, NAS ASSOCIAÇÕES, NA MÚSICA DE CONCERTO E NA EDUCAÇÃO DO PARANÁ

A bibliografia inspiradora para esse olhar sobre as mulheres da música, a fim de apresentar os legados delas para a história paranaense, é o livro *Meio século de Música em Curitiba* de Roselys Roderjan (1967).

A autora inicia seus relatos falando de uma graciosa menina chamada Dona Maria da Glória Sá Sottomaior, que solava o “Hino à Província do Paraná” com o coral de pequenos cantores e cantoras. A apresentação era para os festejos de emancipação da província do Paraná em 1853, na sede Curitiba, que tinha uma população calculada em 5.819 habitantes, pouco mais de 300 casas na época.

Entre 1853 e 1900 “A música, no Paraná, atravessou diferentes fases em sua contínua evolução até transformar Curitiba em seu centro de maior difusão. Essas fases estiveram sempre subordinadas a fatos políticos, econômicos ou sociais” (Roderjan, 1969, p. 173). No século XIX, a música em Curitiba foi cultivada pela igreja. Musicistas que, no entanto, estavam à frente da música nas igrejas, cultivavam a música também no seu ambiente familiar. Adelaide de Menezes e Francisca de Menezes são exemplos disto, a primeira pianista e a segunda cantora, irmãs que tiveram esta vivência na família Menezes. As duas “[...] apresentaram-se na Corte, atendendo ao convite que lhe fez o Imperador D. Pedro II, quando aqui esteve em 1880” (Roderjan, 1967, p. 2).

A família Cunha, que antes exercia atividades em uma Escola de Música em Paranaguá, ao se mudar para Curitiba, passou a ser conhecida como família Itiberê¹⁰⁰ e com a família Menezes “[...] nortearam a música aqui desenvolvida na segunda metade do século XIX” (Roderjan, 1967, p.4). Da família Itiberê temos, então, Maria Brasília, Odília Luz Pires e com destaque o nome de Guilhermina da Cunha Lopes (1964-1948), que foi pianista e compositora (Figura 1).

100

A escolha pelo nome Itiberê se relaciona ao Rio Itiberê de Paranaguá, que marcou a história da família Cunha (Roderjan, 1967).

Figura 1: Guilhermina da Cunha Lopes sentada ao piano¹⁰¹



A casa onde ela residia ficou conhecida como “Casa da Música”,¹⁰² pois lá aconteciam muitos saraus, já que não havia teatros na recém-formada província, reunindo grandes musicistas da época. Os filhos(as) de Guilhermina cresceram cultivando a música e a sua filha Hermínia Lopez Munhoz (1887-1974), conhecida como Dona Maninha, herdou o talento pianístico e composicional da mãe. Roderjan (1969) relata que ela interpretava ao piano as composições da sua mãe e do avô Brasília Itiberê.¹⁰³

101 Guilhermina da Cunha Lopes. Fotografia em p&b, sendo local e data desconhecidos. Imagem de acesso público disponível em: <https://ancestors.familysearch.org/en/LZS9-VK9/guilhermina-da-cunha-1864-1948>.

102 A casa ficava no encontro da Rua Ébano Pereira e Cândido Lopes em Curitiba, mas conforme Roderjan (1967) foi demolida.

103 Localizamos um livro intitulado “A vida e a Obra de Hermínia Lopes Munhoz: Dona Maninha”, escrito pelo seu neto Ale Age. Notícia do lançamento do livro disponível em: <http://www.age.g7age.com/documentos/Dona%20Maninha.pdf>.

Com a prática da música doméstica, nos tradicionais serões em família, não é de admirar que se desenvolvesse no Paraná o gosto pela música de câmara, [...] e] exterioriza-se nas primeiras décadas de 1900. Atinge seu ponto máximo em 1932, com o “Trio Paranaense”, formado por três moças musicistas, que fundam uma sociedade a fim de atingir suas finalidades (Roderjan, 1967, p. 7).

O trio será detalhado no subtópico seguinte, mas esta citação de Roderjan (1967) denota a importância dos eventos sociais na difusão musical, assim como a programação das sociedades criadas no final do século XIX e primeira metade do século XX. O Clube Curitibano por exemplo, fundado em 1881, manteve ativa uma revista que registrava os saraus e concertos promovidos para os seus associados.¹⁰⁴ Dentre os registros, tem um concerto da “[...] insigne pianista Dna. Zélie Vieira da Costa e suas alunas” (Roderjan, 1967, p. 14). Dona Guilhermina e sua filha Dona Maninha, mencionadas a pouco, também integravam uma associação, o “Grêmio das Violetas”, que fora fundado por um grupo de moças do Clube Curitibano em 1894 e “[...] manteve suas atividades por mais de meio século, organizando saraus, reuniões, apresentações e festas beneficentes” (Roderjan, 1967, p. 15).

Larissa Selhorst Seixas se debruçou sobre associações femininas e a inserção das mulheres na esfera pública em um texto publicado em 2009. Ela apresenta resultados de seu estudo ligado ao Centro Paranaense Feminino de Cultura (CPFC) fundado em 1933 em Curitiba, que esteve ativo até o final da década de 1950. Segundo ela, “[...] período marcado pela organização do movimento feminista e a ascensão de políticas públicas de assistência social no Brasil” (Seixas, 2009, p. 1). A pesquisadora destaca que o grande número de mulheres nas associações da época não estava na posição de feminista. Muitas associações mantinham uma visão conservadora da feminilidade, no entanto, contribuíram decisivamente para uma maior participação feminina nas produções culturais e ocupando espaços públicos:

104

Na época era de costume das associações que os sócios pagassem uma mensalidade e poderiam apreciar concertos regulares (informação compreendida na entrevista com Romanelli, 2022).

O Centro Paranaense Feminino de Cultura foi fundado por Rosy Pinheiro Lima, Delohé Scalco e Ilnah Secundino, reunindo naquela data 51 associadas. O Centro foi dividido em três departamentos, que circunscreviam os objetivos iniciais desta associação: departamento intelectual, departamento esportivo e departamento artístico (Seixas, 2009, p. 4).

A pesquisadora Melissa Anze em sua dissertação de mestrado realizou uma análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988), em um estudo sobre a Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC). A associação foi fundada em 1963 e tem um caráter feminino, com predominância das iniciativas de mulheres que compunham a sua gestão:

Além de se configurar como exemplo concreto da atuação das mulheres musicistas nos empreendimentos artístico-culturais de Curitiba na segunda metade do século XX, a entidade também se preocupou em debater a situação feminina no campo da Música. Assim, promoveu, em abril de 1988, como forma de comemorar seus 25 anos de atividades, o evento “O encontro da Mulher com a Música”, em parceria com os Conselhos Estadual e Municipal da Condição Feminina. O encontro, que trouxe à discussão o papel da mulher intérprete, arte-educadora e compositora, e que teve a participação de mulheres importantes da Música no Brasil (como a compositora curitibana Jocy de Oliveira), promoveu, além disso, a criação de um conjunto de câmara composto somente por mulheres (Conjunto de Câmera Pró-Música). Pode-se entender que o Conjunto não representou apenas a busca pela SPMC por uma atuação musical plena na sociedade curitibana, ou resposta às exigências propostas em seus estatutos; mais do que isso, refletiu seu viés marcadamente feminino (Anze, 2010, p. 100).

O Conjunto de Câmera Pró-Música era formado pela pianista Maria Leonor Mello de Macedo, a violinista Maria Ester Brandão, a violista Ulrike Graf, a violoncelista Cristina Richter e a contrabaixista Maria Helena Salomão.

Entre as gestoras do SPMC está o nome de Henriqueta Garcez Duarte (1928-2020). Ela foi pianista e professora titular da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), que segundo Anze (2010),

foi criada em 1948 e teve forte influência da associação na criação de cursos de piano, um instrumento bastante difundido entre as mulheres curitibanas das camadas mais ricas. Henriqueta foi diretora da EMBAP entre 1974-1978 e foi uma das fundadoras do Festival Internacional de Música, embrião das Oficinas de Música de Curitiba. É considerada uma grande intérprete e se destaca nacional e internacionalmente, qualificando-a como uma das grandes incentivadoras das artes do Paraná.¹⁰⁵

Outro relato que despertou a atenção na pesquisa de Anze (2010), foi um concerto realizado no ano de 1988, mesmo ano do evento comemorativo da SPMC, da pianista Henriqueta com Ingrid Seraphim. Elisabeth Seraphim Prosser dedica um capítulo no livro *Música e músicos no Paraná* (2014b) a Ingrid Haydée Müller Seraphim, a ora pianista, ora cravista, e organista. Ingrid se destaca no legado paranaense como organizadora cultural, foi professora na EMBAP, e “entre as suas mais importantes ações estão a criação e a coordenação da Camerata Antiqua (1974-2001), da Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba (1985-2001) e das Oficinas de Música de Curitiba (1983-2001), grupos de ação ininterrupta até a atualidade” (Prosser, 2014b, p. 49).

Voltando ao século XIX, foco o olhar sobre as escolas de arte e música. Prosser (2004, 2014a) relata que o artista português Mariano de Lima (1858-1942) foi quem criou a primeira escola de arte no Paraná. O cenógrafo, pintor e escultor fora contratado para decorar os cenários do primeiro teatro oficial de Curitiba, o Theatro São Theodoro (reinaugurado em 1900 como Theatro Guayrá).¹⁰⁶ Depois da inauguração do teatro em 1884, Mariano criou, em 1886, a Escola de Belas Artes e indústrias,¹⁰⁷ sendo Curitiba a terceira cidade no Brasil a ter uma escola de arte. Mariano escolheu como esposa uma aluna destaque de desenho, Maria da Conceição Aguiar de Lima, que assumiu a direção da escola. Sabrina Rosa Cadori (2015), na sua dissertação de mestrado, escreve sobre a Escola de Belas Artes e Indústrias, explicando

105 Informações conforme notícia lamentando o falecimento da pianista em agosto de 2020, disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/cultura-perde-uma-de-suas-incentivadoras-a-pianista-henriqueta-garcez-duarte/56817>. Acesso em: 25 out. 2022.

106 Histórico disponível em: <https://www.teatroguaia.pr.gov.br/Pagina/Historico>

107 Inicialmente se estabeleceu a Escola de Desenho e Pintura, depois foi chamada de Escola de Artes Industriais do Paraná e, finalmente, Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (Prosser, 2014).

que quando Maria assumiu a direção, a instituição passou por mudanças, se tornando Escola Profissional Feminina (1917)¹⁰⁸ e atendendo um público exclusivamente feminino.

O curso musical na Escola de Belas Artes e indústrias fora criado em 1893. Era comum que se recebessem musicistas, professores e professoras do exterior para lecionar, caso da professora Georgina Mongruel, vinda da França, que dava aulas de canto, era aquarelista e paisagista: “Ela prestou grande contribuição à cultura paranaense, atuando como mestra, crítica de arte, pintora e musicista. Na escola formou um coral que teve papel importante na comunidade” (Osinski *apud* Cadori, 2015, p. 164), havendo registro fotográfico das aulas de canto da professora francesa às alunas de música (Figura 2).

Figura 2: Aula de Canto. Escola de Música e Belas Artes do Paraná¹⁰⁹



108 “Maria da Conceição Aguiar de Lima permaneceu na direção da Instituição até a década de 1930, período que esta muda novamente de denominação para Escola Profissional Feminina República Argentina (1934), [que] seguiu em funcionamento até a década de 1970 (Cadori, 2015, p. 23).

109 Aula de Canto, [c. 1890]. Fotografia, p&b. Fonte: Acervo do Museu Paranaense (MUPA).

Outro musicista estrangeiro residente no Paraná foi o suíço Léo Kessler, que tinha habilidades teatrais e montou a ópera “Sideria” em 1933 (Roderjan, 1969). Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Kessler fundou o Conservatório de Música do Paraná em 1916,¹¹⁰ com “[...] um internato feminino, destinado às alunas procedentes do interior do Estado, o Conservatório teve grande êxito e já no primeiro ano de existência arrolava para mais de 200 estudantes” (Azevedo, 1960, p. 26). Das professoras e instrumentistas atuantes na escola, destacamos as pianistas Amélia Henn, Ema Lubrano Franco e Maria José Assunção (Azevedo, 1960). Mais tarde passaram pelo Conservatório Ignez Colle, Margarida Silva e a já mencionada Giorgina Mongruel (Roderjan, 1969).

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI), fundada em 1944, foi a principal responsável pela criação da EMBAP (Roderjan, 1969), apesar de não ter sido a única associação incentivadora. Alan Rafael de Medeiros escolheu a SCABI como objeto de pesquisa na dissertação (2011) e na sua tese (2016), afirmando ter sido ela a primeira instituição musical que direcionou os esforços na estruturação da música de concerto, a partir de 1945. A Orquestra Sinfônica da SCABI (OSS) foi atuante no período de 1946 e 1950,¹¹¹

está inserido em um contexto de valorização da identidade regional do Paraná, o Paranismo, comandado pelas camadas intelectuais e culturais locais, responsáveis pela criação de diversas entidades e espaços culturais, visando ao desenvolvimento das práticas artísticas na sociedade curitibana (Medeiros, 2011, p. 6).

A OSS teve nos seus quatro anos de atuação, duas mulheres do cenário musical brasileiro como regentes, uma delas foi Dinorá de Carvalho (1905-1980) e a outra Joanídia Sodrê (1903-1980). Dos 45 músicos que fizeram parte da formação inicial da OSS estavam: Bianca

110 O Conservatório de Música do Paraná se torna em 1991 a Faculdade de Artes do Paraná (FAP), informação extraída do histórico da FAP, disponível em: <<https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/menu-de-apoio/historia-do-campus-fap>>.

111 Faz-se importante destacar que foi a partir da SCABI e a atuação da OSS, que surge a proposta de formação de uma orquestra permanente, que em 1985 é concretizado na Orquestra Sinfônica do Paraná (Medeiros, 2011).

Bianchi e Fridolinda de Oliveira ao violino, Charlotte Frank com o violoncelo, Carmen Scheide na percussão em geral e Renée Devrainne Frank ao piano e harmônio. A baixa presença de mulheres como musicistas na orquestra é notável, neste caso 5, quando comparado ao número total de integrantes. Três destas mulheres que integraram a OSS foram também as integrantes do Trio Paranaense, assunto do nosso próximo tópico.

BIANCA BIANCHI E O TRIO PARANAENSE

Bianca Bianchi nasceu em 5 de junho de 1904¹¹² na cidade de São Paulo, filha de imigrantes italianos. Sua família se mudou para o estado do Paraná e para a cidade de Ponta Grossa quando ela era criança. Em um vídeo intitulado “Bianca Bianchi a violinista” (Bianchi, 2011) ela conta que o seu pai Eduardo Bianchi era da área têxtil e em Ponta Grossa trabalhou com encanamentos. Sua mãe, Gina Baldisseri Bianchi era professora de pintura. Bianca tinha uma irmã mais velha e conta, no entanto, que a perdeu:

Quando eu tinha 7 anos ela faleceu, com 15, e foi a tragédia da nossa casa, porque a mamãe quase enlouqueceu com a morte de uma filha de quase 15 anos. Então, para consolá-la, o meu professor que foi Ludovico Seyer, que foi o primeiro professor de violino que eu tive aqui em Curitiba, ele me sugeriu: “Bianca, você tem que estudar violino para consolar tua mãe, porque senão ela vai morrer como morreu sua irmã!” Maurina Bianchi que era também violinista, mas ela apenas estudou um ano, deu um concerto e sete dias depois morreu (Bianchi, 2011, n.p.).

112

A data do seu nascimento é imprecisa nas fontes que foram pesquisadas, Calzanni (2014), referência inicial sobre o trio paranaense e Bianca Bianchi se contradiz sobre o ano de nascimento dela. Consideramos mais coerente a data citada por Aramis Millarch, em um texto original publicado no tabloide do jornal *Estado do Paraná* em 18/10/1988, disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/bianca-mestre-dos-nossos-violinistas>.

Guilherme Gabriel Ballande Romanelli (2022) que nos concedeu entrevista sobre Dona Bianca, como costumava chamá-la, relata que depois da falência de seu pai Eduardo Bianchi, quem sustentou a casa deles foi a mãe, Dona Gina, dando aulas de pintura onde hoje é a Fundação Cultural de Curitiba. A escola básica, na época denominada ginásio, Bianca fez no Colégio Divina Providência e foi estudar violino no 1º Conservatório de Música do Paraná, com o maestro Leo Kessler, onde se formou em 1926. Ela se apelidou de “Arroz de Festa”, pois muito cedo começou a tocar em público. Na década de 1920, já formava um quarteto tocando com colegas do conservatório (Bianchi, 2004). A partir de uma bolsa de estudos, Bianca foi fazer um curso de violino na Itália, na Academia Santa Cecília em Roma, que até hoje é formadora de grandes violinistas. Depois de 4 anos, retornou a Curitiba e em 1932 formou o Trio Paranaense com suas amigas Renée Devrainne Frank (1902-1979, pianista) e Charlotte Frank (1903-1984, violoncelista), pioneiras na Música de Câmara (Romanelli, 2022).

O surgimento, em 1932, do Trio Paranaense, uma sociedade que mantinha um trio de música de câmara formado por “três moças musicistas”, que durante mais de uma década deu concertos em Curitiba e em várias capitais e no interior, pode ser estudado sob várias óticas. A primeira, a da atividade musical propriamente dita; a segunda, a do contexto social que possibilitou a formação de uma organização deste tipo por três moças e a sua atuação em uma época em que o papel feminino na sociedade era muito restrito e restritivo (Prosser, 2004, p. 183).

José Augusto Junqueira Calzzani (2014) conta que o primeiro concerto do Trio Paranaense foi em 15 de dezembro de 1932 no salão do Clube Thalia em Curitiba. A prática musical curitibana estava nos saraus familiares, mas começava a atrair o público às salas de concerto, sendo o trio também organizado como uma sociedade. Romanelli (2022) comenta que a iniciativa de Dona Bianca defendia uma agenda regular de concertos, e a proposta de

[...] uma sociedade que dava concertos por assinatura, é uma coisa muito, mas muito, muito, muito avançada para a época!

Hoje em dia, o que se tem de concerto por assinatura? Você vai ter na OSESP em São Paulo, você vai ter as grandes salas de teatro em Nova Iorque, Paris, Roma e tudo mais. Mas fora disso, no Brasil. É, raríssimo você ter isso daí, uma assinatura que permita sustentar o cachê de músicos etc. e tal! (Romanelli, 2022, n.p.).

O Trio dava concertos bimensais com apresentações de solos, trios, sonatas, sempre algo novo (Figura 3). O programa tinha uma explicação contextualizando o repertório e os autores das peças (Calzzani, 2014).

Figura 3: Trio Paranaense – Concerto¹¹³



Além de tocar com o trio, Bianca Bianchi solou com orquestras e foi docente. Em 1934, começou a lecionar no Instituto de Música do Paraná “Menssing”, onde permaneceu por 10 anos. Foi “spalla”¹¹⁴ da Orquestra Sinfônica do Paraná. Foi também violinista da Orquestra

113 TRIO PARANAENSE, local e data desconhecidos. Fotografia, p&b. Fonte: Foto do acervo “René Devrainne Frank” do Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS – PR). Na esquerda temos Bianca Bianchi (violino), ao centro René Devrainne Frank (piano) e a direita Charlotte Frank (violoncelo). Calzzani (2014) diz que se trata da última apresentação do grupo.

114 Termo italiano que significa ombro, o violinista que fica mais próximo do(a) regente da orquestra, atuando no suporte e afinação da orquestra.

do Clube Concórdia e da Orquestra da SCABI, como já mencionado. “Foi uma das fundadoras da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP, atual UNESPAR) em 1948 e teve participação ativa como professora de violino e música de câmara atuando até sua aposentadoria em 1977 (Calzzani, 2014, p. 32). Depois da aposentadoria, Bianca continuou atuando como professora de violino na sua casa. Ela nunca foi casada, teve apenas namorados, um deles foi o pintor Theodoro de Bona (Romanelli, 2022).

As musicistas Renée Devrainne Frank e Charlotte Frank que atuaram com Bianca Bianchi no Trio Paranaense eram cunhadas. Renée nascera em Paris em 26 de junho de 1902, chegando ao Brasil com 9 anos de idade. Aprendeu a tocar piano com a avó Emili Devrainne, pianista e professora no Conservatório em Paris. Renée retornou à França em 1918 e estudou na Escola Normal de Música de Paris, nos cursos de concertista, harmonia e Pedagogia do piano, formando-se em 1924. Retornando ao Brasil começa a atuar como professora e instrumentista em Curitiba e cidades vizinhas. Ela foi também compositora, escreveu peças para piano, canto, flauta e arranjos que o próprio Trio Paranaense executou. Foi ela quem preparava os comentários dos recitais do mesmo. Foi também professora da EMBAP e em 10 de março de 1979 faleceu de um colapso cardíaco (Calzzani, 2014).

Ottília Maria Carlotta Frank, que ficou conhecida como Charlotte Frank, nasceu em 19 de setembro de 1903 e recebeu do seu pai as primeiras noções de música. Estudou a partir dos 12 anos de idade no Conservatório de Música do Paraná. Estudou por três anos no Rio de Janeiro (1924-1927). Teve renomados professores na sua formação violonística, e assim como as colegas, atuou como instrumentista do trio, orquestra da SCABI e fez parte da fundação da EMBAP, atuando como docente da instituição, lecionando violoncelo, Iniciação Musical e Musicalização. Faleceu em 1984 (Calzzani, 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de mencionar todas as mulheres que atuaram no cenário musical paranaense, no entanto, os 30 nomes apresentados neste texto, em uma árdua busca entre as referências, apresentam um panorama da forte atuação delas na constituição da história da música entre o final do século XIX e boa parte do século XX. A história se localiza mais na capital Curitiba, que é a referência atual para o estado e onde se tem, apesar de poucos, os registros da constituição da música de concerto.

As mulheres como Adelaide e Francisca Menezes, Maria Brasília, Odília Luz Pires, Guilhermina da Cunha Lopes e sua filha Hermínia Lopez Munhoz (Dona Maninha), puderam a partir do capital cultural (Bourdieu, 2012), ou seja, o incentivo da prática e aprendizado musical por parte da família, atuar no campo da música. Mesmo que algumas delas, dentro do esperado para as mulheres, fossem instrumentistas, algumas conquistaram um espaço nas autorias, como compositoras, quebrando barreiras androcêntricas históricas (Perrot, 2017).

A atuação das mulheres em associações foi forte no cenário paranaense. Assim como citado pelas pesquisadoras Seixas (2009) e Anze (2010), a organização de atividades de interesse das mulheres e a inserção delas em atividades públicas, antes proibidas, deram visibilidade para elas. Apesar de não anunciar um feminismo evidente nos registros bibliográficos, a atitude e postura adotada por mulheres como Maria da Conceição Aguiar de Lima ao criar uma escola profissionalizante feminina e de Henriqueta Garcez Duarte a frente da SPMC são exemplos disto.

Bianca Bianchi, segundo Romanelli (2022), foi uma mulher muito à frente do seu tempo. Sua trajetória de vida, com a mãe assumindo o sustento da família, decidindo não se casar, não ter filhos(as) demonstra como ela optou por viver uma vida diferente dos padrões do que se esperava de uma mulher (Perrot, 2017). No entanto, o mais notável, de acordo com os relatos dela mesma (Bianchi, 2014) e de Romanelli (2022),

foi sua atuação frente a preocupação com a construção cultural musical do estado do Paraná de vários modos: na proposta de associação, com concertos regulares a sócios; na busca por locais de concerto; na manutenção do Theatro São Theodoro, vindo a ser depois de muitas lutas o Teatro Guaíra; na implantação de um curso superior de música em Curitiba, na EMBAP; na sua atuação impecável como violinista e professora de violino, formando, por 37 anos, grandes mestres da música de várias gerações.

Mencionar mulheres como as apresentadas neste breve texto são sob o intento de incluí-las nos relatos históricos a fim de desarticular o androcentrismo. A inclusão de mulheres na história da música é um campo de pesquisa pouco estudado e, no caso da história do Paraná, menos ainda. As bibliografias reunidas e aqui apresentadas falam sobretudo de mulheres que atuaram na capital paranaense, em núcleos familiares em que o capital cultural, econômico e o pertencimento étnico-racial as favoreciam. Vislumbramos a necessidade de mais pesquisas com um olhar intercultural, de interseccionalidade, atentando para além da inclusão de mulheres, a mais fatores da diversidade.

REFERÊNCIAS

ANZE, Melissa. *Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/23799>. Acesso em: 25 out. 2022.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. Leo Kessler e sua Ópera "Papilio Innocentia". *Revista Letras*, v. 11, 1960. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19900/13125>. Acesso em: 25 out. 2022.

BIANCHI, Bianca. Bianca Bianchi a violinista. Museu da Imagem e do Som. *In: Rodolfo Hey. YouTube*. 2011. Disponível em: https://youtu.be/yAeAK_d9qzQ. Acesso em: 25 out. 2022.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

BUGLER, Flávia *et al.* *O livro da arte*. Tradução Flávia S. Maior. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

CADORI, Sabrina Rosa. *Entre lápis e pincéis: o ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886-1917)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41134>. Acesso em: 25 out. 2022.

CALZZANI, José Augusto Junqueira. *O Trio Paranaense (1932-1934): Análise histórico musicológica da entidade feminina promotora da música de câmara na capital paranaense*. Monografia (Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3rX40Vq>. Acesso em: 25 out. 2022.

DANIELS, Mark. *A História da Mitologia*. Tradução Heloisa Leal. Rio de Janeiro: Valentina, 2016.

DOMINGOS FILHO, Doacir; RAUEN, Margarida Gandara. A inclusão de artistas mulheres no ensino de arte surrealista. *Revista Educação, Artes e Inclusão*. Florianópolis, v. 14, n. 4, p. 221-247. (2018). Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/12866/pdf>. Acesso em: 11 jul. 2022.

FEY, Andréia Schach. *As mulheres na música: Propostas inclusivas para Aulas de Arte*. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

FEY, Andréia Schach; RAUEN, Margarida Gandara. Currículo de Arte e equidade de gênero: existem compositoras? *Revista Faces de Eva*. Estudos sobre a Mulher, v. s/v, n. 47, p. 57-75, 2022. Disponível em: http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852022000100057&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 10 dez. 2022.

FRANÇA, Cecília Cavalieri (Organização e Apresentação) *et al.* *Hoje tem aula de música*. Belo Horizonte: MUS, p. 39-47, 2016.

FRESCA, Camila. Mulher, mãe, esposa, pianista e compositora: vida e obra de Clara Schumann. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 3, p. 241-251, nov. 2016. Disponível em: <https://www.secsp.org.br/files/artigo/0cedfd38-cefd-4a57-a96f-25d9ec83f9ab.pdf>. Acesso em: 25 out. 2022.

GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia Negra*. Biografias Afro-brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 185-187.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4 ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

McCANN, Hannah *et al.* *O livro do feminismo*. Tradução de Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

MEDEIROS, Alan Rafael de. *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: promoção da música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3CAuLEc>. Acesso em: 25 out. 2022.

MEDEIROS, Alan Rafael de. *Caminho de música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Brasília Itiberê (SCABI)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/44450>. Acesso em: 10 set. 2022.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima à Universidade Federal do Paraná e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Coleção Páginas Escolhidas. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Arte em todo lugar: os caminhos do cotidiano e a história das artes visuais no Paraná. ANDREOLI, Cleverson V; TORRES, Patrícia, Lupion (orgs.). *Complexidade: rede e conexões do ser sustentável*. Curitiba: SENAR-PR, p. 727-780, 2014a.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Ingrid Haydée Müller Seraphim e a prática musical em Curitiba. In: PROSSER, Elisabeth Seraphim (org.). *Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória*, v. 1, p. 49-75, 2014b.

RODERJAN, Roselys Vellozo. *Meio século de música em Curitiba*. Curitiba: Lítero-Técnica, 1967.

RODERJAN, Roselys Vellozo. Aspectos da música no Paraná. *In: História do Paraná*. Vol. 3. Curitiba: Grafipar, pp. 171-205, 1969.

ROMANELLI, Guilherme Gabriel Ballande. Entrevista com Guilherme Romanelli. Entrevista concedida a Andréia Schach Fey. Bianca Bianchi. 14 de outubro de 2022.

RIBAS, Luiz Fernando. A BNCC, a diversidade cultural e a equidade de gênero em livros didáticos do Ensino Fundamental I: avanços ou retrocessos? *In: CUNHA, Daiane Solange Stoeberl da; MELO, Desirée Paschoal de; GUADAGNINI, Graziella Medeiros. Banqueteando saberes: pesquisa e ensino de arte. arte*. São Carlos: Pedro & João, 2022, p. 213-230.

SEIXAS, Larissa Selhorst. Associações femininas e a inserção das mulheres na esfera pública: o Centro Paranaense e Feminino de Cultura (Curitiba, 1933-1958). XXV Simpósio Nacional De História, *Anais Eletrônicos*. 2009. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.1144.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

Seção

II

TRANSIÇÕES

MEROSLAWA KREVEI:

HISTÓRIA, MEMÓRIA E CULTURA UCRANIANA

Meroslawa Krevei¹¹⁵
Regina Chicoski

Figura 1: Meroslawa Krevei em foto por Regina Chicoski, 09/11/2021



Quando alguém precisa de informações sobre ucranianos no Brasil, sobre fazeres e saberes da cultura ucraniana em Prudentópolis – PR recorre sempre à Dona Meroslawa – história viva, memória

115 Todas as informações biográficas foram disponibilizadas pela entrevistada.
E-mail: museumilenio@yahoo.com.br
Website: <https://metropolia.org.br/cultura-ucraniana/museus-e-arquivos/>

prodigiosa, senhora incansável, disposta a conversar, contar tudo o que sabe (Figura 1). Mas quem é essa personalidade? Em 1970 recebeu da Câmara dos Vereadores o prêmio Voto de Louvor pelo empenho no aperfeiçoamento profissional dos professores rurais de Prudentópolis; em 1996 o título de Cidadã Honorária de Prudentópolis; em 2002 recebeu o Diploma de Honra ao Mérito do Ministério da Cultura e Arte da Ucrânia pelo relevante trabalho na preservação dos valores espirituais e elevada maestria profissional, prêmio esse entregue em Curitiba pelo Embaixador da Ucrânia no Brasil, Sr. Yuliy Bogayesvsky; o Diploma de Honra ao Mérito do Comitê Nacional da Ucrânia em Assuntos de Nacionalidade e Imigração pela organização do Museu do Milênio, em Prudentópolis, na importante consolidação dos ucranianos no mundo; em 2009 – Pelo decreto nº 623, de 18.08.2009, recebeu do Presidente da Ucrânia, sr. Viktor Yustchenko, Reconhecimento da III Ordem da Imperatriz Santa Olga, (medalha nº 2074), pelos expressivos serviços prestados à comunidade ucraniana no Brasil e em 2003 recebeu o diploma de Honra ao Mérito pela vivência da cultura ucraniana, pela divulgação na mídia brasileira dos valores materiais e espirituais da Ucrânia, prêmio recebido do Prefeito da cidade de Kiev, Ucrânia, por ocasião do Simpósio Internacional sobre a “Arte da Iconografia na diáspora”.

Vale resumir que Meroslawa Krevei tem graduação *Magna Cum Laude* em Teologia e Ciências Sagradas (1966) pelo *Institutum Sedes Sapientiae* (1966), de Valência, Espanha. É Licenciada em Pedagogia (1977) pela UEPG, com Habilitação em Administração Escolar e Orientação Educacional. Lecionou em cursos de formação religiosa no Instituto Coração de Jesus, em Prudentópolis, onde atuou como catequista e foi diretora geral da Pastoral Catequética da Eparquia São João Batista, do rito ucraniano-católico por três décadas. Exerceu diversas funções e cargos no sistema de Educação Básica e Ensino Superior do Paraná. É uma das idealizadoras, diretora executiva e curadora do Museu do Milênio (Museu Etnográfico) estabelecido em 1995, em Prudentópolis.

A entrevista nos permite conhecer melhor a trajetória dessa grande mulher, descendente de ucranianos, residente em Prudentópolis - PR, personalidade marcante e referência para a cultura ucraniana no Brasil, com quem conversei no dia 09 de novembro de 2021, em Prudentópolis - PR, no Instituto Secular das Catequistas do Sagrado Coração de Jesus.

Regina: Senhora Meroslawa, quando e onde a senhora nasceu, quem é sua família? Seus pais são brasileiros?

Meroslawa: Eu nasci em Ivaí - PR, no dia 25 de março de 1939. Sou filha de João Krevei e Sofia Bardal Krevei, tive seis irmãos (Olga, Demétrio, Basílio - religioso e sacerdote da Ordem de São Basílio Magno, adotou o nome de Efraim). Dom Efraim Basílio Krevei foi Bispo Tutelar da Eparquia São João Batista da Igreja Greco-Católica Ucraniana no Brasil (*in memoriam*), Izabel - membro do Instituto Secular das Catequistas do Sagrado Coração de Jesus. É fundadora do Grupo de Bandura e Flauta Doce "Fialka", junto ao Clube Poltava, em Curitiba - PR, Lademira e a Teodozia - membro do Instituto Secular das Catequistas do Sagrado Coração de Jesus. Odontóloga (*in memoriam*). Meus outros irmãos se casaram e formaram suas famílias. Tenho 16 sobrinhos ao todo. Eu sou a sexta filha de João e Sofia. Minha mãe nasceu em Prudentópolis, PR e meu pai nasceu na aldeia Orihovets, região de Ternopil - Ucrânia. Veio ao Brasil com 9 anos. Três de nós seguimos a vida consagrada. Eu também entrei para o Instituto Secular das Catequistas do Sagrado Coração de Jesus com sede em Prudentópolis - PR, do qual faço parte.

Regina: E como foi sua trajetória educacional? Onde estudou, qual sua formação?

Meroslawa: Iniciei minha escolaridade na Escola Isolada de Saltinho, em Ivaí, PR. A 5ª e 6ª séries no Colégio Estadual Regente Feijó, em Ponta Grossa, PR, nos anos 1951 e 1952. A 7ª e 8ª séries fiz no Ginásio Estadual de Prudentópolis (a atual Escola Estadual Alberto de Carvalho) em 1953 e 1954, desde a 7ª série morava no Internato Santa Olga. O Ensino Médio realizei na Escola Normal Colegial Cel. José Durski - Magistério,

entre 1957 e 1959, em Prudentópolis – PR. Em 1955 me tornei membro do Instituto Secular das Catequistas do Sagrado Coração de Jesus. De 1960 a meados de 1963 fui Diretora administrativa na sede do Instituto, em Prudentópolis, PR. Aí surgiu a oportunidade de estudar fora do Brasil, fui para a Espanha e fiz Curso Superior em Teologia e Ciências Sagradas no *Institutum Sedes Sapientiae* entre 1963 e 1966, na cidade de Valência. O Instituto, do qual faço parte, pagou minha passagem de ida e volta e lá eu fui bolsista do Comitê do Estudante Ucrâniano. Meu Trabalho de Conclusão de curso - TCC foi sobre As cartas Paulinas. Meu orientador era muito exigente, penei um pouco, mas meu espanhol era bom e meu aproveitamento foi: “Magna cum Laude”. Durante minha estada na Espanha, nas férias, aproveitei para fazer curso de Literatura Ucrâniana na Alemanha e visitar a França e a Bélgica. Em 1967 estava de volta ao Brasil e fui trabalhar na Eparquia, na coordenação da Catequese, onde eram ofertados cursos de formação para catequistas do Paraná e Santa Catarina. Assumi o cargo de Inspetora Estadual da Educação (1968 - 1989), em Prudentópolis. Mas precisava continuar estudando e decidi fazer Pedagogia na Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG (1974 - 1977) com Habilitação em Administração Escolar e Orientação Educacional. Trabalhando e morando em Prudentópolis, a única saída para estudar era viajando. No fim da tarde tomava o ônibus da Princesa dos Campos, eu e a Irmã Regina do Colégio Santa Sofia (Colégio das Irmãs Polonesas) e íamos para Ponta Grossa estudar. Tomávamos o ônibus das 23 horas e retornávamos para Prudentópolis, mas esse ônibus não entrava na cidade, então descíamos na BR e íamos para casa a pé. Não existia transporte escolar como tem hoje. Depois fiz estágio no CRUTAC em São Luiz do Purunã. Também fiz concurso para dar aulas. Fui regente de classe no Colégio Santa Sofia em Prudentópolis, mas atuei pouco tempo, não tinha paciência para trabalhar com crianças. Também dei aula na FECLI (Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Irati) no curso de Pedagogia durante dois anos, na época que Dona Maria Rosa Zanon de Almeida era a diretora e ela me convidou. Também atuei como docente no Seminário São José – atual Colégio São José - instituição particular, por 6 anos. E, por vários anos fui organizadora

e coordenadora dos cursos de formação profissional para os professores das escolas rurais de Prudentópolis. Depois me aposentei e deixei as aulas. Mas continuei atuando nos cursos de formação religiosa no Instituto Coração de Jesus.

Regina: E o Instituto Secular das Catequistas do Sagrado Coração de Jesus: O que é? Quando surgiu? Difere de outras congregações? E quais suas principais ações ou funções no Instituto?

Meroslawa: Teve origem na França. Surgiu na Revolução Francesa, quando as freiras estavam sendo caçadas, perseguidas. As perseguições aconteceram também em outros países europeus, tanto para homens quanto para mulheres. As religiosas que se viram obrigadas a tirar o hábito para sobreviver, começaram a se organizar em associações e trabalhar evangelizando. Isso aconteceu também na Alemanha. Mais tarde a igreja reconheceu esse trabalho e oficializou essa instituição, legalizando-a em 1947. Mas a primeira exigência do grupo foi não usar nada que as identificasse. As ações do grupo se intensificaram depois da Segunda Guerra Mundial. Aqui no Brasil essa instituição foi criada durante o Governo de Getúlio Vargas, quando ele proibiu de se falar qualquer outra língua que não fosse a língua portuguesa. Como a imigração ucraniana em Prudentópolis era muito grande, o idioma ucraniano era dominante. Então, fiscais de Getúlio Vargas perseguiram as freiras, pois era fácil identificá-las quando estavam ensinando. Isso incomodou o padre Cristóforo Gabriel Myskiw, OSBM¹¹⁶ que já conhecia essas instituições na Europa, quando fugiu da Ucrânia e passou por esses países. Trabalhando aqui e vendo a situação das perseguições por conta do nacionalismo, conta-se que ele passou uma noite em adoração ao Santíssimo e lembrou das instituições europeias e pensou: por que não criar algo assim aqui? Determinado a criar o instituto com o objetivo de uma maior inserção na comunidade, convidou várias meninas para fazerem parte desse grupo, nominado de “Apóstolas do Sagrado Coração de Jesus”. Mas as freiras não gostaram

116

Refere-se à antiquíssima Ordem de São Basílio Magno (OSBM), sendo que os padres basilianos trabalham especialmente com católicos ucranianos.

quando perceberam que estava sendo instituído esse novo grupo, pois era muito diferente: a roupa era comum e cada uma deveria trabalhar de forma a custear seu sustento e ajudar as que não tinham renda própria. E assim o Instituto foi se consolidando e continuamos até hoje tendo uma profissão, ajudando as iniciantes e trabalhando nas comunidades. Sempre atuamos nas comunidades com catequese. Isso abria um leque grande, nós íamos nos finais de semana para as colônias e trabalhávamos com as famílias. Íamos de carrocinha no início, depois de bicicleta. Mas os rapazes sempre nos respeitavam porque sabiam que nós éramos catequistas. Uma vez fomos para Nova Galícia (colônia rural de Prudentópolis) cantar Hailka¹¹⁷. Uma vez as meninas da Nova Galícia ficaram enciumadas porque os rapazes só se aproximavam de nós. Aí nós as chamamos e dissemos: nós não estamos aqui para namorar, fiquem tranquilas, só viemos para ajudar na Hailka. E assim fomos conquistando a confiança das comunidades. Durante minha vida consagrada, desde quando ingressei em 1955, tenho tido a oportunidade de realizar várias atividades adicionais à profissão que exerci. De 1960 até 1963, fui Diretora administrativa na sede do Instituto, em Prudentópolis, PR. Depois fui para a Espanha permanecendo lá até 1966; fui Diretora administrativa na sede do Instituto, em Prudentópolis, PR entre 1967-1968; em seguida assumi a direção geral do Instituto Secular das Catequistas do SC Jesus, permanecendo na função até 1973. Atuei como coordenadora geral dos Cursos da Pastoral Catequética da Eparquia São João Batista, do rito ucraino-católico; depois de formada na UEPG assumi a presidência do Grupo Folclórico Ucraniano “Vesselka”, de Prudentópolis, PR entre 1979 e 1983. Aí novamente assumi a direção do Instituto Secular das Catequistas do Sagrado Coração de Jesus permanecendo no cargo até 1993. Durante vários anos dediquei-me à pastoral catequética

117 Brincadeiras realizadas no pátio da igreja no domingo de Páscoa. “Hailka vem da palavra hai, que significa bosque, e é o local onde eram realizadas essas brincadeiras de roda e cantos. Para os ucranianos, a Hailka costumava ser um momento muito aguardado ao longo do ano pelos jovens solteiros, pois era uma das raras oportunidades de se confraternizar e até casamentos aconteciam em função dos encontros promovidos por essa festividade.” Disponível em: <https://redesuldenoticias.com.br/noticias/parouquia-assuncao-celebra-sua-primeira-hailka/>.

de crianças e jovens em várias comunidades no Paraná e em Oberá (Província de Misiones), Argentina, promovendo cursos da língua e cultura ucraniana e ensino religioso. Paralelo a essas atividades, em 1989 assumi a função de Secretária executiva da construção da Praça e Monumento Tarás Chevtchenko,¹¹⁸ em Prudentópolis, PR. No subsolo dessa praça também foi construído o “Museu do Milênio” (museu etnográfico), inaugurado no ano de 1991. Desde então atuo como diretora executiva e curadora, coordenando as atividades do Museu. Sem contar que participei de inúmeros encontros, simpósios, fóruns, seminários referentes à cultura ucraniana. Também fiz vários cursos de bordados, cantos, danças, pêsankas, língua ucraniana e páleo-eslávica. Procurei nunca perder as oportunidades que surgiam tanto no Brasil quanto no exterior. Participei de vários cursos de Capacitação Museológica em função de minha atuação no Museu do Milênio.

Figura 2: Foto de Meroslawa Krevei trabalhando no Museu do Milênio em Prudentópolis – PR¹¹⁹



118 Poeta Maior da Ucrânia e também pintor (1814-1861).

119 Fonte: <https://institutoscj.org.br/midias/>

Regina: Dentre os projetos e ações que realizou, quais a senhora considera os mais significativos ou que causaram maiores impactos e mudanças na comunidade?

Meroslawa: Sem dúvidas foi e é meu trabalho no Museu do Milênio (Figura 2). Participei desde a elaboração do projeto e depois da inauguração, em 1991, atuei como Diretora e Curadora e continuo trabalhando até hoje. Também minha atuação nos cursos de formação de catequistas leigas; atuei por vários anos nos programas de capacitação profissional para professores da área rural do Município. Nas minhas idas e vindas, como inspetora, para as comunidades rurais, descobri que em uma delas a hanseníase (lepra ou doença de Hansen) estava espalhada, na década de 1970. Havia muito preconceito, as pessoas se fechavam e o médico não conseguia adentrar. O Doutor Canderói Mainardes Filho, médico recém chegado no município, percebendo a gravidade da situação, procurou-me. Eu dava todo suporte para ele entrar na comunidade e tratar as pessoas. Aos poucos ele conquistou confiança e elas passaram a seguir as orientações dele. Ele inclusive mandou fazer sandálias em um sapateiro para proteger os pés dessas pessoas que não tinham calçados. De todos os projetos em que estive envolvida, esse me marcou muito, pois pude ajudar nessa enfermidade tão séria, contagiosa e excludente. Quanto as catequises... minha primeira catequese foi em Queimadas (Colônia de Prudentópolis), fui de carroça, hospedei-me na casa da Maria Gerei. Dona Justina Guil, era a professora, reuniu as crianças, jovens e me apresentou. A partir daí eu passei a ensinar. Muitas vezes eu fui para as comunidades rurais com o padre e uma freira. Nessas ocasiões eu sempre falava sobre a família, sobre a vida em família.

Regina: Como a senhora analisa a atuação das mulheres na sociedade brasileira no passado e nos tempos atuais?

Meroslawa: O papel da mulher sempre foi muito importante na família e na sociedade. Porém, em épocas remotas, era muito restrita sua atuação na sociedade, ela via-se obrigada a cuidar da casa e educar os filhos. Para tanto, não “havia necessidade” de estudar e trabalhar fora para ajudar no sustento da família. Este era o papel do homem.

Com o passar dos tempos, a consciência foi mudando e, cada vez mais, a mulher foi conquistando o seu espaço em todas as áreas de atuação do ser humano. Sempre defendi as mulheres. Tive oportunidade de participar do Congresso Confederação das Mulheres Ucranianas em Toronto, no Canadá. Nesse congresso eu falei sobre a família brasileira, sobre a atuação das mulheres brasileiras. Em outra ocasião em Kiev – Ucrânia participei do Simpósio sobre Iconografia e apresentei o que se produzia de iconografia no Brasil.

Regina: Ser mulher dificultou sua vida profissional?

Meroslaw: De jeito nenhum. Eu já tinha voltado da Espanha, já tinha rodado a Europa. Depois fui para o Canadá e Estados Unidos. Isso sabe o que, tornou-me mais confiante, determinada. Um dia, em Munique, num passeio, um professor me deu uma cantada. Respondi a ele: Eu já sou comprometida faz tempo. Depois disso nos tornamos amigos, correspondíamos, quando ele casou me mandou convite, mas eu não fui. Numa outra ida até lá, hospedei-me na casa dele. Muitos achavam que tinha problema viajar de trem. Eu embarcava em trens noturnos e nunca fui assediada, nunca tive problema nesse sentido, isso depende muito da mulher. Eu sempre fui respeitada como ser humano, como mulher e nas ações inerentes aos cargos que exerci. No mundo masculino da política e hierarquia da educação sempre tive acesso com plena liberdade de expressão e decisão.

Regina: E as mulheres ucranianas de seu convívio aqui em Prudentópolis, se diferenciam desse panorama, tanto religiosas quanto não religiosas? Quais se destacaram ou se destacam?

Meroslaw: Não se diferenciam. Igualmente todas foram buscando e continuam explorando seu espaço de atuação, seu lugar na sociedade. Entre tantas mulheres não posso deixar de mencionar a historiadora e Profa. Dra. Oksana Olga Boruszenko, falecida em 2020, Eugênia Bukalovski Diretora da Escola Ucraniana em Curitiba e as professoras das escolas rurais do município de Prudentópolis. A elas o meu voto de louvor.

Regina: Como a senhora se percebe nesse movimento histórico de mulheres desde a sua infância ou juventude?

Meroslaw: Sempre observando o universo feminino, principalmente na família, percebi que era possível, sim, estudar, buscar mais. Que estudar é o caminho para as mulheres. Com o passar do tempo fui vislumbrando o ideal de vida, para poder melhor contribuir na formação do ser humano, e, conseqüentemente, da sociedade.

Regina: A senhora publicou livros, artigos, matéria para jornal ou outro tipo de publicação?

Meroslaw: Escrevi algumas matérias para o jornal Práxia de Prudentópolis. No entanto, dei mais entrevistas para mídia televisiva e rádio, escrevi menos. Mas sempre li muito para trabalhar, dar informações sobre a história e cultura ucraniana.

Regina: Pertencer a um grupo de consagradas facilitou ou não sua atuação profissional?

Meroslaw: Sim, facilitou. Sempre tive o apoio e a assistência necessária das minhas coirmãs. O Instituto possibilitou-me um crescimento espiritual, intelectual e profissional muito grande.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR PARA O ESTUDO DA CULTURA UCRANIANA NO PARANÁ [SELECIONADA POR REGINA CHICOSKI]

ANDREAZZA, Maria Luiza. O impacto da imigração no sistema familiar: o caso dos ucranianos de Antonio Olinto, PR. Abril/2007. Disponível em: http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_historia/vol11n1/art03_andreazza.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

ANDREAZZA, Maria Luiza. *Paraíso das delícias*: um estudo da imigração ucraniana para o Brasil. (1895-1995). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

BORUSZENKO, Oksana. Os ucranianos. 2. ed. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*. Curitiba, v. 22, nº 108, out, 1995.

BORUSZENKO, Oksana. A imigrante ucraniana em prosa e verso. *Revista História: Questões e Debates*. Curitiba: Associação Paranaense de História - ANPAH, v. 17, n. 2, dez. 1988, pp.360-365. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/issue/view/2043>. Acesso em: 10 jan. 2023.

BORUSZENKO, Oksana. A imigração Ucraniana no Paraná. In: *Anais do IV Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História* – ANPUH. Porto Alegre, setembro 1967, p. 423-439. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2018-12/1544024482_8cdf01e2c82ed9dc57b303a04cffc379.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

CAMPIGOTO, José Adilçom e CHICOSKI, Regina. *Brasil-Ucrânia: Linguagem, cultura e identidade*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

CHICOSKI, Regina; SILVA, Edson Santos e KUBIS, Luana Munhoz Soriano. Memória e identidade pelo viés da Literatura e da História em *O alfanje e o centeio: crônicas da imigração eslava*. In SILVA, Edson Santos; CARVALHO, Carolina Filipaki de e CHICOSKI, Regina (Orgs.). *Sábados Literários 2020: entre clássicos e releituras*. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2021.

CHICOSKI, Regina; SIMIONATO, Marta Maria. Percurso histórico da Literatura Infantil Ucraniana. In: GÄRTNER, Mariléia e PENKAL-LOREGIAN, Loremi (Orgs.). *Diálogos Interculturais: Extensão e Pesquisa em contextos de imigração eslava*. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2016.

COSTA, Luciane Trennephol. MICHALOWSKI, L. A variável sexo/gênero em pesquisas variacionistas de fala eslava. *A Variável Sexo/Gênero em Pesquisas Variacionistas de Fala Eslava*. Ponta Grossa: Atena, 2021, p. 107-118.

GÄRTNER, Mariléia e LOREGIAN PENKAL, Loremi (Orgs.). *Diálogos Interculturais: Extensão e Pesquisa em contextos de imigração eslava*. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2016.

KOLODY, Helena. *Viagem ao espelho e vinte e um poemas inéditos*. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2004.

KOLODY, Helena. *Infinita Sinfonia*. Organização e coordenação de Adélia Maria Woellner. Curitiba: Edição do autor. 2011.

KOLODY, Helena. *Paisagem interior*. Curitiba: Escola Técnica e Curitiba, 1941. 106 p. (Edição da autora. Capa de Helvídia Leite. Impresso nas Artes Gráficas da Escola Técnica de Curitiba).

KOLODY, Helena. *Música submersa*. Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, 1945. 96 p. Impresso na Artes Gráficas da Escola Técnica do Paraná).

KOLODY, Helena. A sombra no rio. Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, 1951. 80 p. (Edição do Centro de Letras do Paraná).

KOLODY, Helena. A sombra no rio e Poesias escolhidas. Curitiba: SENAI, 1957. 96 p. (Edição da autora. Capa de Anna Maria Muricy. Impresso na Artes Gráficas da Escola Técnica de Curitiba).

KOLODY, Helena. Trilogia. Reunião dos três livros anteriores. *In*: Um século de poesia (separata). Curitiba: Centro paranaense feminino de cultura, 1959. p. 255-288, 632 p. (Edição do Centro Paranaense Feminino de Cultura).

KOLODY, Helena. Poesias completas. [Paisagem interior, Música submersa e A sombra no rio]. Curitiba: SENAI, 1962. 208 p. (Reunião dos três livros já publicados. Edição de alunos e ex-alunos de Helena Kolody. Impresso na Artes Gráficas da Escola de Aprendizagem do SENAI).

KOLODY, Helena. Vida breve. Curitiba: SENAI, 1964. 76 p. (Edição da autora. Impresso na Escola de Aprendizagem do SENAI). _____, 20 poemas. Curitiba: Santa Cruz, 1965. 28 p. (Edição da autora. Impresso na Gráfica Santa Cruz).

KOLODY, Helena. Era espacial. Curitiba: SENAI, 1966. 84 p. (Edição da autora. Impresso na Escola de Aprendizagem do SENAI). _____, Antologia poética. Curitiba: Vicentina, 1967. 68 p. (Edição da autora. Impresso na Gráfica Vicentina). 133

KOLODY, Helena. Tempo. Curitiba: SENAI, 1970. 56 p. (Edição da autora. Impresso na Escola de Aprendizagem do SENAI). Não paginado.

KOLODY, Helena. Correnteza. Curitiba: Lítero-Técnica, 1977. 250 p. (Edição da autora. Capa de Anna Muricy. Impresso na Editora Lítero-Técnica).

KOLODY, Helena. Infinito presente. Curitiba: Repro-set, 1980. 64 p. (Edição da autora. Impresso na Gráfica Repro-Set).

KOLODY, Helena. Poesia escolhidas (Вибрані поезії). Tradução de Wira Wowk para o ucraniano. Curitiba: Sociedade dos amigos da cultura ucraniana, 1983. 32 p. (Impresso na Tipografia Prudentópolis, de Prudentópolis, PR).

KOLODY, Helena. Sempre palavra. Curitiba: Criar Edições, 1985. 48 p.

KOLODY, Helena. Sempre palavra. 2ª ed. Curitiba: Criar Edições, 1986. 48p.

KOLODY, Helena. Poesia mínima. Curitiba: Criar Edições, 1986. 48 p.

KOLODY, Helena. Um escritor na Biblioteca: Helena Kolody. Curitiba: BPP/SECE, 1986. 42 p.

KOLODY, Helena. "A lágrima". *In*: HELENA Kolody, a normalista e a poeta. O Estado do Paraná, Curitiba, 5 abril 1987. p. 15. a

KOLODY, Helena. Viagem no espelho. Curitiba: Criar Edições, 1988, 208p. 1 edição.

KOLODY, Helena. "Helena Kolody: poetisa". Curitiba: Museu da Imagem e do Som do Paraná, 1989. (Caderno do MIS, n. 13).

KOLODY, Helena. Ontem agora: poemas inéditos. Curitiba: SEEC, 1991. 86 p. (Editado pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná).

KOLODY, Helena. A praça. Gazeta do povo, Curitiba, 21 mar. 1993. Cultura G, p. 1.

KOLODY, Helena. Reika. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Ócios do ofício, 1993 (Série Buquinista). 76 p.

KROIN, Vanderlei; GÄRTNER, Mariléia. A Natureza em Cores e Versos: um estudo comparativo de Kolody e Bakun. *Diálogos Interculturais: extensão e pesquisa em contextos de Imigração Eslava*. 1ed. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2016, v. 1, p. 253-279.

KUTZMY, Sérgio Luís; LEMKE, Cibele Krause. Cultura Híbrida e Ensino: Vozes de Alunos Acerca da Constituição da Identidade Multicultural / Multilinguística de Descendentes de Ucrânianos em Prudentópolis, Paraná, Brasil. *Educação, Cultura e Sociedade*, v. 07, p. 457-472, 2017.

LOREGIAN-PENKAL, Loremi; SMAHA, Edina. Ucrâniano como língua de herança em Prudentópolis, Paraná. *In*: RAMOS, Odinei Fabiano; OLINTO, Beatriz Anselmo. (Org.). *Prudentópolis: cultura, história e sociedade*. 1ª ed. Guarapuava: EDUNI, 2020, p. 127-144.

PUH, Milan; KRAUSE-LEMKE, Cibele. Produção acadêmica em estudos eslavos no Brasil: balanços e perspectivas para o fomento de novas propostas de cooperação internacional. *Fórum Linguístico*, v. 18, p. 5675-5688, 2021.

SELANSKI, Wira e OLIVEIRA, Theresa de. *Contos Populares Ucrânianos*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1983.

SELANSKI, Wira e OLIVEIRA, Theresa de. *Mandala*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

SELANSKI, Wira. *Épocas da Literatura Alemã*. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959.

SELANSKI, Wira. *Máscaras femininas*. Rio de Janeiro; Genebra: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1993.

SELANSKI, Wira. *Aquarelas*. Rio de Janeiro: Editora Velha Lapa. 2005.

SILVA, Bruna. Entrevista com a Profa. Dra. Oksana Buroszenko. IN *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), v. 484, 2020, p. 363-386. Disponível em: <https://ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-484/item/108711-entrevistas-memorias-narrativas-e-tramas-prof-oksana-buroszenko.html>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SIMIONATO, Marta Maria e CHICOSKI, Regina. Travessias de crianças e professora de etnia eslava em processo de alfabetização no sul do Paraná: a formação em questão. In GÄRTNER, Mariléia e PENKAL-LOREGIAN, Loremi (Orgs.). *Diálogos Interculturais: Extensão e Pesquisa em contextos de imigração eslava*. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2016.

SIMIONATO, Marta Maria. *O processo de alfabetização e a diáspora da língua materna na escola: um estudo em contexto de imigração ucraniana no sul do Brasil*. Tese de Doutorado, UFSC, 2012.

SMAHA, Edina; LOREGIAN-PENKAL, Loremi. Crenças que desencadeiam atitudes desfavoráveis à manutenção da Língua Ucraniana em Prudentópolis, Paraná. *Revista Interfaces*, v. 10, p. 151-161, 2019.

SMAHA, Edina; LOREGIAN-PENKAL, Loremi. Desmistificando o monolinguismo no Brasil: a língua ucraniana em Prudentópolis, Paraná. *SLOVO - Revista de Estudos em Eslavística*, v. 1, p. 58-68, 2018.

TENCHENA, Sandra Mara. *Memória de Mulheres Ucranianas: Recriação de Tradições em Prudentópolis – Paraná*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais: Antropologia. PUC de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3226>. Acesso em: 10 jan. 2023.

TENCHENA, Sandra Mara. Mulheres Ucranianas e a Religião na cidade de Prudentópolis (PR) – Identidade e cultura. *Revista Nures*. Práticas religiosas e os processos de secularização. Ano XVI, Número 38, janeiro-abril de 2018, p. 1-17. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nures/article/view/44434/29448>. Acesso em: 10 jan. 2023.

ZENI, Olga Grechinski. *Escrínio*: poesias. Irati, PR: Martins & Habib, 1968.

ZENI, Olga Grechinski. *Escrínio azul*: poesia. 2. ed. Irati, PR: Martins & Abib, 1971a.

- ZENI, Olga Grechinski. *Fragmentos*. Curitiba: Lítero-Técnica, 1971b.
- ZENI, Olga Grechinski. *Símbolos*: poesia. 2. ed. Irati, PR: Martins & Abib, 1971c.
- ZENI, Olga Grechinski. *Clarões da noite ou perfis*. Curitiba: Vicentina, 1982. 296
- ZENI, Olga Grechinski. *Acordes submissos e digressões estilísticas*. 2. ed. Curitiba: Gráfica Vicentina, 1985a.
- ZENI, Olga Grechinski. *Idílio tropical*. Curitiba: Vicentina, 1985b.
- ZENI, Olga Grechinski. *Vagas insubmissas e marcos cambiais*. Curitiba: João Scortecci, 1991.
- ZENI, Olga Grechinski. *Espírito da floresta & pássaros azuis*. 2. ed. Irati, PR [Curitiba]: Vicentina, 2002.
- ZENI, Olga Grechinski. *Garimpeiros*: poesia jovem para jovens. Irati, PR: Edição da autora, Gráfica Criart, 2003a.
- ZENI, Olga Grechinski. *Palavras assumidas*: poesia jovem para jovens. 2. ed. Irati, PR: Edição da autora, Gráfica Criart, 2003b.
- ZENI, Olga Grechinski. *No limiar da luz*: poesia jovem para jovens. Irati, PR: Edição da autora, 2004.
- ZENI, Olga Grechinski. *Poesia integral contemporânea*. Irati, PR: [s.n.], 2005.
- ZENI, Olga Grechinski; CHAMMA, Foed Castro. *Barçaça*: ideias & presença. Irati, PR: ALACS, 2007.
- ZENI, Olga Grechinski. *Caminheiros irmãos da jornada*. Irati, PR: Criart, 2009.

ENTREVISTA COM TECA SANDRINI

“Em Sandrini, a cor é tudo,
o que já havia e o que resta”¹²⁰



Teca Sandrini em foto por Wagner Roger.

Estela Carmen Pereira Sandrini nasceu em 1944 em Curitiba, onde reside e trabalha. É formada em pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1967) e cursou Didática do Desenho

120 A fonte das informações biográficas é o *Curriculum Vitae* da artista e educadora Teca Sandrini, a nós disponibilizado por ela e também online em <<https://arteagora239737604.wordpress.com/curriculo/>> Detalhes complementares constam da entrevista “Bicho do Paraná” em vídeo de 22/07/2022, disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/10782775/>>. Acesso em: 14 nov.2022.
Contatos da entrevistada: *E-mail*: tecasandrini@gmail.com
Rede: <https://www.instagram.com/tecasandrini/>

na Faculdade de Filosofia, PUCPR (1968). Tem especialização em Antropologia filosófica pela Universidade Federal do Paraná (1984-85). Trabalhou no ateliê do Professor Juan Carlo Labourdette, em *Buenos Aires* e no *Maryland Institute of Art*, nos Estados Unidos. Participou de diversas exposições coletivas e individuais dentro e fora do Brasil, em instituições como Fundação Cultural de Curitiba (Paraná), *Katzenstein Gallery* (EUA), *Brazilian-American Cultural Institute* (EUA), Museu de Arte Contemporânea do Paraná (Paraná), Galeria de Arte Banestado (Paraná), *Fundación Centro de Estudios Brasileños* (Argentina), Museu Metropolitano de Arte de Curitiba (Paraná), *Art at Format* (EUA), Conjunto Cultural da Caixa, (Bahia), Ecomuseu de ITAIPU (Paraná), Instituto Jorge Luis Borges (Argentina), Embaixada do Brasil (Paraguai), Galeria de Arte do Banco Itaú (São Paulo). De 2011 a 2017 foi Diretora Cultural do Museu Oscar Niemeyer. Foi selecionada e premiada em diversos salões oficiais pelo Brasil. Em 2021, participou das exposições “O que resta”, no BRDE - Palácio dos Leões, e “O Sentido do olhar”, no Museu Metropolitano de Curitiba ambas em Curitiba, Paraná, Brasil.

No exterior, participou de 31 exposições coletivas nas cidades de Cleveland, Aarau, Baden Baden, Baltimore, Fallston, Gaithersburg, Riverdale, Washington D.C, West Chester, Dallas, Odessa, Wichita Falls, Plano, Abilene, Baton Rouge, Philadelphia, Miami, Lyon e Madrid.

Diversos museus possuem obras de Teca em seus acervos permanentes: Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna de Santa Catarina; Museu da Gravura Cidade de Curitiba; Museu de Arte de Goiânia, Prefeitura de Goiânia; Museu de Arte Brasileira, FAAP, São Paulo; Coleção do *Brazilian-American Cultural Institute*, Washington D.C.; *Eubie Blake Cultural Center*, Baltimore, EUA; Museu da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba; Museu Metropolitano de Arte de Curitiba; Museu de Arte Contemporânea do Estado de Pernambuco; Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro; Coleção Carol Pulin, Washington D.C.; Fundação Cultural de Curitiba; Coleção Caixa Econômica Federal, Brasília, DF, Brasil; Museu Oscar Niemeyer; Palácio do Alvorada, acervo.

Seu mais recente projeto e iniciativa, em andamento a depender de fomento por meio da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura, é um livro ilustrado no qual narra a sua trajetória e reúne as suas obras.

ENTREVISTA COM TECA SANDRINI: PREENCHENDO ESPAÇOS

Teca Sandrini, Adriana Vaz,
Margie/Margarida Gandara Rauen e Regina Sigel

A artista Teca Sandrini respondeu perguntas encaminhadas por Adriana Vaz (PPGE-UFPR), por Margie Rauen (PPGE-UNICENTRO) e por Regina Sigel. Regina proporcionou o contato com a artista e a realização da entrevista. Teca preferiu gravar e encaminhar as respostas em áudio em fevereiro de 2022, conforme transcrevemos. A participação da Teca neste livro, como artista, educadora e ex-diretora do Museu Oscar Niemeyer entre 2011 e 2017 proporciona uma mirada singular ao sistema de arte em Curitiba.

Margie: Como analisa a atuação das mulheres nos contextos sociais nos quais circulou?

Teca: O grande movimento de mulheres foi nos anos 1960. Trabalhei em diferentes posições, nas ações católicas e também nos movimentos universitários. Esse foi o grande momento em que as mulheres passaram a participar na vida acadêmica e na vida política da cidade. São momentos diferentes. Depois do advento da pílula anticoncepcional em 67 ou 65 percebi que a mulher teve diferentes atitudes. Primeiro, ela teve a ideia de que ela poderia escolher o número de filhos, e com isso ela podia programar a sua vida. Mesmo na discussão dos movimentos cristãos se aquilo era abortivo ou não era abortivo, as mulheres escolheram a ideia de que elas eram donas do seu próprio corpo e escolheram seus filhos e tiveram com isso uma mudança muito

grande na sua vida sexual. O prazer se tornou importante para elas, porque poderiam ter uma liberdade maior. Acho que esses foram os dois grandes movimentos que aconteceram, da participação da mulher na política e da participação da mulher como parceira e na vida sexual. A partir daí, as mulheres passaram a ter uma participação maior na vida social, podendo se organizar para trabalhar no expediente que elas quisessem, e com isso foram fazendo as suas transformações.

Margie: Como se percebe ou contextualiza nesse histórico de mulheres desde a sua infância ou juventude?

Teca: Nasci em 1944, fiz colégios só de meninas, que era quase uma forma de ser, colégios só de meninas. A juventude foi mais pontual, fazendo divisões, colocando sempre as meninas em situações diferentes dos meninos. As meninas se dedicavam à casa, futuras donas de casa, as meninas eram as que deveriam se ... vou usar a palavra comportar e ter mais apresentação social. Isso foi muito forte na minha infância, apesar de não ser tão marcante para que eu colocasse isso para o resto da minha vida, para ser como as meninas que estudaram em colégios de freiras e sempre com aquela educação diferente do menino.

Adriana: Teca, você nasceu em Curitiba em 1944 e se formou pela Escola de Música e Belas Artes em 1967. O ensino de pintura na EMBAP durante a década de 60 apresentava restrições ou limitações para mulheres? E se havia, quais eram?

Teca: Eu nunca percebi restrições. Os professores eram pessoas bastante diferenciadas. Eram artistas. Então existia aceitação das mulheres na escola e do nosso trabalho como artista. O que eu posso dizer é que eu me casei no 2º ano da Escola de Belas Artes e eu lembro que o Prof. Viaro dizia assim: "Mulher casada não fica nessa escola. Pode voltar pra casa. Vai cuidar da tua família", brincando sempre. E me mandou embora. No dia seguinte eu voltei e ele disse: Já que você voltou é sinal que quer ser artista. Daí fiz a Belas Artes casada e sem restrição. Participava de tudo, do centro acadêmico, das reuniões, dos amigos e das festas. E foi uma época de grande crescimento. Inclusive, por exemplo, nós tínhamos aula de nu, e mais tarde eu também fui

professora de nu artístico, que era uma restrição para outros grupos de pessoas e para nós nunca houve uma restrição.

Adriana: Considerando que teve suas primeiras exposições individuais e participações em salões de arte durante a década de 1980, é uma artista da geração 80 e participou do 44º Salão Paranaense em 1987, quais estratégias as mulheres artistas da sua geração adotavam para participar do campo da arte?

Teca: É interessante essa pergunta porque como os certames de arte naquela época eram de muita importância porque projetavam você nos jornais, na televisão, nas discussões, as mulheres faziam o possível e o impossível para participar. Esse Salão Paranaense de 1987, em que eu ganhei o prêmio que me deu a possibilidade de fazer uma viagem para a Europa por um mês, para conhecer os museus e ver um pouco mais o campo internacional, foi bem marcante para mim, principalmente porque o material que eu usei era desenho, uma coisa não muito valorizada, e eu consegui o prêmio em desenho.

Adriana: Em que momento da sua trajetória como artista plástica percebeu que fazia parte do circuito de arte do Paraná?

Teca: É algo muito sutil. Porque como você tem autocrítica você nunca se acha, como artista, melhor ou menor. Você faz parte de um grupo. É uma coisa muito sutil. Eu comecei a perceber... eu lembro que a minha mãe um dia me falou "Teca, hoje eu percebi que as pessoas te respeitam como desenhista, artista. O Prof. De Bona perguntou para mim: - a senhora é mãe da Teca?" E a minha mãe se assustou, porque sempre estava acostumada a escutar "A senhora é esposa do Ericksen Pereira?" Então, ela disse: "Ah! Hoje escutei uma coisa diferente." E ela mesma percebeu. Com o tempo, eu fui trabalhando com premiações, salões, certames muitos anos. Eu ganhei e trabalhei para ganhar prêmios. O objetivo era quase esse. Fazia meu trabalho e mandava para certames. Eu percebi que eu poderia ser uma artista um pouco mais... e me dedicar mais, quando eu fui morar nos Estados Unidos e eu percebi que pessoas que não falavam a minha língua, não sabiam nada da minha família e nada do meu passado elogiavam o meu trabalho.

Em 1988 eu percebi que existia um respeito pelo meu trabalho, pelos elogios e pela forma como as pessoas o discutiam.

Regina: Nas tuas obras aparecem muitas mulheres. Qual o sentido delas nas obras?

Teca: Até os anos 96/97 quando eu comecei a perder a visão, toda a minha temática era feminina, tanto de modo autobiográfico quanto valorizando as mulheres e apontando para elas as dificuldades que tinham. Então, a mulher para mim é tema como valorização dela, não como a protagonista de tudo, mas valorizando tudo que ela faz, pensa e reflete.

Regina: Você já fez alguma exposição com elas como foco?

Teca: Quando nós chegamos no Museu Oscar Niemeyer, ele estava sem a programação. A primeira exposição que nós fizemos foi "As Mulheres." Era uma exposição com artistas homens e artistas mulheres, sobre o tema das mulheres.

Adriana: A abertura do MON trouxe contribuições para a inclusão das mulheres no sistema das artes em Curitiba?

Teca: É uma pergunta meio genérica, inclusive porque eu não tenho esses dados, que deveria ter. O que a gente fez de muito interessante foi viabilizar a acessibilidade, demos abertura para as pessoas que tinham dificuldade física de participarem mais no museu e com isso a grande população de mulheres também aumentou. E a outra coisa bem interessante que fizemos era a ideia de que essa discussão sobre as mulheres fosse acontecendo dentro do museu. As ceramistas, alguns homens ceramistas como eu falo, nunca excludente, mas o grande grupo de ceramistas participaram no museu. E três mulheres da arte contemporânea trouxeram essa discussão para o museu: a Lígia Borba, a Carina Weidle e a Laura Miranda, todas elas dentro deste tema e paranaenses.¹²¹ Também trouxemos uma exposição da China, sobre as mulheres chinesas. Como a mulher é um tema interessantíssimo,

121 Notícia de exposições disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/noticias/carinaweidle_ligiaborba>.

por mais que possamos dizer, ainda há muitos espaços vazios e movimentos para que a gente possa preencher esses vazios.

Adriana: Acredita que as mulheres artistas precisam de estratégias similares para obterem conhecimento no universo das artes atualmente, pensando no contexto curitibano? O que mudou, se mudou, em relação à década de 80?

Teca: A pergunta é bastante interessante pelo fato de que a mudança foi muito grande. É claro que existem os certames, ainda existem os salões. Mas a grande mudança para as mulheres foi elas fazerem parte de alguns grupos que elas mesmas organizam. Por exemplo, posso citar e admiro muito o grupo chamado “Linha de Ariadne”, que fez exposição recentemente no Museu Metropolitan. As mulheres se reuniram conforme suas expressões, fizeram parte de grandes exposições, algumas no MON, algumas como gravadoras, outras como performers. Então houve um outro movimento, em que elas mesmas se reúnem, discutem a sua identidade, discutem o seu trabalho e depois de um longo tempo elas expõem o que fizeram diante daquilo que se propuseram. Os salões não representam tão forte e o que representa hoje é, por um lado o mercado de arte, vinculado à parte econômica e isso me assusta um pouco. E as grandes mulheres que conseguiram expressão única, geralmente, são pessoas de muita simplicidade no trabalho e muita expressão, como é o caso da Efigênia Rolim, uma pessoa simples, sem a mínima formação acadêmica, e hoje é falada no Brasil todo.¹²² Algumas outras artistas também vieram, mas junto a galerias. Isso mudou muito. As mulheres tiveram que se reunir e se redescobrir.

Adriana: Quais os desafios que enfrentou na direção do MON, sendo mulher e artista?

Teca: Como mulher, eu não tive dificuldade. A minha dificuldade maior foi como liderança num grupo político porque entre artistas eu tive uma aceitação muito grande. Inclusive, quando eu entrei no museu foi

122

Sobre Efigênia Rolim, recomendamos os livros de Adélia Maria Lopes (2019) e Dinah Ribas Pinheiro (2012). LOPES, Adélia Maria. *Contos de Fada Efigênia*. Curitiba: FCC- Lei Municipal de Incentivo à Cultura, 2019. PINHEIRO, Dinah Ribas. *A Viagem de Efigênia Rolim nas Asas do Peixe Voador*. Curitiba: FCC- Lei Municipal de Incentivo à Cultura, 2012.

por voto, da Associação dos Amigos do Museu. Não foi por indicação política. Então, para mim foi muito mais interessante porque eu trabalhei com muita facilidade com artistas e funcionários, que percebiam a minha entrada no museu de uma forma mais independente. Primeiro, valorizamos os funcionários que já estavam lá. Segundo, abrimos o museu para a universidade, com muitas pessoas buscando o museu para fazer reuniões e debates, para artistas do Paraná, e em 2012, no segundo ano, as exposições de artistas mulheres foram um objetivo principal meu no MON, com a Ida Hannemann de Campos (1922-2019) que produziu suas obras em Castro e no mundo,¹²³ e as então já falecidas Dorothea Wiedemann (1930-1996)¹²⁴ e Violeta Franco (1922-2006), que tinham trabalhos seríssimos e até então não tinham sido nem citadas para mostra-los no MON. Foi uma abertura que fizemos, porque o museu trazia muitas exposições internacionais e coleções, não valorizando as pessoas da nossa terra ou estrangeiras que nela criaram vínculos. Depois fizemos exposições bem significativas do Poty, do Leminski e do Turin, sempre buscando mostrar para o público, principalmente os turistas, o que se fazia aqui no Paraná. Esses foram meus objetivos. Isso criou uma dificuldade maior, porque era mais fácil comprar uma exposição pronta do que fazer e coordenar uma exposição do início até o fim.

Margie: Você se considera feminista, Teca?

Teca: Dentro do contexto de feminista excludente, eu não me considero feminista. Mas no contexto de feminista valorizando a mulher, eu sou feminista. Sempre houve uma discussão muito grande de que feministas excluía a participação masculina. E para mim, isso se repetia

123 Biografia disponível em: <https://www.tourvirtual360.com.br/mon/biografias.html#ida>. Acesso em: 14 nov. 2022.

Um livro sobre a artista Ida Hannemann de Campos foi publicado em 2018. CARVALHO, Silmara Küster de Paula (Org.), *Ida Hannemann de Campos: a artista de seu tempo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018. 260 p.

124 Para detalhes, acesse <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/dorothea>; biografia disponível em: <https://www.tourvirtual360.com.br/mon/biografias.html#dorothea>. Acesso em: 14 nov. 2022.

da mesma forma que o machismo. O feminismo não é a mesma coisa que o machismo. O feminismo não é excludente. O feminismo aceita as modificações dos homens e valoriza também essa modificação que o homem também teve de sofrer. Sofrer porque foi sofrido. Quando digo que é sofrido é porque as coisas eram tão permanentes, tão fortes, que para fazer uma mudança existiram muitas negações. Então, sou feminista sim, sem ser excludente. Meu trabalho também é sobre o feminismo, apesar de sempre ter sido a única mulher, dentro da faculdade, sempre fui muito bem tratada pelos homens. E no meu trabalho também eu fui quase a única mulher, tanto na PUCPR como no Centro de Criatividade e em vários lugares onde trabalhei.

JUSTAPOSIÇÃO EM MOSAICO:

AS ESCRITORAS DA ACADEMIA PARANAENSE DE LETRAS

Marta Morais da Costa (APL)

A história das academias remonta aos gregos. Uma congregação, uma comunidade consagrada ao culto das Musas de Apolo. E o exemplo mais remoto na cultura ocidental é a Grécia, de Apolo e de Platão. Ao ser convidada a integrar esta antologia sobre a escrita e a cultura na perspectiva feminina, me propus (e propus à organizadora generosa que me convidou, Margie Rauen) tratar da prata de uma nova casa que habito há pouco tempo: a Academia Paranaense de Letras-APL. E o faço não só para registrar as mulheres que nela habitaram e habitam há mais tempo, mas também para delinear melhor, para mim mesma, o lugar que nela ocupo. Tem, portanto, um caráter de pesquisa, de história e de biografia pessoal. Espero poder superar com alguma segurança essa travessia. Minha escrita será, pois, sobre mulheres que cultivaram e cultivam as musas de outro A, o de Academia, sem deixar de serem, ou terem sido, efetivamente musas de Apolos pessoais e igualmente sedutores.

São quinze apenas as mulheres acadêmicas em 85 anos de existência da APL. São 15, diversas, atuantes, relevantes para a comunidade e seu entorno, capazes de gerir, falar, escrever, afirmar sua personalidade em um ambiente diverso, provocador e impulsionador de talentos. São mulheres que trouxeram, em seus currículos, prêmios, honrarias e apreço. Na APL, cresceram e consolidaram nomes e obras na criativa convivência com seus pares masculinos. E, por meio da escrita e da publicação, se tornaram perpétuas – conforme a sina inscrita no diploma de posse. Lembrá-las é reconhecimento.

A Academia Paranaense de Letras nasceu em 1936, fundada por membros do Centro de Letras do Paraná e da extinta Academia de Letras do Paraná, tendo iniciado com 25 membros. Após 1940,

inspirada pela Academia Brasileira de Letras, que por sua vez seguiu os parâmetros da Academia Francesa, passou a congregar 40 membros, cada um ocupando uma cadeira, numeradas de 1 a 40, e eleitos para posse vitalícia.

A APL é composta por escritores e escritoras, todos expoentes da cultura no Paraná. A exigência de obra publicada foi cumprida por todos e os campos de conhecimentos e desempenho intelectual e profissional dos acadêmicos e acadêmicas enquadram-se em diversas categorias: romancistas, poetas, contistas, cronistas, historiadores, críticos (literários, teatrais, de artes visuais), economistas, filólogos, filósofos, advogados, antropólogos, educadores, compositores, juristas, cientistas e músicos.

Ao seguir o padrão da Academia Brasileira de Letras, vedava a participação feminina. Com a alteração estatutária aprovada no início da década de 1990, as mulheres chegaram e foram ocupando alguns espaços. A pioneira foi Pompília Lopes dos Santos, seguida de imediato por Helena Kolody. Hoje já são 15 os nomes que fizeram e fazem a história da Academia. Este pequeno ensaio se deterá em cada uma delas, respeitando a ordem de entrada na instituição.

O roteiro de apresentação contempla três partes: a biografia, a bibliografia e exemplos mínimos da produção intelectual dessas acadêmicas, às vezes com um rápido comentário pessoal. De princípio, declaro-me devedora de outros ensaístas e jornalistas que, ao semearem textos sobre essas mulheres, forneceram informações que ajudaram a compor o presente registro.

1. POMPÍLIA LOPES DOS SANTOS (1900-1993)

Ela nasceu na metade do ano final do século XIX e estendeu sua vida por quase outro século. Curitibana, educadora, professora, poeta, cronista, conferencista, crítica de arte e biógrafa. Coisas de importância

que enalteciam a figura magra de uma mulher que fez da educação e da cultura seu ambiente de trabalho e vocação. Pompília Lopes dos Santos foi, acima de tudo, uma semeadora. Ajudou a fundar o Club Mozart em 1915 para divulgar a música erudita. Em 1953, fundou a União Pró-Temperança. Em 1965, o Clube Soroptimista Internacional de Curitiba, de que foi Presidente. Em 1970 ajudou a fundar a Academia Paranaense Feminina de Cultura, que também presidiu ao longo de dez anos, e a Sala do Poeta. Atuou também no PEN Clube do Brasil¹²⁵, no Instituto Neo-Pitagórico, na ala feminina da Casa Juvenal Galeno. Recebeu como homenagens o título de Vulto Emérito da Curitiba e de Cidadã Benemerita do Paraná.

Escreveu quatro romances: *Afinidade* (1949), *A fila triste* (1951) – às vezes o título aparece como *A fila triste...nas prisões- Cenas ao vivo*; *Origens* (1961), *Abismo* (1985); *Trilha especial- conceitos*; *A paz, sim! – a guerra – não* e *Caminhada da Universidade a Itaipu* (1975). A educação foi contemplada com um estudo sobre a literatura infantil. Seu livro *Sesquicentenário da Poesia Paranaense* (1985) foi um escrito de fôlego, pois nele estão reunidos poemas de 179 poetisas! Registre-se, ainda, de sua autoria *A vida e a obra de Rachel Prado*.

Em suas palavras, “poetas são seres privilegiados que se comunicam em uma linguagem rara [...] numa linguagem que acorda ressonâncias adormecidas, que aguça nossa vista para a contemplação de belezas inesperadas, que desperta a inteligência para realidades inenarráveis, que alerta a alma para emoções novas, profundas... que mergulha a mente nos mistérios das coisas transcendentais!” (Woellner, 2007).

Sua entrada na APL se deu em 1991, já com a obra consolidada e com o respeito da sociedade curitibana por sua atuação e vivaz presença na área cultural.

125

P.E.N. significa *Poets, Essayists and Novelists* [Poetas, Ensaístas e Novelistas]. O PEN Clube do Brasil, fundado em 1936, é vinculado ao PEN Club internacional, fundado em 1921 pela escritora inglesa Catherine Amy Dawson Scott. Vide histórico do PEN Clube Brasil em <http://www.penclubedobrasil.org.br/>.

A crítica tem considerado um bom exemplo de sua produção poética o poema "Afinidade":

Na imensidão da praia
há um bloco de granito,
solitário,
apontando o infinito.
Em suave carícia
uma alga-marinha o enlaçou.
Abraço eletivo.
Ao sopro da brisa, o vegetal murmura,
afinando a voz ao doce marulhar
das águas mansas.
Um dia, vagas impetuosas,
em doidos arremessos
lançam-se à praia
e arrebatam do granito a companhia...
Só então, o minério sente
sua condição de pária.
Percebe o significado real do isolamento.
E como antena prodigiosa
continua apontando o infinito,
na ânsia indomável de captar mensagens...
Eflúvios de amor que se evolvem
da alga-marinha – a rolar
e se debater entre vagas e rochedos.
Mas, lá nas alturas,
enquanto a planta fenece...
eleva-se um clarão de luz sideral!
Sons magníficos alçam-se aos ares...
A antena vibra!
E a alma da pedra canta – em surdina –
a mesma canção da alga-marinha.

Quando de sua posse, o acadêmico Andrade Muricy, ao saudá-la, enalteceu seu romance *A fila triste* pelo forte componente humanitário ao tratar do assunto dos apenados e o romance *Origens*, em que tomou como assunto a formação populacional do Paraná e as culturas que aqui se imbricaram. A união entre a história, a realidade presente e a arte ficcional traduz o cerne de sua obra e de sua biografia. Assim ela iniciou a presença das mulheres na Academia Paranaense de Letras.

2. HELENA KOLODY (1912-2004)

A mais respeitada e homenageada poeta paranaense, Helena Kolody, assumiu a cadeira nº 28 da Academia em 25 de março de 1992. Seus versos começaram a ver a luz já em 1924 quando estudava em Mafra (SC). Em 1927 veio morar em Curitiba e no ano seguinte publicou seu primeiro poema: “A lágrima” na revista estudantil *O Garoto*. Dois anos depois se tornou assídua colaboradora em jornais e revistas. Foi professora em Rio Negro, Ponta Grossa e Curitiba, onde em 1937 foi designada para lecionar na Escola Normal. Essa nomeação perdurou até 1962, data de sua aposentadoria.

O primeiro livro foi editado apenas em 1941: *Paisagem interior*, que obteve o 2º lugar no Concurso de Poesia promovido pela Sociedade de Homens de Letras (RJ). A seguir publicou *Música submersa* (1945); *A sombra no rio* (1951); *Trilogia* (1959); *Poesias completas* (1962); *Vida breve* (1964); *20 poemas* (1965), *Era espacial e Trilha sonora* (1966); *Antologia poética* (1967), *Tempo* (1970); *Correnteza* (1977); *Infinito presente* (1980); *Poesias escolhidas* (1983); *Sempre palavra* (1985); *Poesia mínima* (1986); *Viagem no espelho* (1988, reunião de todos os seus poemas até a data); *Ontem, agora* (1991, poemas inéditos) *Reika* (1993); *Caixinha de música* (1996, poemas, haicais e tankas); *Sinfonia da vida* (1997, poemas e autobiografia).

A sua carreira literária se desenvolveu em um pouco mais de 60 anos. Um olhar crítico descobre na trajetória desse período de vida a trajetória da própria poesia brasileira. Da presença do simbolismo, passando ao modernismo de Cecília Meireles e Tasso da Silveira, adquirindo aos poucos a síntese, a clareza e a precisão da poesia de Paulo Leminski e dos haicais orientais, é um conjunto diverso de poemas e tendências estéticas a comprovar a evolução de uma poeta que amadureceu com a idade e que amadureceu como escritora.

A fidelidade ao verso comprova que em suas veias e letras corria o sangue do ritmo, das sonoridades afins, da realidade convertida em descobertas líricas e do “sentimento do mundo”. Sua obra inicia por poemas longos, e porosos ao poetar dos anos 40 e 50 do século XX.

Um poema como “Aniquilamento”, publicado em *Música submersa*, de 1945, tem uma tonalidade derrotista e niilista, de pouca conformidade com a visão positiva que Helena Kolody assumiu ao longo da existência, fosse no plano pessoal, fosse no plano poético:

Sinto-me ausente
Como se houvesse morrido a milênios
E as fibras de meu ser,
Integradas no pó,
Esquecidas e anônimas,
Dormissem ao relento nas estradas. (Helena Kolody, Apud
Costa, 2021, n.p.)

A poeta tinha apenas 33 anos e já parecia se despedir da vida, denotando a presença de uma poesia de desengano, como a de Augusto dos Anjos e das dores de um Cruz e Sousa. Não há como negar a presença acima de tudo formal e poética, mais do que existencial, do dilema filosófico de Calderón de la Barca, em outro poema do mesmo volume, “Efêmera”:

A inexpressiva multidão dos anos
passou, anônima e apressada.
Afinal, eu vivi,
Ou sonhei que vivi?

À medida que a vida se fez mais longa, Helena Kolody foi descobrindo sua identidade, a voz própria e abandonando algumas formas estereotipadas para buscar uma expressão mais autêntica, em especial nos poemas curtos, nas imagens sucintas, no esmiuçar da realidade, trazendo-a íntegra em uma metáfora inusitada, em um achado poético:

IPÊS FLORIDOS
Festa das lanternas!
Os ipês estão luzindo
de globos cor-de-ouro.
(*A sombra do rio*, de 1951 e *Reika*, de 1993)

Embora seja repetitivo, não custa salientar a importância, na obra de Helena Kolody, dos poemas curtos. De tal modo que Paulo Leminski, ao aconselhá-la a se dedicar aos haicais e *reikas*, trazia em

sua fala o eco das palavras e poemas que Kolody registrara desde os primeiros livros publicados. Há nessa tendência – ou preferência – uma associação imediata com a delicadeza de sua poesia feminina, de um modo de consolidar em poucos versos o que ela denominou “o lado positivo de ver a vida”. Em *Música submersa*, a delicadeza de “Joias”:

Fechou em seu escrínio cor de nácar
Duas safiras tristes: os seus olhos.
E trêmulos brilhantes transbordaram.

Com apenas três versos, a métrica era de verso longo, comum à época, o decassílabo. A comparação com a síntese dos poemas de três versos, mesmo aqueles que não atendem às normas do haicai, demonstra como a poeta se tornou sintética, a metáfora ganhou peso e força e o poema se tornou mais sugestivo e menos descritivo ou narrativo:

OLHOS
Na face menina
Os olhos antigos
Como a dor do mundo.
(em *21 poemas*, de 2001).

Outra perspectiva para o conhecimento de sua obra repousa no modo como seus poemas oscilam entre a poesia enquanto forma artística – a importância da palavra, da música, do viés metafórico, do sonho, da força de convencimento do leitor – e a construção da imagem poética de Helena Kolody e de sua história. Por vezes, esses dois vieses se enlaçam:

RETRATO ANTIGO
Quem é essa
que me olha
de tão longe
com olhos que foram meus?
(em *Ontem agora*, de 1991)

A origem ucraniana resguardava na mulher, nascida no interior do estado, uma “misteriosa esfinge” que continuará na curitibana assumida, manifesto naquela palavra inicial e substantiva “Quem?”

Sabe-se que qualquer escritor não consegue anular nunca a sua identidade pessoal e biográfica. No entanto, a literatura por meio da palavra, que é sempre fluida em seus sentidos e incapaz de ser a realidade, cria na obra uma persona ficcional que, por vezes, tangencia a pessoa com CPF e certidão de nascimento. A esfinge não é, exclusivamente, a alma eslava: a esfinge é a palavra poética que tenta construir essa alma. E geralmente naufraga com ela. Por mais que Helena Kolody procure recuperar o tempo passado, mais ele lhe foge nas asas da poesia, nos versos sugestivos e incompletos, na impossibilidade de ter de volta o que já foi. Não são muitos os poemas que trazem essa busca da gênese da existência, mas "Infância" é sem dúvida um dos mais sinceros, sinestésicos e descritivos.

Aquelas tardes de Três Barras
plenas de sol e de cigarras!
Quando eu ficava horas perdidas
Olhando a faina das formigas
Que iam e vinham pelos carreiros
No áspero tronco dos pessegueiros.
Do tempo , só se sabia
Que no ano sempre existia
O bom tempo das laranjas
(...)
Longínqua infância...Três Barras
Plena de sol e cigarras!
(em *A sombra do rio*, de 1951)

O poema consegue sugerir a riqueza da vida bucólica da infância no seu ritmo que é o da própria natureza, no esplendor de cores e movimentos, no descompromisso da vida infantil. E assim serão os poemas que Helena Kolody criou para esboçar um retrato de si. Talvez por isso, ao final da vida, a poeta ainda buscasse, apesar de todos os versos que escreveu, onde estava a explicação para o mistério da esfinge, eslava ou paranaense, que ficou disseminada em sua obra.

3. ADÉLIA MARIA WOELLNER

Adélia Maria Woellner tomou posse na cadeira nº 15 da Academia Paranaense de Letras em 23 de abril de 1996, quando foi saudada por Helena Kolody. O enlace intelectual dessa cerimônia de posse continua a dar livros-frutos até o presente.

A poeta Adélia Woellner nasceu em Curitiba, formou-se em Direito pela UFPR em 1972, aprovada em 1º lugar no curso jurídico noturno e saiu colecionando prêmios pela vida afora. Seu nome é verbete em enciclopédias e dicionários literários, como os de Raimundo Menezes e Afrânio Coutinho. Ocupa cadeiras em várias entidades culturais, como a Academia Paranaense de Letras, o Centro de Letras do Paraná e a Academia Paranaense de Poesia. Sua obra mereceu a análise acadêmica em tese de mestrado e em pesquisa de pós-doutorado. Sua atividade poética só perde para sua constante presença em eventos, em palestras e em visita a escolas, em que desenvolve projetos pedagógicos centrados na literatura infantil. Por falar em crianças, é a elas que tem dedicado muito de seu trabalho recente com a literatura, editando livro após livro, contando histórias e ensinando aos pequenos leitores a importância da imaginação e dos relatos ficcionais.

A literatura de Adélia Woellner leva sua poesia e suas narrativas a diferentes lugares e linguagens: o teatro, o livro, o CD, o espaço digital. Sua obra poética é composta por *Balada do amor que se foi* (1963); *Nhanduti* (1964). *Nhanduti – sempre poesia*, se tornou um CD com 52 poemas em 1999; *Poesia trilogica* (1972); *Encontro maior* (1982); *Avesso meu...* (1990); *Poemas soltos* (1992); *Infinito em mim...* (1997 - em 2000, este livro teve publicação bilíngue em inglês (*Infinite in me...*), em italiano (*L'Infinito in Me...*), em espanhol (*Infinito en mí...*), em francês (*Infini en moi ...*) e alemão (*Unendlichkeit in Mir...*) e em braile. Em 1999, *L'infinito in me*, foi editado pela Edizioni ETS-Pisa, Itália. Publicou ainda *Sons do silêncio*" (2004); os livretos *Poemas para orar e meditar*, com sete edições, totalizando 130.000 exemplares. *Poemas para amar*,

três edições e 40.000 exemplares; *Trovas do dia-a-dia* (2007) tiragem de 20.000 exemplares; *Dito e escrito*, trovas (2009), chegou a 15.000 exemplares; *Tempos de escolhas*: poemas (2013); *Caçador de estrelas* (2018).

Entre suas narrativas citam-se: *Luzes no espelho*: memória do corpo e da emoção (2002); *Travessias... do inconsciente ao consciente* (2007); *Os anjos cuidam de nós* (2008); *Loucura lúcida*: crônicas (2009). Na literatura infantil escreveu: *Férias no sítio* (2002); *A menina que morava no arco-íris* (2007); *A menina do vestido de fitas* (2009); *A água que mudou de nome* (2009); *Festa na Cozinha Bom apetite* (2011); *Vida Livre – A História do Papagaio-da-Cara-Roxa* (2012); *Coleção Tagarela – 5 volumes* (2012); *O Jardim das Virtudes* (2015); *Amigos Bichos* (2017); *A Montanha dos Encantos* (2019). Em coautoria publicou *A descoberta do bicudinho do brejo* (2018 - com Bianca Luiza Reinert).

Em 2010, a narrativa *A menina que morava no arco-íris* foi adaptada por Gil Gabriel para teatro de bonecos e foi apresentada por Almacen Teatro de Bonecos em Curitiba. É também coautora da *Coleção Valores Humanos – 12 volumes* (2010).

Adélia Wollner também dedicou sua escrita à pesquisa histórica, à crítica literária e publicou *A literatura e a história do Paraná* (1999); *Graciette Salmon – A ciranda da estrela sozinha* (1999) e *Para onde vão as andorinhas... – às famílias Woellner, Andretta, Joslin e Valle, no Paraná* (2002). Idealizou, organizou e editou a antologia *Infinita sinfonia*, de Helena Kolody, em comemoração ao seu centenário (2011).

Os poemas "Atavismo," "Ilusão" e "Revelação II" ilustram a qualidade da poesia de Adélia Woellner.

ATAVISMO

Bebi
da água límpida,
pura,
do poço
cavado no barranco,
paredes bordadas
com verdes e macias avencas.
O frescor
da infância,
enfeitada de arco-íris,

dança em minh'alma
e me ensina
a viver melhor. (Woellner, 2000, p.19)

ILUSÃO

Na madrugada fria,
eu queria ser,
apenas, o poema. (Woellner, 2013, p.87)

REVELAÇÃO II

Atenta aos encantos
do jardim de magias,
abandonei-me no tempo,
dilui-me no espaço.
Fiz-me roseira,
só para compreender
que os espinhos no caule
são escada
para alcançar a flor. (Woellner, 2013, p.97)

4. HELLÊ VELLOZO FERNANDES

Hellê Vellozo Fernandes (1925-2008) foi contista, romancista, jornalista e professora universitária nos cursos de Letras e Jornalismo. Como jornalista atuou no *Diário do Paraná*, *Gazeta do Povo* e *Diário da Tarde*. Escreveu e produziu programas educacionais para rádios e televisões. Foi secretária-executiva da Comissão Permanente do Folclore, membro da Casa Juvenal Galeno e sócia fundadora da Asociación Mundial de Mujeres Periodistas e Escritoras. Também foi fundadora da Associação de Jornalistas e Escritoras Brasileiras, que presidiu em duas gestões e integrou, na condição de membro, o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, o Centro de Letras do Paraná, e o Centro Paranaense Feminino de Cultura. Na Academia Paranaense de Letras ocupou a cadeira 37, sucedendo a Pompília Lopes dos Santos, tendo tomado posse em 8 de abril de 1997 ocasião em que foi saudada por Lauro Grein Filho.

A atividade intelectual de Hellê Vellozo, neta de Dario Vellozo e filha do escritor Porthos Vellozo, combinava a palavra escrita e a vida em contato com a natureza e com a família, o que nutre sua literatura.

A diversidade de sua atuação profissional se reflete na obra escrita e publicada. Nela sobressaem *Camafeus* (contos); *Incompreensão* (1952); *Os Vergueiros* (1958, romance); *A outra razão* (1960, novela); *Pioneiros do Iguatemi* (1966, romance histórico); *Nos Campos e nos Pinhais* (1970, crônicas); *Monte Alegre, Cidade-Papel* (1973, relato histórico) e *Antologia Didática de Escritores Paranaenses* (com América da Costa Sabóia, 1976).

Helena Kolody registrou na orelha de *Monte Alegre, Cidade-Papel*: "seu estilo ágil e incisivo, soube, no presente livro, temperar a aridez da verdade histórica com as tonalidades poéticas emanadas da paisagem, das coisas, das almas. Levados pelo condão de sua narrativa, viajamos pelos sertões do Tibagi, através dos séculos, dos tempos dos Kaingang até os dias trepidantes da Fazenda Monte Alegre da Klabin do Paraná. De suas páginas, surge a cidade cosmopolita, para onde convergem pessoas de numerosas nacionalidades (cerca de trinta), dando a Monte Alegre características étnicas únicas no Brasil".

5. CHLORIS CASAGRANDE JUSTEN

Chloris Casagrande Justen combina, ao longo da vida, três atividades de intensa importância cultural: a escrita literária, a educação e o ativismo cultural. As três justificaram plenamente sua entrada na Academia Paranaense de Letras em maio de 1997, ocupando a cadeira nº 24 e sendo saudada por Wilson Bóia.

Figura proeminente por sua atuação, ora em sala de aula, ora nos gabinetes oficiais, em sua luta pela qualidade da educação, pela elaboração de leis de incentivo ao ensino de história do Paraná e pelo ensino de qualidade em geral, em gestões administrativas altamente eficientes. Foi Diretora do Instituto de Educação do Paraná, Fundadora e Presidente do Conselho do Magistério do Paraná,

Conselheira do Conselho Estadual de Educação e do Instituto de Cultura e Arte de Curitiba-ICAC, Conselheira do Conselho Municipal da Condição Feminina de Curitiba e Conselheira do Conselho Superior do Departamento de Pensionistas da Associação dos Magistrados do Paraná. Representou o estado em congressos nacionais e internacionais.

Participou dos estudos do Estatuto da Criança e do Adolescente e integrou o grupo nacional que elaborou a versão final do documento. Escreveu, baseada nessa participação, o livro *O Estatuto da Criança e do Adolescente e a Instituição Escolar*, com mais de 17.000 exemplares distribuídos.

Integra diversas entidades culturais e literárias como a Academia Feminina de Letras do Paraná, a Academia de Cultura de Curitiba, a Academia José de Alencar, a Academia Paranaense da Poesia e a Sul Brasileira de Letras, o Centro de Letras do Paraná, o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, e várias outras instituições culturais, como o Clube Soroptimista das Américas e o Clube Elos, em que exerceu os mais diversos cargos e funções.

Foi, por doze mandatos na Presidente do Centro Paranaense Feminino de Cultura e responsável pela construção da sua sede própria. Enquanto Presidente da Academia Paranaense de Letras, e primeira mulher a ocupar tal cargo, obteve junto à Prefeitura de Curitiba e ao governo do Estado a cessão do Palácio Belvedere para sede própria da entidade, a primeira desde sua fundação em 1936.

Foi relatora do Anteprojeto "A Academia vai à escola" que resultou na Lei nº13 381/01 que "Torna obrigatório o ensino dos conteúdos da História do Paraná em todas as classes do Ensino Fundamental e Médio do Sistema de Ensino do Paraná."

Publicou *Jogos de luz*, poesias (1993), *Conversando sobre Soroptimismo*, crônicas; coordenou e foi redatora dos livros de crônicas *Mulheres Escrevem*, obra das Centristas do Centro Paranaense Feminino de Cultura; organizadora dos volumes I e II de *Com Justiça e com Afeto*, com textos das Mulheres da Magistratura Paranaense; organizou e participou de *Soroptimismo em minha vida*, contendo depoimentos das soroptimistas dos três clubes de Curitiba. Redigiu e publicou inúmeros

artigos e ensaios sobre assuntos educacionais, sociais e literários em jornais e revistas de Curitiba e do Estado do Paraná, com colaborações na *Revista da Academia Paranaense de Letras*, na qual publicou, em 2019, um poema de elogio a sua cidade natal:

A ESPLENDOROSA CURITIBA
Na cerração que se espraia
Há um cambiante céu de opala
Despontando vagaroso.
Dos tênues raios de sol.
Vento frio da madrugada
Brinca ainda nos jardins,
Dança no espelho das águas
Canta ao balanço da flor.
Chegando como um carinho,
Um cálido sopro de brisa
Movimenta a passarada,
Enche de som a alvorada.
Lentamente toma forma
Catedrais e arranha-céus
Pinheiros em taças verdes,
Ipês dourados de outono.
Num crescente ensolarado
Pleno de Luz, Céu Azul,
Surge inteira esplendorosa
A Bela Cidade Sorriso! (Justen, 2019, p.121-122)

6. LEONILDA HILGENBERG JUSTUS (1923-2012)

Em 2001, a Academia Paranaense de Letras recebeu em posse solene a nova ocupante da cadeira nº 29, Leonilda Hilgenberg Justus, que trouxe para o convívio dos demais acadêmicos os ares dos Campos Gerais. Nascida em Ponta Grossa, lá faleceu, depois de uma vida intelectual repleta de livros, prêmios e o respeito e admiração de seus conterrâneos.

Foi poeta que praticou as mais diferentes espécies poéticas (sonetos, trovas, haicais e quadras). Entre suas publicações estão: *Versos para você* (1981), *Se me amasses* (1983), *Chamas erradias* (1985), *Naquelas horas, haicais* (1986), *Ponte Terra Infinito* (1988), *Hipocrene* (1992), *Abstratos concretos* (1994); *Lampejos, haicais* (1995); *Castália* (1997); *O caminho* (1999); *Pedras sem fendas* (2002) e *Coletânea dentre os doze livros publicados* (2006).

Em 2006, publicou *Sobre a Leitura* e teve intensa colaboração anterior em antologias e revistas nacionais e internacionais: *Antologia de prosadores e poetas ponta-grossenses*, 1995; *Brasil trovador*, Rio de Janeiro, 1986; *Nova poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Shogum Arte, 1985; *Mulher poesia hoje*, Vitória, 1986; *World poetry*, Universidade Nacional da Coréia do Sul, 1987; *International poetry*. International Writers Association, USA, 1987; *Directory of international writers and artists*, Universidade do Colorado, 1986.

Leonilda Justus foi fundadora da Academia de Letras dos Campos Gerais, em 1999. Assim como fundou o Centro Cultural Faris Michaelle (1987), instituição que promove a cultura em todas as linguagens, de que foi Presidente em várias gestões. Foi sócia benemerita da Associação Germânica dos Campos Gerais em Ponta Grossa. Pertenceu a 52 entidades culturais e participou de 62 antologias do Brasil e 7 do exterior. Muitas vezes premiada por sua obra, recebeu o *Certificate for Excellence* dos Estados Unidos. Foi merecedora de muitos diplomas no Uruguai, Estados Unidos, França e Brasil. Leonilda foi considerada à época a Embaixatriz da Poesia do Brasil. Dela seguem-se dois poemas.

AO SABIÁ

Sabiá, a quem tu cantas tão bonito?
À namorada alheia ao teu amor?
À tarde se entregando ao infinito?
Ou à vida, à mulher que é também flor?
A quem tu cantas? Canto triste é dor
de amor, em som saudade, ao som bendito
de contas de rosário a recompor
o instante mágico há muito escrito...
A quem tu cantas, ó meu sabiá,

naquelas horas em que a nostalgia
a companheira que faz chorar?
Quem sabe para mim...Será? Será?...
Sim... pode ser o amigo na poesia
do entardecer...ansiando por me inspirar... (Justus, 1994)
Um exemplo de haicai:
Nas pedras da rua,
também desabrocham flores.
Milagres da vida. (Justus, 1995, p. 45).

7. FLORA CAMARGO MUNHOZ DA ROCHA (1911-2014)

No dia em que completou 97 anos de idade, Flora Munhoz da Rocha assumiu a cadeira nº 10 de Academia Paranaense de Letras, saudada por Chloris Casagrande Justen. Trazia um longo currículo intelectual com centenas de textos publicados em órgãos de imprensa, como o jornal *Gazeta do Povo*, de Curitiba e a *Tribuna de Imprensa*, do Rio de Janeiro, bem como na revista *O Cruzeiro*, de divulgação nacional.

Poeta, cronista, dramaturga, contista, memorialista, publicou *Apontamentos* (1954, crônicas), *Crônicas de domingo* (1956); *Três menos um* (1956, peça teatral); *O armazém de Seu Frederico* (1973, contos); *Domingo a gente se fala* (1975), crônicas), *Ida e volta* (1976, flagrantes de viagem); *A beleza de ser criança* (1977); *O sofá azul* (1980, crônicas e contos); *Bento Munhoz da Rocha Netto e a imagem que ficou* (1985); *Quadros sem moldura* (1986); *Entre sem bater – Memórias* (1998).

Também amechou uma coleção de méritos acadêmicos já que integrava várias e diferentes instituições: a Academia Feminina de Letras do Paraná, (de que foi uma das fundadoras e sua vice-presidente), o Centro Paranaense Feminino de Cultura, o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, a Academia de Letras José de Alencar, o Centro de Letras do Paraná, a Associação de Jornalistas e Escritores do Brasil e a União Cívica Paranaense.

O maestro Eleazar de Carvalho musicou seu poema “Canção nupcial”, apresentado em concerto pela Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, e sua peça de teatro *Três menos um* foi apresentada pela Companhia Dulcina-Odilon em espetáculo doméstico em 1955.

Senhora de um estilo simples (o mais difícil de escrever), com graça e humor, Flora Munhoz da Rocha aliou sua carreira de escritora com as atividades de primeira-dama do Estado entre 1951 e 1954, criando no Paraná postos de puericultura, dentro do projeto da Legião Brasileira de Assistência. Também criou A CIDADE DOS MENINOS, um projeto de assistência educacional e profissional para adolescentes. “Suave ingenuidade”: (Reminiscência do “Dia das Mães”) ilustra o estilo de Flora:

Devia ter aceito o oferecimento de Sandra que sabia tão bem escrever cartas. E agora estava ali desorientada sem encontrar um jeito de começar – “Querida mamã” – A folha de papel, cada vez parecia maior de encher. A frágil mãozinha esquerda, que era a que segurava com mais firmeza o lápis, já ia se cansar. O sono vinha vindo, e o “Dia das Mães” era amanhã. Tinha de conseguir: - “Hoje é dia de grande festa para você” – escreviam devagarinho os inexperientes dedinhos de 1º ano.

Já estava ensaiada a festa no colégio para comemorar. E fora a irmã Alba quem recomendara que escolhessem um papel de carta muito bonito com a imagem de Nossa Senhora; e letra bem caprichada. Mas que sobretudo não deixassem a mãe perceber até serem entregues com as flores depois do recitativo. Era melhor portanto encostar a porta da sala e cheia de mistério proibir a mãe de entrar. releu – “Querida mamã. Hoje é dia de grande festa para você.” Um profundo suspiro. uma mordida no lápis. A cabeça balançando mansamente. De repente um lampejo brilhou no pensamento indeciso e chegou a inspiração. Escreveu tudo. As letras vinham desiguais, as palavras deliciosas, as linhas em ziguezague: “Desejo que tenha tudo de bom que quiser e que o Menino Jesus abençoe nossa caça. Um grãde bejo para a peçôa que eu mais gosto no mundo. De sua querida Suzana.

Quero também dizer que você pode zangar comigo e até me prender no banheiro que eu sempre te adoro e que não troco minha vida nem com a do papai do céu porque ele não pôde

ter uma mãe mais bôa do que eu." Então é que aconteceu o mais delicioso... Escondendo o glorioso rascunho atrás das costas: - Mãe! Mãe! não deixe de estar no colégio às 10 horas em ponto. Tenho uma surpresa para você.

E na mais suave ingenuidade:

- Mas quem sabe se você não podia...Será que você não era capaz de... Olhe, mãe, isso aqui é a surpresa para amanhã, mas você não podia me fazer o favor de corrigir antes de eu passar a limpo? (Rocha, 1953, p.3)

8. CLOTILDE DE LOURDES BRANCO GERMINIANI (1938-2018)

Uma das acadêmicas laureadas em razão de alto desempenho científico, a médica veterinária e professora Clotilde de Lourdes Branco Germiniani tomou posse na cadeira nº 37 da Academia Paranaense de Letras em 27 de outubro de 2010 e foi saudada por Renê Ariel Dotti.

Aos 28 anos, foi a mais jovem professora a assumir uma cátedra em um curso de Medicina Veterinária no Brasil. Seu doutorado foi na área de Bioquímica, realizou Pós-doutorado na França e estágio nas universidades de Lyon, de Toulouse e d'Alfort. Foi coordenadora da pós-Graduação em Ciências Veterinárias na Universidade Federal do Paraná, integrou a Academia Brasileira de Medicina Veterinária e Academia Pernambucana de Medicina Veterinária, e institutos históricos de São Paulo, Paraíba e Rio Grande do Norte. Foi fundadora e dirigiu a Pró-Música de Curitiba e a Sociedade Brasileira de História da Medicina. Integrou as diretorias da Aliança Francesa de Curitiba, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Paranaense Feminino de Cultura, do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e da Academia de Cultura de Curitiba.

Publicou trabalhos em sua área profissional em revistas científicas nacionais e estrangeiras. Sua atuação dinâmica e pioneirismo marcaram sua trajetória; sua presença feminina, rompendo barreiras e desbravando os caminhos da ciência nacional deram a seu currículo brilho e destaque.

9. CECÍLIA MARIA VIEIRA HELM

A socióloga Cecília Maria Vieira Helm trouxe para a cadeira nº 39, da qual tomou posse em 2 de maio de 2011, saudada pelo historiador Carlos Roberto dos Santos, uma carreira universitária impecável. Da especialização ao pós-doutorado, realizado no México, demonstrou a coerência e resiliência de seu objeto de estudo, tornado desde o primeiro momento em posição humanista: a defesa dos indígenas brasileiros.

Foi professora titular da cadeira de Antropologia da Universidade Federal do Paraná, chefe de departamento, coordenadora de pós-graduação. Foi diretora do museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR, chefe do Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura do Paraná, membro do Conselho Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural e do Conselho Estadual de Cultura, vice-diretora da Associação Latino-Americana de Antropologia e diretora da Associação Brasileira de Antropologia.

Sua produção em livros e periódicos espelha sua atuação de pesquisadora e cientista social na defesa da cultura e do patrimônio dos indígenas, em especial dos paranaenses: *Relações de poder e identidade étnica entre os Kaingang do Sul do Brasil* (1980, pesquisa de pós-doutorado); *A integração do índio na estrutura agrária do Paraná, o caso Kaingang* (1974, tese de livre-docência); *O índio camponês assalariado em Londrina: relações de trabalho e identidade étnica* (1977, tese de professor titular); *Laudo antropológico sobre os povos indígenas Kaingang e Guarani da bacia do rio Tibagi* (2005); *Relatório antropológico sobre a demarcação da terra indígena Boa Vista, Paraná* (2005); *História da Antropologia no estado*, com a obra *Os 50 anos da Antropologia no Paraná* (2006); *Diálogos entre Direito e Antropologia: primeiras aproximações interdisciplinares*; *A Etnografia, a perícia e o laudo antropológico nos processos judiciais (...)*; *A questão ética, as intervenções e a produção do conhecimento antropológico em consultoria para implantação de projeto hidrelétrico em livro sobre Antropologia extramuros* (2008); *A Antropologia dos nativos* (2011), *José Rodrigues Vieira Netto – A vida e o trabalho de um grande mestre* (2013, biografia); *Minha vida, uma retrospectiva* (2021, autobiografia).

Um dos mais recentes escritos de Cecília Helm foi publicado na Revista da Academia Paranaense de Letras em 2019 e trata dos cemitérios indígenas Guarani e Kaingang (grafia que adotou), do qual extraí um fragmento que documenta a sua defesa desses povos e de suas culturas:

Em minhas viagens de pesquisa, para observar, ouvir, anotar, gravar, escrever e publicar artigos sobre os povos indígenas localizados em aldeias no Estado do Paraná, visitei os cemitérios considerados locais sagrados. O traço forte da organização social Kaingang era a cerimônia dedicada aos mortos ou o culto aos mortos. O respeito pelo morto está presente na cultura dos Kaingang e dos Guarani. [...]

Os Guarani vivem em comunidade, chamam de tekoha seu território, o lugar físico onde pisam. Têm suas aldeias, casas, roças, cemitérios. O antigo cemitério dos Guarani não pode mais ser utilizado pelos indígenas, porque os não índios, que estavam ocupando a área do centro, proibiam a entrada nessa parte da Terra Indígena.

A prova de que a terra era de ocupação indígena tradicional apresentei à Justiça Federal em 1996. Foi possível localizar o antigo cemitério de Butiá, situado nas proximidades do rio Butiá e da antiga aldeia Guarani denominada Butiá, na parte do centro da Terra indígena. Solicitei ao cacique Guarani, o idoso Aristides Gabriel, licença para penetrar no local do cemitério. Índios Guarani foram informados que deveriam me acompanhar. Foi um percurso difícil, porque havia troncos de árvores caídos na mata. Indaguei aos informantes Guarani como identificavam os locais onde haviam sido enterrados os seus mortos. O vice cacique, Rivelino Castro, apontou para uma árvore plantada por sua mãe, junto ao lugar em que estava enterrado o seu pai.

Cada Guarani, que visitou o cemitério, considerado local sagrado, fumou o seu cachimbo, *petyngua*, em sinal de respeito aos parentes ali enterrados. Não permitem que o cemitério seja violado. Disseram que não mexem nos ossos. Não autorizavam a ação de arqueólogos. [...]

Nas representações dos indígenas, o território que ocupam pertence a eles. Dizem que não abandonam a terra onde vivem os seus parentes, estão enterrados os seus mortos, plantam as roças, utilizam as madeiras para confecção

de suas casas e paióis, colhem a taquara para fazer cestarias, apanham peixes nos rios e colhem os frutos, mel e raízes do meio ambiente. Há uma relação estreita entre eles e o território que estão usufruindo que lhes garante a reprodução física e cultural” (Helm, 2019, p. 260-1).

10. MARIA JOSÉ JUSTINO

A cadeira nº 38 da Academia Paranaense de Letras recebeu a primeira ocupante mulher em 20 de maio de 2014 quando Maria José Justino a assumiu e foi saudada por Ernani Buchmann.

A professora, ensaísta, curadora e crítica de arte Maria José Justino tem uma brilhante carreira universitária. É graduada em Pintura e Filosofia, tem Mestrado em Filosofia da Educação na PUCSP, Doutorado em Estética e Ciências das Artes pela Universidade de Paris VIII, e pós-Doutorado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Na Universidade Federal do Paraná foi professora de Estética, chefe de departamento de Filosofia, dirigiu a Revista de Ciências Humanas, Letras e Artes, presidiu a Associação de Professores e foi Pró-Reitora de Extensão e Cultura. Foi conselheira do Conselho de Cultura do Estado e do Museu de Arte do Paraná. Coordenou o II Simpósio Regional da ABCA – Associação Brasileira de Crítica de Artes. Dirigiu também a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

Escreveu mais de 50 artigos em revistas especializadas, jornais e catálogos. Entre seus livros publicados estão *50 anos do Salão Paranaense* (1995); *Frans Krajcberg: a tragicidade da natureza* (1998); *Guido Viaro, um visionário da arte* (2007); *Mulheres na Arte: que diferença isso faz?* (2008). Coautora com o texto: *Um olhar sobre o acervo do MON* (2006) e “A admirável complexidade da arte” no volume *Para filosofar* (2000 – Prêmio Jabuti, 2001).

Implantou o Museu de Arte do Paraná e o Museu de Arte da UFPR, e foi curadora de diversas mostras importantes e é reconhecida como um dos maiores nomes da arte no país. Entre as principais

curadorias: "Seja Marginal Seja Herói - modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica (1998); "3 Mulheres, 3 Poéticas." (2002); "Estela Sandrini," em Montreal, Canadá (2003); "Desejo de Salão: Salão Paranaense uma retrospectiva."(2011-2012); "Vilanova Artigas, nos pormenores um universo" (2015-2016); "Beyond the Image - Juliane Fuganti e Marcelo Conrado." em Londres (2016); "Juliane Fuganti, cinco elementos" (2018); "Embap, 70 anos ensinando e produzindo arte" (2018); "O que havia e o que resta: pinturas de Estela Sandrini"(2018); "O que é original? Marcelo Conrado" (2019); "Fernando Velloso por ele mesmo" (2020-2021); "Schwanke, uma poética labiríntica" (2021).

Em sua atividade de curadoria escreve catálogos primorosos que revelam em linhas e entrelinhas uma formação cultural densa e extensa e um olhar crítico poético sobre a obra e o artista. A rede de relações culturais de que Maria José Justino lança mão em seu texto cria um universo de informações e referências que tornam os catálogos provocações ao olhar e propõem desvendamentos da obra apresentada. Em 2018, no catálogo sobre a exposição de Juliane Fuganti, Maria José Justino escreveu:

A alquimia dos quatro elementos tem sido a fonte do imaginário poético. Na arte, os quatro elementos alimentam o devaneio do artista. "Sonha-se diante do fogo, e a imaginação descobre que o fogo é o motor de um mundo. sonha-se diante de uma fonte, e a imaginação descobre que a água é o sangue da terra..." (Bachelard, 1988, p.169). Esses elementos permeiam a religião e a filosofia, sobretudo os filósofos afeitos à psicanálise, mas, em especial, embrenham-se nos artistas. [...]

Mas os pensadores contemporâneos solicitam para os novos tempos o quinto elemento. Sejam filósofos ou cientistas, baseiam esse quinto elemento como o éter, a dinamicidade, o vácuo, a energia escura. Nos artistas, creio que seria mais a intuição, a energia noturna, a sensibilidade Já Platão pressentia tudo isso quando defendia a matematização das qualidades. O quinto elemento, na física grega, era o éter. [...]

Fuganti arrisca-se na paisagem noturna. Mais precisamente, na paisagem dos manguezais. Ao trabalhar com elementos diversos (pedra, terra, água, lodo, galhos, raízes), cria forças que gravitam em movimentos alternados: atração e repulsão. Vivência, pela arte, a vida. [...]

A atração de Fuganti pela natureza reverbera nos mangues. Volta-se ao húmus da terra, à matéria orgânica formada pela decomposição de plantas, na busca de regeneração e purificação. Entre terra e mar, do encontro do sal do mar com a água doce da terra, mistura salobra, de matéria virulenta, do encadeamento de silêncios – os mangues –, surgem paisagens noturnas. (Justino, 2018, n.p.).

11. MARTA MORAIS DA COSTA

Em 22 de outubro de 2014, tomou posse na cadeira 27 da APL Marta Morais da Costa, saudada por Adélia Maria Woellner.

Professora, cronista, editora, dramaturga, poeta e ensaísta, exerceu o magistério em todos os níveis e principalmente na universidade: foi professora Titular da Universidade Federal do Paraná e da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Concluiu Mestrado e Doutorado na USP na área de literatura brasileira. Dirigiu por cinco anos a revista *Letras* da UFPR. Criou e coordenou o Curso de Especialização em Leitura de Múltiplas Linguagens da Comunicação e da Arte; o Congresso Nacional de Leitura de Múltiplas Linguagens (Saberes) e o Congresso Paranaense de Leitura, de 2002 a 2006, na PUCPR, onde também foi diretora por dez anos dos cursos da área de Letras. Integra comissões julgadoras de literatura e assessora diversos projetos de incentivo à leitura, realizando palestras, oficinas e cursos em várias localidades e instituições do Brasil. Escreveu semanalmente crônicas sobre leitura, literatura e educação na página “*O Estado Educa*”, do jornal *O Estado do Paraná*, de setembro de 2004 a agosto de 2007.

É autora de *Femina*, peça teatral representada pelo Grupo Tanahora da PUCPR, em 1999. Publicou *Teatro e paixão*: pequena história de um grupo amador (1982, em colaboração com Maria L. Comninos); *Teatro completo de Roberto Gomes* (1983); *Entreatos*: o teatro em Curitiba de 1980 a 1995. (2000, em colaboração com Ignacio Dotto Neto); *Mapa do Mundo*: crônicas sobre leitura (2006);

Metodologia do Ensino da Literatura Infantil (2007); *Sempre viva, a leitura* (2009); *Palcos e jornais: representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930* (2009); “Uma dramaturgia eclética”, no volume coordenado por João Roberto Faria e Jacó Guinsburg, *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. (2012, segundo lugar no Prêmio Jabuti 2014, na categoria de livros sobre artes); *Almanaque do leitor* (2013-2014, coleção didática em dez volumes); “Coordenadas para a leitura de textos dramáticos”, no volume coordenado por Fabiano Tadeu Grazioli, *Teatro infantil: história leitura e propostas*. (2015, Prêmio Cecília Meireles da FNLIJ); *Hoje se lê o espetáculo? Lê, sim, senhor!* (2016); *Grande questão veredas* (2019, livro digital); *As escolhas de Sofia: literatura e escola podem conviver?* (2019, livro digital); *Riso, siso e parafusos: o humor é assunto sério* (2020, livro digital); *Só rimar mão e melão não vai dar poesia, não!* (2020, livro digital).

Tem contos, poemas e crônicas publicados em antologias no Paraná. Escreveu inúmeros prefácios, apresentações, posfácios, ensaios e artigos publicados em livros em colaboração, em obras de outros autores, em anais acadêmicos e em revistas impressas e digitais, incluindo a crônica “A linha tênue”:

Gosto da palavra **tênue**: ela tem classe e delicadeza. É forte e sutil ao mesmo tempo: a consoante inicial explode e sem demora se estende em uma sequência de vogais e a nasal, que atenua a força inicial. Os sons da palavra deslizam em direção à calma, à leveza e ao silêncio.

A expressão “vida tênue” nada tem de original, nem na forma, nem em seu conteúdo. A vida é, sim, débil, delgada, fina, fraca. Um sopro. Um raio. Uma cigarra, barulhenta e efêmera. Tem a consistência da espuma degradável e a força de um fio de cabelo. Nasce vigorosa, vive de esperanças e se desfaz em perdas.

É porque ela assim se constitui que a amamos com forças íntimas e ímpetos românticos. Ela nos dói e nos sorri. Espanca e afaga. Existe nos limites e desafia os imprevistos. Convida para um banquete e, muitas vezes, serve apenas ossos. Anuncia-se no primeiro choro e se despede no último suspiro. Entre a lágrima e apagamento ficam semeados

momentos de prazer e horas de aflição. Mas tem bonitezas, embora nem sempre as vejamos. Alguns até fecham os olhos ou a recobrem toda de feiura e recusas. E antecipam o suspiro derradeiro.

A leitura de livros e a escuta de pessoas construiu em mim a associação de velhice e sabedoria. Como se a vida fosse cumulativa como a idade. Traríamos ao longo da jornada fardos cada vez mais pesados de aprendizados e adornos cada vez mais leves de compreensão da realidade. Chegaríamos assim à linha tênue das despedidas. Serenos e cordatos.

Mais uma ilusão. Tão imensa e tão distante como Jorge e seu dragão, desenhados na diáfana lua cheia que invade meu quarto. O corpo que enfraquece abriga revoltas juvenis e sonhos adolescentes. Nada é calmo, nem envolto em aceitação. Não são as mesmas indecisões do começo do caminho, mas são sempre inseguranças, expectativas e nebulosidades. O corpo repousará definitivamente um dia. Seguirá em mim, no entanto, a certeza de que o espírito preservará o vigor da juventude e os olhos, mesmo fechados, estarão em busca de paisagens e cores ainda não vividas.

E quando a Parca vier com sua cortante presença definir a ruptura do fio tênue, encontrará, não a mesa posta e cada coisa em seu lugar, como poetou Manuel Bandeira; terá que me buscar entre livros, preparando o banquete de palavras fortes e delicadas, rudes e interrogativas, em que consoantes e vogais se contradigam em linhas vincadas, pétreas, permanentes. (Costa, 2021, n.p.)

12. LUCI MARIA DIAS COLLIN

Foi em 30 de outubro de 2017 que Luci Maria Dias Collin tomou posse da cadeira nº32, da Academia, quando foi saudada por Guido Viaro.

A trajetória da poeta, contista, professora, romancista, dramaturga, tradutora e musicista começou no piano, ganhou paralelo entre letras e percussão clássica nos anos 1980, convergiu para uma ampla atividade docente e desembocou com grande intensidade, depois da aposentadoria na Universidade Federal do Paraná, no campo da literatura.

Sua produção literária, como se verá nos exemplos a seguir, tem uma história própria de mais de 40 anos ininterruptos de produção, alternando com igual qualidade poesia, conto, romance e dramaturgia.

A carreira acadêmica na UFPR cumpriu todos os ritos e títulos com brilhantismo: Mestrado em Letras/Literaturas de Língua Inglesa na UFPR (1993) com a dissertação *The quest motif in Snyder's The Back Country*, Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo (2003) com a tese *A composição em movimento: a dinâmica temporal e visual nos retratos literários de Gertrude Stein* e dois estágios de Pós-doutoramento em Literatura Irlandesa na USP (2010 e 2017).

Escreveu artigos e ensaios para diversos jornais e revistas literárias, participou de antologias de poesia e contos nacionais e internacionais (EUA, França, Alemanha, México, Argentina, Peru, Uruguai). Recebeu prêmios tanto no Brasil como nos Estados Unidos. Em 1997 venceu o Prêmio Newton Sampaio com o livro de contos *Lição Invisível* (1997). Em 2016 conquistou o segundo lugar do prêmio Jabuti na categoria Poesia com o livro *A palavra algo*. Repetiu o feito em 2019 na mesma categoria com *Rosa que está*. Foi também finalista do Prêmio Oceanos em 2015 com o livro *Querer falar*.

Na atividade de tradução trouxe à luz na língua portuguesa autoras de qualidade como Gary Snyder, Gertrude Stein, E. E. Cummings, Eiléan Ní Chuilleanáin, Vachel Lindsay, Jerome Rothenberg e Moya Cannon, entre outros. Está traduzindo uma antologia de poemas de Mary O'Donnell.

Publicou os seguintes livros de poesia até o momento: *Estarreecer* (1984); *Espelhar* (1991);

Esvazio (1991); *Ondas e Azuis* (1992); *Poesia reunida* (1996); *Todo implícito* (1997); *Trato de silêncios* (2012); *Querer falar* (2014); *A palavra algo* (2016); *Antologia poética 1984 - 2018* (2018); *Rosa que está* (2019).

As narrativas curtas constituem outro gênero literário que Luci Collin domina com maestria. Entre os livros de contos publicados estão *Lição invisível* (1997); *Precioso impreciso* (2001); *Inescritos* (2004); *Vozes num divertimento* (2008); *Acasos pensados* (2008); *A árvore todas* (2015); *A peça intocada* (2017); *Dedos impermitidos* (2021).

Seus romances são *Com que se pode jogar* (2011); *Nossa Senhora D'Aqui* (2015); *Papéis de Maria Dias* (2018 - romance adaptado por Edson Bueno para a peça teatral homônima, no Teatro Guaíra em 2018, com direção de Carolina Meinerz e Letícia Guimarães); *Fascinação* - em parceria com Flávio de Souza (2019).

É difícil qualificar uma obra como a de Luci Collin. Ela mesma, em várias entrevistas, reconhece: "Sempre gostei de ultrapassar limites durante a produção de um texto. Gosto de brincar e forçar os limites, mas não porque eu tenha deliberadamente vontade de romper. Isso acaba acontecendo naturalmente, faz parte de minha expressão. Gosto, realmente, de sempre empurrar um pouquinho, de avançar cada vez mais." (Jornal Cômico, 2022)

Essa dimensão da ruptura e da inventividade é perceptível desde *Estarrecer* (1984) até *Papeis de Maria Dias* (2018). Este último ultrapassando as fronteiras dos gêneros literários: ora poema, ora narrativa, ora drama. Seu primeiro fragmento (seria um capítulo?), demonstra meta-literariamente uma das interrogações mais sedimentais da literatura: o que é ficção? Um ato de criação semelhante ao de Deus ao materializar o universo? Uma mentira?

I

- Todo criador é um demiurgo.
 - Isso é mentira.
 - Ora, você não sabe o significado da palavra demiurgo.
 - Ora, você não sabe o significado da palavra mentira.
- (Collin, 2018, p.13)

Ou esse diálogo com Fernando Pessoa:

Deveras
o poeta finge
e enquanto isso
cigarras estouram
pontes caem
azaleias claudicam
édipos ressonam
vacinas vencem
a bolsa quebra e
o poeta finge

e enquanto isso
vagalhões explodem
o pão adocece
astros desviam-se
manadas inteiras se perdem
a noite range
o vento derruba ninhos e
o poeta finge
e enquanto isso
vozes racham
veias entopem
galeões afundam
medeias abatem crias
turbam-se as corredeiras
o sapato aperta e
o poeta finge
que as mãos cheias de súbitos
não são as suas (Collin, 2016)

A autobiografia (será?) que Luci Collin denominou “Qualquer semelhança (relato autobiográfico)” não nega essa trajetória questionadora e desafiadora, acrescentando-lhe pitadas de um humor, ora lírico, ora ácido. Sua apresentação em partes me permite selecionar duas, inter-relacionadas pelo motivo *leitura*.

PRETO NO BRANCO

Mãe, o que é rameira? Onde é que aprendeu isso?! Num livro. Que livro? Um do pai. E desde quando sabe ler? Mostrei o Jorge Amado e li um trechinho. **Benza Deus! Dilce, a menina tá lendo!** Vieram ver no domingo (os tios e mais a Ondina, que era só vizinha). Mandavam eu ler notícia de jornal. **Como é que pode, com quatro anos e sozinha?** perguntavam. É o sangue do meu lado, dos Alvarenga Dias, lá de Minas!...A mãe sempre encaixava esta frase, quando dava.

LEITURA FORMATIVA

Ditos célebres d'A *Recreativa* (revista de palavras-cruçadas que o pai colecionava, *Seu Horóscopo Anual* do Omar Cardoso, *O Sentinela* que o João da Guilhermina (Testemunha de Jeová) empurrava e a minha mãe (não era) tinha que comprar senão ele não ia embora nunca, fotonovelas da *Grande Hotel* (lia escondido no quarto da Dilce; tinha uma moça

moderníssima que eu sempre queria ser – a Katuscia), *O Homem que Calculava* faltando um pedaço, *Doutor Jivago* que o pai deu pra mãe quando eram noivos (na dedicatória chamava a mãe de estimada), *Pérolas esparsas* do Leonardo Henke (Príncipe dos Poetas Paranaenses), um volume (todo ano vinha) chamado *Ecos Marianos* com lista de bênçãos do Padre Reuss. Aquele do Jorge Amado tinham dado sumiço desde o incidente da rameira (Collin, 2004, p.48, 51-52).

É uma obra continuamente transgressora para a qual o leitor é convidado a reconhecer e produzir novas relações, realizar reflexões, questionar expectativas, e abrir-se para o novo.

13. ETEL FROTA

Em 12 de março de 2018, um mês depois do Carnaval, Etel Frota assumiu a cadeira nº 22 da Academia e foi saudada por Roberto Gomes. A multiartista trouxe novamente para a APL a música como produção artístico-literária. Letrista premiada, é também romancista, poeta e dramaturga. Sua formação e atuação por mais de duas décadas na área da Medicina amadureceram a escritora que, ao se dedicar ao campo das artes, já surgiu dominando técnicas e gêneros literários.

Em 1990, arrebatoou o 1º e 2º lugares no Segundo Festival de Compositores do SESC da Esquina. Em 1992, quando, segundo ela, “aposentou o estetoscópio”, passou a se dedicar exclusivamente às artes. Em 2002, lançou *Artigo Oitavo – Poesia Escrita, Falada e Cantada*, livro e CD vencedores do Prêmio Saul Trumpe de Melhor Letra de Música e Melhor Encarte de CD. Estreou como dramaturga com *Vila Paraíso* (2004), com três indicações ao Prêmio Gralha Azul.

Como letrista atua em vários gêneros musicais e tem larga produção, uma boa parte dela reunida no *songbook Lyricas – A Construção da Canção* (2007). Nesta área, Etel cultiva parceiros e intérpretes nacionais e internacionais de renome. Entre os destaques recentes: *Flor de Dor – o Tao do Trio Canta Etel Frota* (Tao do Trio, 2016), *Meus Retalhos* (Grupo Viola Quebrada, 2016), *América*

– para Eduardo Galeano (Felipe Radicetti, 2015) e *Quatro Janelas* (Miriam Aída, 2016). É extensa a lista de roteiros de musicais curitibanos que ganharam sua assinatura. Entre os mais conhecidos, *As Canções: Vocal Brasileiro Canta Zé Rodrix*, e *Eu, Stelinha*. Teve suas canções gravadas pelas vozes mais diversas da canção brasileira e internacional.

Seu conhecimento é compartilhado semanalmente no programa *Poemoda, a canção em verso e prosa*, na Rádio E-Paraná, em parceria com Alan Romero. Entre 2015 e 2017 esteve na página *Diálogos lunáticos*, do psicólogo Tônio Luna, no Facebook. Em 2016, começou sua colaboração na *Folha de S. Paulo*. No mesmo ano, foi contemplada com o Prêmio Grão de Música, do qual passou a ser curadora regional no Paraná em 2018. O primeiro romance, *O herói provisório* (2017), foi lançado durante a 15.ª FLIP - a Festa Internacional Literária de Paraty. Em 2021 lançou o livro digital *Viúva na janela*, em colaboração com Daniela Francisca Martins.

O romance histórico *O herói provisório* desafia a historiografia oficial pela trama que constrói entre personagens e falas&discursos entremeados e contrapostos. Essa linguagem amalgamada propõe ao leitor uma interpretação que nascerá, acima de tudo, da consciência de uma ruptura possível entre a ficção e a historiografia. Sem deixar de lado as questões sociais e individuais reveladas nos fatos da época retratada.

Arrisco fazer um recorte impróprio a fim de retirar um fragmento exemplar dessa narrativa densa para o conhecimento da escrita de Etel Frola romance. Antes do texto, esclareço que respeitei a utilização de três fontes gráficas diferentes: a fala dos personagens (em itálico e negrito), a narração (sem destaque) e a citação dos documentos oficiais (em negrito). São três enunciações para um mesmo texto.

Os dois amigos despontaram no topo da ladeira [...] Manoel da Fonseca parecia especialmente febril, vinha falando muito alto, gesticulando. Vieira dos Santos, carregado de livros, tentava sem sucesso interpor falas judiciosas àquele jorro, o que resultava em dois monólogos desconectados.

O poeta irrompeu na taberna, alguns passos à frente do historiador, e dirigiu-se diretamente ao padre, estreitando-o em um abraço rápido e agitado. Sentaram-se, os três.

Está prestes a atravessar a arrebentação, preocupou-se Frei Tristão.

Hipocrisia, Vieira dos Santos, hipocrisia!! Um senhor de escravos falar em abolição, enquanto os negreiros singram abertamente os mares, e seus donos enchem os cofres de ouro? Aliás, quem pode falar sobre o assunto, ser contra ou a favor, sou eu ou meu amigo aqui, Frei Tristão, em meio à preocupação, sorriu com o próprio alívio ao constatar que Manoel se referia a ele, e não ao amigo invisível. **Nós não temos negros a nosso serviço. Por razões de consciência, ou de insuficiência pecuniária, nunca nos animamos a comprar o corpo e a alma de alguém que nos pudesse fazer o trabalho degradante, ou em cujo corpo pudéssemos nos aliviar, quando atormentados por nossos demônios!**

Nunca machuquei um escravo! Os negros são muito bem tratados na minha casa. Vivem melhor, os infelizes, do que se tivessem que se sustentar por sua própria conta, têm quem cuide de sua sobrevivência, indignava-se o português. E, como vinha lhe dizendo, anseio pela abolição, inflou o peito e projetou o queixo, com ar de dignidade ferida. É verdade mesmo, Senhor Vieira dos Santos?! **O senhor insiste nisto?? O senhor já está tomando providências para tocar a sua lavoura com suas próprias mãos? Para pagar quem faça o trabalho dos seus pretos?!** bradou o poeta, num rasgo de ironia furiosa.

Não compreendo o amigo! Quando lhe convém, ou lhe parece divertido se ri das desventuras dos negros, noutras vezes abraça o abolicionismo, retrucou o velho português. Manoel da Fonseca estava transtornado. **Não tente me encaixar nas suas categorias!!, berrou. Não sou abolicionista, não sou escravocrata, sou um homem livre, rio do que quero, como quero, quando quero! Guarde para si seus ismos e cracias!!**

Vieira dos Santos abaixou a cabeça, teatralmente resignado. Frei Tristão segurou os braços dos dois homens, num gesto conciliador. Passou-se um instante e a respiração ofegante do poeta foi se normalizando.

Esse assunto muito me tem também ocupado, continuou o padre, imprimindo um outro tom à conversa. O Gordo Léo já acorria, trazendo canecas e duas garrafas de vinho. [...]

Perde o amigo, mas não perde a razão. Os ânimos serenavam.

O velho português tentou ainda ajuntar mais uma frase de estilo, **só nos restam as orações, suplicando a Deus que ilumine mente e coração...**, ao que o poeta atalhou, num tom quase conciliador, não vos confineis a templos que limitam vossas preces, **meu caro amigo.**

Virando-se para o padre, a essa hora da tarde só se vê pela rua a pretaiada, meu caro Frei. Aos domingos, como nos dias de semana, bebe-se água, o poeta lançou ao velho português um olhar com um resto de ressentimento, **não haveriam de ser as pessoas de pele branca, que facilmente avermelham se expostas ao sol, que iriam sair do fresco das suas cozinhas para ir buscá-la.**

[...]

Na Dinamarca, não há escravos desde 1803, ainda insistiu, já com a voz engrolada, o poeta Manoel.

No Brasil, a abolição tardará ainda trinta e nove anos.

Alheio a datas, sentado em um barril apodrecido da rua, um negro desdentado e doente entoava um canto de escravos marcado pelas palmas.

Virá um tempo em que os etíopes – que sois vós – deixada a gentildade e idolatria, se hão de ajoelhar diante do verdadeiro Deus. Não baterão as palmas como costumam, mas, fazendo oração, levantando as mãos ao mesmo Deus” (Frota, 2017, p.180-182).

14. LIANA DE CAMARGO LEÃO

Eleita em para a cadeira 23 da APL em 14 de dezembro de 2022, tomou posse em 31 de maio de 2023. cursou graduação e mestrado em Comunicação Social na UFRJ e o mestrado em Literaturas de Língua Inglesa na UFPR. Fez o doutoramento em Letras na USP, um estágio pós-doutoral na UFMG e outro no Shakespeare Institute, em *Stratford upon Avon*, Universidade de Birmingham, no Reino Unido.

Desde 2012, participa como editora do arquivo digital “Global Shakespeare” do Massachusetts Institute of Technology. Tem 17 livros infantis publicados por editoras comerciais, alguns traduzidos para o espanhol, inglês e francês, com destaque para *Julieta de bicicleta*, adaptado para teatro e para stop motion. Recebeu pelo livro *Pratos de Brasil/ Brazilian Dishes*, o prêmio Gourmand World Cookbooks Awards, 2013 - Best Charity & Fund Raising in Latin America. Organizou e editou as *Obras completas de William Shakespeare* (2012), *Grandes obras de Shakespeare* (12 peças em 3 volumes): caixa 1 (2018) e caixa 2 (2021), pela editora Nova Fronteira. Organizou, com Érico Vital Brazil, *Saramagos: 100 anos de José* (2022) Curitiba, Solar do Rosário; com Fernanda Medeiros, *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe* (RJ, 2021); com Célia Arns, *Reflexões shakespearianas* (RJ, 2014); com Marlene Soares dos Santos, *Shakespeare, sua época e sua obra* (Curitiba, 2014); com Walter Lima Torres, *Barbara Heliodora: 100 textos para um centenário* (em preparação).

15. REGINA DE BARROS CORREIA CASILLO

Eleita para a Cadeira nº 9 em 14 de junho de 2023, tomou posse em 12 de setembro do mesmo ano.

É graduada em Direito pela PUCRJ, com Especialização em Advocacia de Empresas pelo Centro de Ensino do Direito da Fundação Getúlio Vargas em 1969. É promotora cultural, agitadora das artes e autora de grande importância para o enriquecimento cultural do Paraná.

A partir de 1992, iniciou as atividades do Solar do Rosário, centro cultural com galeria de arte, livraria, cursos, projetos culturais, palestras, concertos e publicações. Criou o *Ônibus da Cultura*, projeto itinerante em que o veículo estaciona em escolas de educação especial, escolas municipais, parques, praças e ruas de Curitiba, em parceria com a Prefeitura por intermédio da Fundação Cultural de Curitiba. Da iniciativa nasceram os *Ônibus Museu* e *Ônibus Palco*. Foi responsável

pela criação da orquestra Ladies Ensemble, a primeira de cunho profissional formada somente por mulheres. A coleção de obras editadas pelo Solar do Rosário é composta de livros de arte, com mais de 40 volumes, em que é autora das apresentações das obras. Entre eles, a biografia *Os Ilustres Irmãos Rebouças*, de autoria de Letícia Geraldí Ghesti. É autora de *Pintores Contemporâneos do Paraná*, em seis volumes, totalizando 60 artistas paranaenses, e *Poty, o lirismo dos anos 90*, livro que exalta a obra do pintor e muralista Poty Lazzarotto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O número de acadêmicas é pequeno, dada a longevidade da Academia Paranaense de Letras. Mas é representativo e relevante em sua diversidade e produtividade literária. Algumas aproximações podem ser estabelecidas para sintetizar as qualidades desse coletivo feminino.

A primeira delas é a predominância de escritoras ligadas à educação. A carreira profissional estável do magistério não impediu a produção escrita, e, em alguns casos, até a estimulou. A diversidade de campos do saber dentro da educação justifica a convivência de ciência e arte: medicina, medicina veterinária, antropologia, sociologia, filosofia, literatura, direito, promoção cultural, jornalismo. A pesquisa, como corolário das atividades universitárias, favoreceu publicações até hoje relevantes. É notável o exercício de funções de gestão e administração em seus respectivos saberes, demonstrando as aptidões gerenciais, extensivas, por vezes, à presidência de instituições culturais e academias de letras.

A segunda delas é a ampla diversidade de gêneros textuais nas publicações dessa plêiade de intelectuais: nas variáveis da literatura (poesia, romance, crônica, dramaturgia, literatura para crianças e jovens, tradução), nas variáveis da ciência (antropologia, medicina, história) e da educação (coleções didáticas, formação de professores, formação de leitores, legislação).

Em terceira e não menos importante conclusão, as 15 personalidades apresentam uma longa e contínua produção em livros, jornais, revistas, e, nas linguagens da atualidade, livros digitais, música, vídeos, *podcasts*. Em razão da pandemia de COVID-19, a participação ativa e constante das acadêmicas em *lives*, palestras, cursos e entrevistas as manteve atuantes e presentes no cenário intelectual do estado, do país e no exterior.

Enfim, são nomes de diferente formação, atuação, escrita e até mesmo geração etária. Mas são mulheres partícipes de uma associação cultural, intelectuais em diálogo diacrônico e na sincronia da vivência dentro da Academia Paranaense de Letras, entre si e com todos os demais acadêmicos em favor da cultura do Paraná.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA Paranaense de Letras. *Biobibliografia*. Edição e revisão de Ernani Buchmann. Curitiba: Posigraf, 2016.

COLLIN, Luci. *Inescritos*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

COLLIN, Luci. *Papéis de Maria Dias*: memórias pósteras. São Paulo: Iluminuras, 2018.

COLLIN, Luci. *A palavra algo*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

COLLIN, Luci; SANCHEZ, Mariana. Um escritor na biblioteca: Luci Collin. *Jornal Cândido*, Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, nº 127, fev. 2022. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Luci-Collin>. Acesso em: 14 mar. 2023.

COSTA, Marta Morais da. A poesia e a esfinge. Homenagem: Biblioteca Helena Kolody. IN Portal UNIBRASIL, online. Disponível em: <file:///C:/Users/Owner/Downloads/5903-Texto%20do%20artigo-21186-1-10-20201202.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2023.

COSTA, Marta Morais da. A linha tênue: crônica. Disponível em: www.leiturasempreviva.wordpress.com. Acesso em: 14 mar. 2023.

FROTA, Etel. *O herói provisório*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2017.

HELM, Cecília Maria Vieira. Cemitério: local sagrado. *Revista da Academia Paranaense de Letras*, Curitiba, nº 69, 2019, p.257-261.

JUSTEN, Chloris Casagrande. A esplendorosa Curitiba. *Revista da Academia Paranaense de Letras*, Curitiba, nº 69, 2019, p.121-122.

JUSTINO, Maria José. *Juliana Fuganti*: 5 elementos. Curitiba (PR): Museu Oscar Niemeyer, 2018.

JUSTUS, Leonilda Hilgenberg. *Abstratos Concretos*. Ponta Grossa (PR): Gráfica Planeta, 1994.

JUSTUS, Leonilda Hilgenberg. *Lampejos*. Ponta Grossa (PR): Gráfica Planeta, 1995.

KOLODY, Helena. *Viagem no espelho*. 2. ed. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1995.

ROCHA, Flora Camargo Munhoz da. Suave ingenuidade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XXV, nº64, 1953, p.3.

SANTOS, Pompília Lopes dos. *Sesquicentenário da Poesia Paranaense*. Curitiba: Editora Litero Técnica, 1985.

WOELLNER, Adélia Maria. *Infinito em mim*. 2. ed. Curitiba: Edição do Autor, 2000.

WOELLNER, Adélia Maria. *Tempo de escolhas*. Curitiba: Edição do Autor, 2013.

WOELLNER, Adélia Maria. A Voz da Mulher na Literatura. *Revista de Literatura História e Memória*, Editora da Unioeste, Cascavel (PR), v.3, nº 3, 2007, p. 9-34.

ENTREVISTA COM MARTA MORAIS DA COSTA

Marta Morais da Costa¹²⁶
Margie/Margarida Gandara Rauen



Marta Morais da Costa, em foto do acervo pessoal, 2013.

Este capítulo oferece, na íntegra, respostas da Professora Marta a sete questões provocadoras feitas por Margie Rauen e que lhe "...fizeram pensar um bocado."

126 O texto das respostas é reproduzido na íntegra, conforme respostas redigidas por Marta Morais da Costa e retornadas por e-mail.

Margie: Como analisa a atuação das mulheres no passado e nos tempos atuais em relação a mudanças sociais?

Marta: Para falar de mulheres do passado, estarei sempre considerando avaliá-las a partir do presente que as significa – ou como se empina o nariz para dizer atualmente – ressignifica. As mulheres do passado estão em mim enquanto gênero, história e ideologia. À medida que o tempo escorre e o passado se faz mais longo, vejo no espelho minha mãe, tias, avós e imagino a elas vendo suas antepassadas também. Assim, em um retorno às origens, voltamos a mulheres e muitas vezes nos vemos semelhantes a elas em atitudes e pensamentos, embora distantes em tempo e espaço. Como sabemos todas, a atuação doméstica, seja para o trabalho ou para ser servida, seja com o fim de agir para a família ou para si, predominou no tempo em que “trabalhar fora” equivalia a abandonar o lar. Dona de casa e do lar equivaliam-se, e até hoje o significado dessa profissão não tem se alterado na essência. A dupla jornada (para algumas, até tripla atualmente) passou a nos definir como mulheres “desdobráveis”, na feliz qualificação de Adélia Prado. Minha mãe e minha sogra gostariam de ter estudado mais. Quantas mães do passado nem tão remoto não contiveram o mesmo desejo? Felizes as que, como eu, puderam cumprir longos e completos ciclos dentro de escolas e universidades. Felizes aquelas que, como eu, puderam escolher uma profissão e exercê-la com continuidade. Isso nos construiu solidamente no tempo presente. As mudanças trouxeram, também, maior independência: financeira e de pensamento. Mas nos fizeram engolir a seco altas doses de culpa – principalmente em relação aos filhos –, uma constante ansiedade e intenso cansaço. Trouxeram relativo reconhecimento social, relativo porque não nos deixam esquecer as constantes reivindicações de igualdade no trabalho. Trouxeram para muitas companheirismo, cumplicidade, um trajeto feito densamente a dois. Trouxeram para outras crises e rupturas e, por vezes, intensa solidão. Isso acontece, a meu ver, porque as mudanças nem sempre são para um paraíso, seja ele qual for. Elas existem no que denominamos vida, instável, surpreendente, desafiadora. Em cada história de mulher, em cada história de qualquer ser humano, a beleza está no emergir dos problemas, no superar as angústias, no estar em relativo controle do caminho a ser trilhado.

Margie: Como você se percebe nesse percurso histórico, desde a sua juventude?

Marta: Eu me percebo ainda jovem (risos). Isto é, as marcas do tempo no rosto e no corpo dizem da cronologia, mas não dizem do espírito e da alegria de estar viva. Com mais frequência do que na juventude, analiso conquistas, perdas e frustrações. Vivi um período histórico relevante para a condição feminina, em especial nas décadas de 1960 e 1970. Pude viver a continuidade das conquistas realizadas por tantas mulheres para obter condições de vida e trabalho mais condizentes com nossas habilidades e fragilidades. Estou viva para testemunhar o que fizemos de correto e para ver os desvios e equívocos das boas intenções do passado. Uma delas, a do repúdio ao conceito de mulher-objeto. Sob a máscara da independência, vejo mulheres se oferecendo à sociedade para que ela as devore.

Margie: Você se considera feminista? Sim? Não? Por quê?

Marta: Não me considerei ao longo da vida, e menos ainda nos dias atuais, uma feminista nos termos da defesa intransigente de algo considerado uma “natureza feminina” e, como tal, merecedora de condições privilegiadas de estatuto social. Continuo procurando favorecer o humano nas pessoas, não importa o gênero. Penso que em uma sociedade, todos precisam uns dos outros, todos podem compartilhar, todos buscam um estado de bem-estar exterior e interior. Veja: uso “todos”, sem discurso neutro, porque prefiro o plural tradicional da língua, mais do que a criação de diferenciais múltiplos e sem fim: -o,-a,-x,-e e todo o mais que vier (porque certamente virão). Acompanho o pensamento de Ortega Y Gasset, em especial na sua segunda parte: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela, não me salvo a mim.”

Margie: No programa de *Femina*, com a direção do Laercio Ruffa e o Grupo de Teatro TANAHORA/PUCPR, em 1999, você mencionou a relação com a cartomante, depois com as ninfas no mergulho no rio (mítico?), com a Maria Lambros Comninos e também com um certo “peso dos anos” que a teriam conduzido aos “diálogos femininos”. Feito o distanciamento desses 23 anos, poderia comentar as conexões marcantes de *Femina*?

Marta: *Femina* é uma peça enraizada no teatro clássico grego. Foi resultado de uma provocação feita pela amiga e professora Maria Lambros Comninos (a quem sempre deverei mudanças relevantes em minha vida pessoal e profissional). É um ensaio, uma tentativa de tratar, à luz dos textos clássicos, da permanente e conflituada relação amorosa, raiz de toda a literatura, dramática ou não. A escolha da perspectiva feminina atendeu ao veio predominante do teatro grego, criador de míticas mulheres-protagonistas, ainda que nem sempre vitoriosas, como Antígona e Electra. Para mim, o conflito mais dilacerante para as mulheres está relacionado com os filhos: Medeia aterroriza porque trata de nosso terror uterino em relação ao amor conjugal e seus frutos humanos. É uma peça feminina por adotar essa perspectiva. Mas, como em qualquer escrita, o autor não é o proprietário dos sentidos que o texto possa induzir. Inclusive a de haver um tratamento feminista para esse texto. Os anos que pesam podem estar relacionados com aprendizados e conceitos. Em minha vida profissional convivi e aprendi com seres superficiais, artificiais, hipócritas e interesseiros. Mas, sem dúvida, foram os conflituados, os interrogantes, os atrevidos e os generosos os que mais me ensinaram, porque conseguiram trazer para meu espírito as dores e alegrias da vida cotidiana, que é aquela mais próxima e também o parâmetro para nossa imaginação. O diálogo da literatura, em qualquer gênero literário, por intermédio da leitura, realiza uma simbiose espetacular entre o que aprendemos com nossos companheiros de jornada e as palavras que se projetam ao longo dos séculos. Os “diálogos femininos” foram, antes de tudo, minha resposta pessoal ao que li e aprendi e guardei das peças gregas que li.

Margie: As bibliografias com as quais trabalhou, desde a pós-graduação na USP e ao longo de sua trajetória como pesquisadora e professora sistematicamente abrangeram autoras mulheres? A pergunta é optativa, mas convido a expansão da resposta, sobretudo quanto a ter se deparado com a problemática da falta de equidade de gênero nos currículos.

Marta: Em primeiro lugar, cabe uma observação. A ausência de livros escritos por mulheres na área da teoria da literatura ou da crítica literária - quando iniciei o magistério na Universidade - refletia uma diferença de formação e de pesquisa. Muitas mulheres competentes e informadas deixavam de lado a produção científica por razões diversas, entre as quais a dupla jornada. Sabemos o quanto a pesquisa requer dedicação integral, anos de estudo, intenso recolhimento e reflexão. Em segundo lugar, lembrando e com certa hesitação no uso do modal “nunca”, ao longo de minha atuação como professora, nunca me preendi a questões de gênero na escolha de bases teóricas ou de obras literárias. O que vigorava em minhas escolhas de programas e referências eram questões relativas à acessibilidade dos textos, adequação aos objetivos do programa e admiração pela qualidade literária dos autores. Em terceiro lugar, a abordagem de quaisquer autores deixava de lado biografias, sempre que possível. Eu procurei fugir da associação determinista de que a criação literária é fruto do meio em que o escritor viveu. Sempre considerei as obras literárias como superações biográficas. Um escritor ou uma escritora é movido/a por um ímpeto criador que desafia e vence obstáculos. Cito quando posso, o exemplo de Picasso: suas primeiras obras foram pintadas em pedaços de madeira que estavam a seu alcance de menino pobre. Mas nem por isso deixou de pintar. E nós, seus espectadores, não deixamos de admirar a força de suas imagens. Isto não significa que, em algumas poucas circunstâncias, eu fosse buscar razões na formação pessoal dos teóricos e escritores, mas sem nunca subordinar a obra às condições materiais ou de experiências de vida desses criadores.

Margie: Quais trabalhos sobre mulheres e/ou gênero mais marcaram sua trajetória e por que os destacaria?

Marta: A atuação como professora orientadora, tanto de especialização, quanto de mestrado e doutorado nem sempre partiu de sugestões minhas. Os alunos traziam suas inquietudes e seus projetos razoavelmente definidos. Esta é uma condição importante a meu ver.

Embora o/a professor/a orientador/a tenha uma linha de pesquisa, nela cabem projetos diversos. E quanto mais o/a aluno/a tem a liberdade relativa de escolher, melhor ele/ela sentirá para desenvolver a pesquisa. Tive alunos homens que escolheram tratar de obras escritas por mulheres e vice-versa. É evidente que, em um levantamento rápido, orientei mais trabalhos sobre artistas homens do que sobre mulheres. Mas não o número não importa, e, sim, a qualidade da produção final. Também a considerar que, na área de literatura infantil, a produção feminina é quantitativamente maior. Por isso, pesquisas nessa área tendem a contemplar um maior número de autoras. Orientei uma das primeiras dissertações sobre Adélia Prado na universidade brasileira: Sandra Stroparo foi sua autora. Marina Colasanti, Rachel de Queirós, Clarice Lispector, Consuelo de Castro e Lygia Bojunga foram assunto de outros trabalhos de fôlego. Também ensaios sobre o uso de imagens de mulher em propagandas, a presença marcante de professoras-mediadoras de leitura, a análise de contos de fadas especialmente as personagens mulheres e seus atributos e funções e, ainda, a presença de poetisas femininas no simbolismo e no modernismo brasileiros.

Margie: Quais autoras foram ou são inspiradoras para a professora, pesquisadora, cronista, editora, poeta, ensaísta e dramaturga laureada, Marta Morais da Costa?

Marta: Sempre fui uma leitora compulsiva e, portanto, com critérios elásticos. Os debates atuais sobre a literatura feminina, criando um enclave ideológico dentro do panorama literário, não me têm feito direcionar meu interesse para textos escritos exclusivamente por mulheres. Eu os leio, e muitos, mas procurando neles, acima de tudo, qualidades estéticas provenientes da arte da palavra. Mas, atendendo ao critério adotado pela pergunta, posso selecionar algumas escritoras brasileiras que contribuíram, em maior ou menor intensidade, para minha escrita e meu prazer de ler. Adélia Prado, Maria Valéria Rezende, Mariana Ianelli, Marina Colasanti, Beatriz Bracher, Lygia Fagundes Telles, uma parte da obra de Clarice Lispector, Elvira Vigna, Ana Miranda, Adriana Lisboa, uma parcela dos poemas de Helena Kolody, e tantas outras brasileiras.

Como se vê uma lista próxima ao cânone, que respeito sem subserviência. Na dramaturgia, Maria Adelaide Amaral e Consuelo de Castro. No fundo mais profundo de meus afetos, um nicho especial para Cecília Meireles, cujo lirismo e musicalidade me dão uma inveja santificada que dói, como chorar ao ver uma paisagem de pura beleza.

Margie: Grata por suas generosas respostas, Marta.

ENTREVISTA COM REGINA MARIA SIGEL: COTIDIANOS EM PERSPECTIVA ¹²⁷

Regina Sigel
Margie/Margarida Gandara Rauen
Andréia Schach Fey



Regina Sigel em foto de seu acervo.

Regina Maria Sigel nasceu em Curitiba, em 01/09/1949, filha de Marina Soares Sottomaior (o nome de solteira era Marina Soares da Costa) e Hernany Pinheiro Lima Sottomaior. Casou-se com Jost Oscar Sigel,

127

Todas as informações biográficas foram relatadas pela entrevistada, que disponibiliza seus contatos.
E-mail: reginasigel@gmail.com
Redes: https://www.instagram.com/loft_canto_do_tie/

de descendência suíça, em 1970, quando deixou o sobrenome Sottomaio e passou a assinar Regina Maria Sigel. É mãe de uma filha e um filho, Giselle Sigel Granzotto e Jean André Sigel, avó de três netas e um neto (Giulia, Nana, Lara e Luca). Regina e Jost vivem na Ilha do Mel, onde administram o loft Canto do Tiê e são tutores do Zen, seu querido Border Collie. Regina é descendente das famílias Taborda Ribas (lado materno), Soares da Costa (lado materno) e Pinheiro Lima Sottomaio (lado paterno), com raízes ibéricas. A casa onde Regina morou por 21 anos, até 1970, era no centro de Curitiba, na rua Dr. Muricy, muito próxima das escolas onde estudou e da residência de sua prima de coração e amiga ao longo da vida, Vera Sueli Andrade Costa. Nos anos 1950, Regina fez o “jardim da infância” no Instituto de Educação do Paraná (IEP) e depois estudou por 4 anos no Colégio São José, conhecido como um colégio mantido por freiras. Regina foi professora de idiomas e tem graduação em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica (PUCPR) e cursos de Especialização em Pensamento Contemporâneo, Filosofia da Educação e Filosofia e Psicanálise, todos na PUCPR. Sobre tudo isso e cotidianos diversos ela nos conta.

No dia 29/11/2022, de sua casa na Ilha do Mel, Regina conversou *on-line* com Margie Rauen e Andréia Schach Fey, compartilhando memórias de cotidianos e histórias que perpassam cerca de seis décadas.

Margie: Regina, inicio agradecendo por seu tempo para conversar e pela inspiração que você proporcionou para o projeto deste livro, com histórias de três gerações de mulheres. Para iniciar, gostaria que descrevesse sua trajetória educacional. Como era estudar nos anos 1950 e 1960, enquanto você era criança e adolescente?

Regina: Lembro que nunca me adaptei ao colégio de freiras nos 4 anos do curso primário, como era chamado na época. Eu não era boa aluna. Me sentia reprimida. Não gostava, mas ficava quietinha, tranquila. No quinto ano eu fui para o Colégio Novo Ateneu.¹²⁸ Aí eu me encontrei,

128

O Colégio Novo Ateneu era localizado na esquina das ruas Emiliano Pernetta e Senador Alencar Guimarães. O prédio foi demolido em 2022 e também abrigou, desde sua fundação em 1953 a Faculdade de Direito de Curitiba. Vide nota em <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/ex-alunos-fazem-despedida-para-antigo-predio-da-faculdade-de-direito-de-curitiba/>

porque era um colégio mais liberal. Não tinha influência da religião. Os professores e professoras eram excelentes. Lá eu fiz parte do grupo dos jovens e tínhamos as bandas, os desfiles e a dona Aliete Pina de Oliveira, minha professora maravilhosa de Psicologia. Ela me marcou e estimulou como pessoa e incentivou o meu gosto pelas artes. Ela me influenciou muito na descoberta da poesia, da literatura, da música. Mesmo depois que eu me casei, eu nunca me afastei das artes, das letras e da dança. Eu fiz dança naquela época, e enquanto as minhas amigas não se apresentavam, eu me apresentei no Guaíra diversas vezes. Eu amava e me apresentava mesmo contra a vontade de marido rsrs Eu dizia - eu gosto, eu vou, eu tenho condições, eu confio em mim,- e assim fiz dança flamenca por 5 anos, balé contemporâneo e sapateado. Outra professora importante no Colégio Novo Ateneu foi a dona Haidée Carneiro, de Português, que lia e vibrava com as nossas redações e estimulava muito a escrita. Quando eu completei o antigo ginásio (hoje Ensino Fundamental II), precisava escolher entre magistério, científico (que encaminhava para os cursos das Ciências Exatas) ou clássico para as Letras e Humanas, que eu desejava, mas fui para o Magistério, equivalente ao ensino médio de hoje, também no Novo Ateneu. Na sequência, fiz a faculdade de Filosofia na Pontifícia Universidade Católica, a PUCPR. A escolha do curso de Filosofia talvez tenha sido relacionada à descoberta do gosto pela escrita que aconteceu no colégio.

Margie: Depois de fazer magistério, você chegou a exercer a profissão de professora?

Regina: Sim, exerci, mas lecionando literatura em língua francesa depois de completar o curso de francês na Aliança Francesa. A minha graduação em Filosofia e as Especializações em Pensamento Contemporâneo, Filosofia da Educação e Filosofia e Psicanálise foram para a minha cultura pessoal e eu não trabalhei nessas áreas. Também fiz italiano e espanhol e dei aula de espanhol, mas a língua que eu sempre adorei é o francês e sua literatura.

Margie: Todas as entrevistadas responderam perguntas sobre mulheres que marcaram a sua vida e você já falou das primeiras professoras. Outras mulheres te inspiraram?

Regina: Eu tive muitas leituras e algumas escritoras foram marcantes. Quando eu estava na faculdade li Simone de Beauvoir e sempre gostei, assim como obras da Clarice Lispector e o livro *Quarto de Despejo*, da Clementina de Jesus. Mas um exemplo de mulher foi a minha avó Hercília! Ela foi a primeira mulher que escalou o pico do Marumbi. Ninguém imagina uma menina de 13 anos escalar o pico do Marumbi há mais de 100 anos.¹²⁹

Margie: É fascinante a referência de sua avó Hercília e o reconhecimento dela em blogs de montanhistas.¹³⁰

Regina: Então, eu tive em casa esse modelo de emancipação feminina e o passei para a minha filha Giselle, que nasceu em 1972 e ao meu filho Jean André, nascido em 1974. Eu perguntei à Giselle, que está com 50 anos hoje: O que que você aprendeu com a sua mãe? Ela respondeu que aprendeu a ser independente, fazer as unhas, usar as roupas que quer e procurar realizar os seus desejos. E o Jean sempre me homenageia e encontrou uma mulher moderna e ativa, a minha nora Tatiana de Carvalho Sigel.

129 Um artigo de Rosy de Sá Cardoso publicado na *Gazeta do Povo* em 11/09/2016 registra o feito da menina Hercília Pinheiro Lima com a equipe de montanhismo liderada por Joaquim Olympio Carmeliano de Miranda, que buscou participantes em Morretes e Antonina, onde Clovis, irmão de Hercília se engajou na excursão. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/turismo/o-olimpico-e-logo-ali/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

130 Disponível em: <https://anawanke.com/2017/02/16/conquistas-pico-do-marumbi-morro-do-leao/>.



Família Sigel, 2019. Foto do acervo de Regina Sigel. No sentido horário, no grupo de adultos ao fundo, estão o genro Eugênio, o filho Jean, a filha Giselle e Regina; na segunda fila, a nora Tatiana, a neta Giovana, o avô, Jost e o neto Lucas. Em primeiro plano, as netas Nana e Lara (abraçada pelo avô).

Margie: Regina, eu gostaria de mais detalhes de sua formação de leitora. Você já citou algumas autoras. Diria que teve mais contato com escritores de nomes masculinos ou com escritoras nos currículos de colégios, cursos e faculdades?

Regina: Naquela época não se estudava muitas autoras e eu acho que tive mais contato com autores homens, mesmo na faculdade de filosofia - já mencionei Beauvoir - e no curso de magistério. Mas na biblioteca maravilhosa da casa da minha avó Hercília, em Antonina, eu li *Gigi*, da Colette. A vida de mulheres diferentes começou a aparecer na televisão, como a série "Malu Mulher," em 1979, sobre uma socióloga divorciada e mãe. Eu gostava de assistir. Mas em geral eu também gostava muito de ler Arthur da Távola, um deputado e jornalista que escrevia ensaios sobre o que ele fazia, filosofando sobre o comportamento humano. Eu tive ótimas professoras e professores. Lembro mais é de ter sido generalista. Eu lia quando eu sentia atração pelo tema, assim como gostava de cinema francês de Claude Lelouch, de suas trilhas musicais e dos filmes intimistas com Catherine Deneuve.

Margie: É tão bom lembrar dela! A diretora Emanuelle Bercot fez o filme “La tête en haut” [De cabeça erguida], com a Catherine no papel de juíza, que abriu Cannes em 2015. Mas voltando, sobre a tua formação na graduação, houve alguma disciplina de que gostava muito?

Regina: Sim. Eu gostava muito da cadeira de Estética e minha professora é viva até hoje, a Suzana Maria Munhoz da Rocha - e por acaso eu recebi o neto dela aqui no loft. A Maria José Justino foi minha professora de Estética em Filosofia também.

Margie: Outra conexão. Maria José Justino está em nosso capítulo sobre as mulheres da Academia Paranaense de Letras. Você gosta muito de fotografia, não?

Regina: Sim. Eu descobri a fotografia aqui com a natureza, na Ilha do Mel, embora eu sempre tenha gostado, mas não tinha esse foco. Fotografia, assim como quem não quer nada, com sensibilidade.

Margie: Andréia, tem uma pergunta?

Andréia: Sim. Quando a Regina apresentou o nome de solteira, Regina Maria Sottomaioir, esse sobrenome me lembrou que escrevi sobre uma menina que fazia um solo e se chamava Maria da Glória Sá Sottomaioir. Ela é sua avó, sua bisavó ou parente?

Regina: Sottomaioir é o sobrenome do meu pai. Eu sei que a Maria da Glória é parente do lado paterno, mas não a conheci.

Andréia: Então, em algum momento essas genealogias se cruzam.

Margie: E os sobrenomes foram se alterando e por vezes desaparecendo quando as mulheres os substituem ao casarem. Há mais detalhes que gostaria de acrescentar, Regina?

Regina: A minha avó paterna é a Hercília Pinheiro Lima, que eu já mencionei e fez a primeira ascensão feminina ao Pico do Marumbi. Ela era prima da Rosi Pinheiro Lima, que foi uma figura feminista conhecida em Curitiba. A Rosi é parente da minha mãe pela família Taborda Ribas. O Vasco Taborda era primo da minha mãe, e a poeta Marita

(Maria Aparecida Taborda França)¹³¹ era prima da minha mãe e filha do Heitor Stokler de França. Então, sempre fomos ligadas e convivemos nos saraus na casa do meu tio Heitor.

Margie: Você vivenciou esses saraus nos anos de infância, Regina?

Regina: Não. Frequentei nos anos 60, já com mais de 10 anos. Tinha declamação de poesia e música em uma sala enorme que hoje é o Centro Cultural Sesi Heitor Stockler de França, na Marechal Floriano, que era a casa dos avós de minha mãe.¹³² Ou seja, esta casa, que atualmente é um museu, foi construída por meu bisavô e bisavó maternos, João Lourenço Taborda Ribas e Maria Catharina Taborda Ribas, pais da minha avó materna, Maria Joaquina Taborda Ribas. Um livro sobre a família da minha mãe foi publicado por minha prima Vânia Ennes, em 2018. O título é *Elo de gerações*.¹³³

Margie: Essas conexões refletem um cotidiano cultural intenso na família e convívio com artes, não?

Regina: Sim, mas eu queria fazer balé moderno e não pude. Meu pai imaginava que eu devia fazer o clássico e eu não quis. Fui retomar essa vontade depois de casada. E o meu filho ia me aplaudir no palco. Hoje, ele aplaude a filha.

Margie: Como você se percebe ou contextualiza em relação às transformações sociais e culturais nas vidas das mulheres?

Regina: Quando eu era pequena, nas férias em Antonina em casa da família, onde hoje é o Hotel Gamboa, eu tinha contato com a minha tia Aracy Pinheiro Lima que era solteira, professora e atendia tanta gente com dificuldades das Letras. Ela me contava histórias de fadas e de muitos outros temas e meninas inventadas, do ponto de vista feminino.

131 <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2010/08/01/marita-franca-1915-2009/>

132 Para detalhes arquitetônicos e históricos da casa construída pelos avós maternos de Regina, acesse matérias disponíveis em: <https://arquivoarquitetura.com/076> ou <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/casa-centenaria-guarda-parte-da-historia-do-parana/>.

133 ENNES, Vânia. *Elo de Gerações*. Curitiba: InVerso, 2018.

Eu amava histórias inventadas e isso me influenciou bastante também com meus filhos. Eu também apreciava as apresentações culturais no coreto. Gostava de estar num lugar pequeno, perto de minha tia e minha avó que sabia de tudo, ouvia BBC de Londres, tinha biblioteca enorme, comentava conosco sobre notícias do mundo e contava histórias que eu amava. E a Dona Aracy, como era chamada lá em Antonina, virou nome de escola.¹³⁴ Mas a minha conexão com Antonina continuou depois de adulta porque o meu pai construiu uma casa lá e frequentei por mais de dez anos, já com meu marido e filhos.

Margie: E em relação às transformações afetando a vida das mulheres, o que te marcou mais ao longo dessas décadas?

Regina: Vivemos e estamos vivendo muitas transformações das mulheres e em especial nas artes, no cinema, no teatro, sendo aí marcantes os movimentos feministas enquanto fomos vivendo o auge da emancipação.

Margie: E você nos anos 60 viveu a adolescência. Na época dos seus 20 anos veio a onda da queima do sutiã e na década de 70 a onda mais voltada para a autonomia sobre o próprio corpo.

Regina: Isso. Isso foi tão bom. Quando eu era criança, nunca gostei de vestir e usar vestido engomado, e de tule que pinicava. Eu queria sempre estar com roupa descontraída. Essas ondas me influenciaram bastante porque eu sempre fui mais liberal.

Margie: Com certeza. Dona Regina com seu jeito esportivo nos passeios de bicicleta e vestidos floridos na Ilha do Mel.

Regina: Eu nasci no centro de Curitiba e fui bem urbana, mas mudei porque agora a gente tem uma vida na natureza. Eu estou mais em contato com a natureza, estou mais sensível. E eu tenho mais tempo para curtir. Pego minha bicicleta e saio na hora que eu quero. E é por aí.

Margie: Aprecio suas fotos e vídeos do dia a dia na ilha e Instagram do Canto do Tiê. Você gosta muito de fotografia, não?

Regina: Sim. Eu descobri a fotografia aqui com a natureza, na Ilha do Mel, embora eu sempre tenha gostado, mas não tinha esse foco. Fotógrafo, assim como quem não quer nada, com sensibilidade.

Margie: Você diria que as mulheres da tua idade hoje, na faixa dos 70, em geral descobriram e valorizaram essa liberdade como você fez?

Regina: Não. Eu noto o seguinte se eu comparar. Na época em que eu dançava, outras mulheres faziam aula comigo, mas nenhuma se apresentava no teatro como eu. Eu tive um estímulo diferente, não só de viver na cidade e pegar um carro, mas de evolução intelectual. Eu sinto que eu não consigo dialogar com todo mundo. Mas, enfim, a gente se adapta.

Margie: Em relação a viagens e saídas do Brasil, você percebia ou comparava diferenças nos comportamentos de mulheres?

Regina: Sim. O que me chamou mais atenção foi o comportamento das marroquinas quando estive lá e saía com o Jost, meu marido. Elas usavam mangas compridas e eu não. Elas se batiam em mim, de um jeito de encostar empurrando e cutucando.

Margie: Te agrediam porque você estava com a pele dos braços exposta?

Regina: Isso, e também porque eu andava junto com o meu marido, de mãos dadas. Foi impressionante e só assim eu compreendi a cultura delas. Por outro lado, eu estudei francês muito tempo na França e lá me senti super bem porque as mulheres eram (e são) super-emancipadas.

Margie: Quer destacar mais memórias de países, viagens, mulheres e suas culturas?

Regina: Viajamos bastante. E fomos para a Escandinávia também. Lá as mulheres têm muitos filhos e os maridos ajudam. Achei muito legal esse compartilhamento e não era comum aqui no Brasil. Fui para a Grécia e percebi que as mulheres lá são mais descontraídas, mais livres. Na Suíça, eu observei o quanto as mulheres são ativas na cidade e no campo, pois visitamos lugares turísticos e também as montanhas.

As mulheres não possuem diaristas para ajudar no trabalho doméstico, mas contam com escola integral para os filhos. Na Itália, eu me impressionei porque as mulheres não depilam as axilas.

Margie: Sim. E até Sophia Loren não depilava. Essa tendência de entender os pelos de axila como normais e não depilar é bem atual.

Regina: Mas enfim, faz parte da cultura, assim como na Alemanha, onde não tomavam muitos banhos, diferente do capricho com o corpo que temos aqui. Ainda na Itália, o assédio masculino me chocou. Na época, anos 1980, eles assediavam qualquer uma, não importava a idade. Eu não sei se continua assim. Eu estava num trem e enquanto o Jost foi buscar uma bebida, um italiano ficou me chamando para sentar com ele, dizendo "Senta aqui, vem aqui." Eu disse que não iria e só depois eles viram que eu estava acompanhada. Mas esse machismo é internacional.

Margie: Para finalizar, outra pergunta feita para todas. A entrevistada se considera feminista? Sim? Não? Por quê?

Regina: O que é o ser feminista para você?

Margie: Eu respondo, mas antes gostaria de sua resposta. Você se considera feminista, conforme o que entende por feminismo?

Regina: Em parte sim, porque eu luto pelas mulheres. Valorizo as mulheres e o que nós somos, o que nós construímos e transmitimos, olhando pelas minhas netas, pela minha filha, por meu filho, que escolheu a esposa dele também pelo exemplo que ele tinha em casa. Eu não me considero feminista de ficar brigando lá fora e discutindo, mas vou pelo outro lado de valorizar as mulheres.

Margie: Respondendo a tua pergunta, ser feminista envolve vários tipos de feminismos e suas fases até chegarmos no ponto de hoje, pois nós votamos, temos livre acesso à educação, participamos da vida pública, trabalhamos com salários. As mulheres ainda não podem fazer isso em diversos países do mundo, mas quem faz, deve isso a feministas militantes desde 1700, com mais força nos séculos XIX e XX. Muitas até morreram lutando por esses direitos. E tudo passa pelo que você destacou, da valorização das mulheres.

Regina: E é verdade. Eu vejo tantas mulheres aqui na ilha, donas de pousada, trabalhando igual aos homens ou até mais. No sentido de sermos emancipadas, somos feministas. E haverá sempre as que vão lutar. Sem elas, as descendentes, as filhas e netas não terão, certamente, os direitos que hoje são debatidos.

Margie: Chegamos ao final das questões. Você gostaria de acrescentar algo?

Regina: Está ótimo. Que bom termos conseguido. A gente mora numa ilha e não contava que logo hoje a Internet do loft não estivesse funcionando.

Margie: Deu tudo certo e pudemos conversar de nossos três locais, Curitiba, Ilha do Mel e Laranjeiras do Sul. Muito obrigada por ser nossa inspiração, sempre positiva e acolhedora. Sou muito grata por suas fotos e vídeos da ilha e dos passeios com seu *border collie* Zen durante esses tempos de reclusão e pandemia. Sou grata também por suas partilhas de poemas da Iris Bigarella, que teve seu brilho especial no livro novo de 2021, e publicando aos cem anos!¹³⁵

Andréia, muito obrigada por participar, viabilizar a gravação e a transcrição da entrevista.

Da conversa, resumimos que Regina Sigel é graduada em Filosofia pela Universidade Católica do Paraná (atual PUCPR). Foi professora de idiomas e literatura, com ênfase em língua francesa. Fez cursos de Especialização em Pensamento Contemporâneo, Filosofia da Educação e Filosofia e Psicanálise, todos na PUCPR. Essa formação se reflete nas atitudes sensíveis e na expressão dessa fotógrafa criativa, apreciadora de poesia e cinema, observadora e narradora de cotidianos de Curitiba, litoral do Paraná e das vivências em outros países. É mãe de Jean e Giselle, avó de 3 netas e 1 neto. É casada com Jost Sigel, com quem compartilha a vida e a gestão do especial Loft Canto do Tiê, na Ilha do Mel.

135

Bigarella, Iris K. *Chegando feliz aos cem anos*. São Paulo: Chiado Books, 2021. Vide matéria em <<https://ric.com.br/grands/aos-98-anos-iris-bigarella-lanca-sua-autobiografia-quegando-feliz-aos-cem-anos/>>

UMA PENSADORA E DRAMATURGA IRATIENSE: DENISE STOKLOS POR UM TEATRO ESSENCIAL

Pedro Leites Junior

"Irati. Ir a ti". Com esse jogo morfossintático e fonético que abre seu *Manifesto do Teatro Essencial* (Stoklos, [1987] 1993), Denise Stoklos desvela, de modo incisivo e com um poder de foco, tensão e provocação, muito das premissas e características de sua arte e de sua *persona performer*, dramaturga, intelectual e cosmopolitamente iratiense. Nascida em 1950 na cidade de Irati,¹³⁶ já em 1968, deslocando-se para Curitiba, iniciava sua carreira artística em paralelo a sua formação intelectual/universitária. Essa separação, com efeito, só existe na cabeça do biógrafo ou crítico pouco atento: ao contrário, sua criação se revelará, de modo cada vez mais acentuado, como ação subversiva de fronteiras, entre expressão artística e intelectual/acadêmica; entre atuação e *performance*; entre encenação e escritura; entre corpo, voz e texto; entre "ficção" e "fricção,"¹³⁷ apenas para citar algumas das formas que mais violentamente emergem das profundezas de seu Teatro Essencial.

Apesar do reconhecimento de sua obra no meio acadêmico e teatral nacional ter sido notável desde o início de sua atuação, para o grande público a autora ganhou repercussão antes no exterior do que no Brasil e no Paraná. Em Cascavel, já em 2006, Denise Stoklos

136 No senso de 2022, Irati contava com pouco mais de 59 mil habitantes. Dados disponíveis em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pr/irati.html>

137 Distinção de conceitos e jogo de palavras proposto por Denise Stoklos (2001). Desenvolveremos o tema no decorrer do capítulo.

foi para mim uma descoberta de aluno de primeiro ano de Graduação em Letras envolvido em uma pesquisa de Iniciação Científica que se propunha a estudar releituras do Teatro Grego do século V a.C. na dramaturgia brasileira contemporânea. Dentre as obras levantadas que promoviam uma ponte entre as origens e temas fundamentais do teatro e o contexto brasileiro e paranaense, chamou-me a atenção *Des-Medéia* (1995), de Denise Stoklos.¹³⁸ Tal “descoberta” foi propiciada pela minha orientadora no referido projeto de pesquisa e ao longo dos anos seguintes, Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), por sua vez apresentada a Denise Stoklos pela Profa. Dra. Margarida Gandara Rauen (Margie Rauen), da Universidade Estadual de Maringá (UEM)¹³⁹. Recordo-me com muita nitidez a primeira leitura de *Des-Medéia* (1995) como uma experiência de assombro e encantamento, pelo uso da linguagem, pela força dramática, pela crueza e profundidade no tratamento de temas que eram e são considerados tabu em nossa sociedade de tradição colonial/patriarcal. Também, me vi questionando sobre como nunca havia ouvido falar de autora com obra tão poderosa e de origem geográfica tão próxima. Um primeiro tema de estudo estava desde então posto: o apagamento da voz feminina, tanto no âmbito da temática da obra – objeto de estudo em primeira instância – quanto no que se refere à percepção de que havia certo desconhecimento sobre a autora e sua obra na sociedade brasileira e paranaense.

De lá pra cá, retomei e aprofundei as reflexões sobre os textos de Denise Stoklos e pude também vê-la no palco, com peças inéditas, sempre conectadas com as questões sociais e políticas do presente ao mesmo tempo em que tocam em temáticas fundamentais e

138 O título da peça *Des-Medéia*, de Denise Stoklos, tem acento agudo, aqui utilizado conforme sua publicação em 1995, portanto anterior ao novo acordo ortográfico de 2009.

139 Desde já, registro meus agradecimentos às Profas. Lourdes e Margie, por esta e outras contribuições e parcerias. O Projeto de Pesquisa em questão foi intitulado como “Confluências entre o gênero trágico antigo e o drama trágico contemporâneo”, no qual iniciamos um trabalho comparativo entre *Medeia* (431 a.C.), de Eurípides, e *Des-Medéia* (1995), de Denise Stoklos. O percurso de pesquisa ali iniciado culminou em outras produções nos anos posteriores, entre as quais destacamos Leites Junior (2011; 2012), cujas reflexões são resgatadas em parte no presente capítulo.

perenes do humano e do feminino. Seguindo nessa linha de estudo, proponho, neste texto, uma revisitação às peças *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, *Calendário de Pedra* e *Des-Medéia* e as reflexões de Denise Stoklos em seu livro *Manifesto do Teatro Essencial*. Buscarei evidenciar aspectos de sua produção que se fazem, a meu ver, flagrante e assustadoramente atuais para a leitura do público contemporâneo desta segunda década do século XXI. Se por vezes parece que estamos voltando a um passado sombrio de décadas de ditadura cívico-militar, textos como *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* e *Des-Medéia* podem nos mostrar como caminhos de resistência à opressão pela força inventiva da mulher e do homem são possíveis, mas que, conforme o fecho de *Des-Medéia*, neste “açougue” só quem pode escrevê-los é “você.”

Neste percurso, percebe-se um discurso na perspectiva do feminismo como movimento político-social, força motriz da contestação e do enfrentamento e à qual se relacionam outras potências, pois a produção intelectual/artística de Denise Stoklos nos revela formas de conceber o mundo e suas questões/problemas de base epistemológica feminista. Dá-nos, assim, ferramenta de fricção essencial.

DA FICÇÃO À FRICÇÃO

Entre as distintas temáticas abordadas e enfoques explorados na obra de Denise Stoklos, podemos notar três linhas mestras que se entrecruzam e parecem atravessar toda sua produção, a citar: (i) a contestação da história oficial (pela revisitação e revisão do passado, da memória, subjetiva e social); (ii) a proclamação das mulheres (pela crítica ao machismo e ao que hoje se convencionou reunir na ideia de patriarcado, pela exploração da tensão sexual, valorização e re-concepção da ideia de mulher, por uma re-concepção da realidade sob um olhar – ou olhares – de mulher/es); (iii) a reinvenção do discurso (pela renovação do como dizer, pela proposição de uma nova estética teatral,

pela discussão e intento de diluição das fronteiras entre o discursivo e o factual¹⁴⁰).

Estes três aspectos congregam, pois, no agenciamento de uma mimesis específica, que propõe a realocação das nossas concepções de mundo, conclamando à construção (coletiva) de um novo “real”, de uma realidade renovada pela produção mimética, para usarmos os termos de Luis Costa Lima (1981, 2003)¹⁴¹. Mais do que como assuntos abordados, essas três linhas mestras despontam como potências criativas que impulsionam a renovação e o enfrentamento social ao longo da trajetória da autora (Leites Junior e Kaminski, 2013).

Trata-se de uma produção artística que desloca saberes sedimentados na sociedade, e para colocá-la em marcha é necessária uma linguagem outra, que atinja o pensamento e coloque o sujeito em ação. Assim, um teatro essencial se revelaria como rota de fuga libertária para a artista colocada como sujeito/dramaturga/pensadora, como diria Bentley ([1946] 2001). Ao tratar do drama moderno no mundo ocidental, Eric Bentley ([1946] 2001) o situa frente a imposições de

140 Essa distinção entre os planos discursivo e factual tem sido objeto de estudo nas últimas décadas em variadas áreas do conhecimento, da arte e da linguística à filosofia e à sociologia. Para o escopo do presente trabalho, basta localizá-la em aproximação aos estudos de Michel Foucault, em textos como *Isto não é um cachimbo* (2016) e *As palavras e as coisas* (2007). Trata-se de pensar como as construções de sentido operadas pela linguagem, isto é, em âmbito discursivo, se relacionam com a realidade concreta, a organização e a estrutura social, conforme suas maneiras de disposição e os fatos históricos (aquilo que consideramos factual). Esta relação se dá de maneira dialógica, uma vez que o factual só pode ser apreendido pelo humano por meio da linguagem e, ambivalentemente, pelo uso da linguagem alteramos o nosso entorno. Um passo a mais na discussão e entramos no campo de estudo sobre *Mimesis e Representação Social*, no qual busca-se entender os modos e processos de construção/entendimento da realidade operados pela linguagem, artística ou não, em suas especificidades. Assim, distintos processos miméticos dizem respeito às variadas formas de se interpretar/conceber a realidade pela linguagem. É neste sentido que introduzimos a ideia de mimesis segundo Luis Costa Lima (1981, 2003).

141 Para Costa Lima (1981), classificações, de ordem hierárquica, são responsáveis pela construção humana do “real”. Elas seriam determinadas pelos processos de nomeação e formulação de molduras. Tais molduras, pois, constituídas – instituídas – como verdades, têm por característica, todavia, “uma constante flexibilidade”. Em complemento, a obra que não mais se prende na cópia, na reprodução das verdades incutidas na obra(s) anterior(es) e refletidas no ideário coletivo, mas se ancora no modelo para propor uma “nova” realidade, provoca “o alargamento do real”. É nesse sentido que a releitura pode provocar no público/leitor o despertar para uma forma do conteúdo que destoa e ao mesmo tempo emerge do modelo.

uma organização socioeconômica de base capitalista. Nesse cenário, engendra-se a figura do/a dramaturgo/a como produtor/a do entretenimento, em oposição à qual seria necessária a emergência de um/a dramaturgo/a no papel de pensador/a, de sujeito que pensa o mundo, propõe a arte e faz dela instrumento de diálogo com o outro – o público, visto como outro sujeito que pensa. Ao mesmo tempo artista e intelectual, no sentido amplo do termo, sua sobrevivência não impede, claro, que se valha dos mecanismos da estrutura social e do capital para fazer existir e reverberar sua produção. O que distingue fundamentalmente uma atuação de outra é o deslocamento do propósito: o capital deixa de ser um fim em si mesmo para cumprir a função de meio pelo qual se viabiliza a produção artística. É neste viés que situo a produção de Denise Stoklos. Para um público acostumado a uma estética do prazer efêmero, para a qual a única resposta possível parece ser a ação individual de apreciar o objeto de arte e se deslocar da realidade para um mundo de fantasia, o *modus operandi* do diálogo autor/a público deve se inverter, da passividade para a atividade, da “ficção” para a “fricção”:

A essência teatral seria esse processo de clamor à ação do amor, que nos redime, um chamamento à luta por transformação, por evolução do espírito. Não seria aplicável, então, ao teatro essencial, a figura de linguagem que se refere a algo não verdadeiro, falso, como ‘é teatro’. Ou, a ideia de que no teatro nada é de verdade, é ‘de mentirinha’. Num teatro essencial, pelo contrário, tudo é de verdade. Ali não se cria ficção através de personagens em um enredo, mas se cria ‘fricção’ entre presenças: a do ator e a do público em atração gravitacional, como gravetos a produzir fogo. [...] O espetáculo só ‘existe’ se o público ‘entra’ no palco e, ‘através’ do ator, o público é quem se constrói, propõe-se e mostra-se a si mesmo (Stoklos, 2001, p. 13).

É evidente que Stoklos, ao rejeitar a noção de ficção, neste processo, não está propondo uma linguagem artística que se afaste da noção de invenção, da ação de fabular. Pelo contrário, o que interessa aqui é deslocar, ou talvez recuperar algum sentido primordial, “essencial” da fabulação: como nas narrativas míticas, a fábula não deve ser

falsa, mas tampouco é tomada como verdadeira porque o público acredita piamente no sentido literal da história, e sim porque está comprometido, também ele, como o/a autor/a criador/a-narrador/a, com a validade, com a descoberta/produção de uma verdade profunda sobre o mundo, que se revela e mesmo se constrói na troca e no compartilhamento, do espaço, do tempo, do narrado/encenado, do sentido. Trata-se de uma coparticipação na produção, e esta só é efetiva na medida em que haja provocação, em que a experiência fabulosa, aqui elevada à noção de ritual, incite o sujeito a ativar suas capacidades criativas e reflexivas, a conjecturar e assentir, e com isso a se transformar e agir.

A fricção perturba os ânimos da matéria estanque, coloca elétrons em movimento, exige a ativação de potências reprimidas, escondidas. Se para os gregos antigos a experiência teatral era prescrita como espécie de tratamento de recuperação, a fricção de que fala Stoklos se relaciona também com um movimento de reativação – ou mesmo de ativação daquele/a que nunca vislumbrou a possibilidade da mobilidade. Nesse sentido, indo além do movimento catártico no sentido grego, nesse teatro essencial não basta a restauração, é necessário um renascimento.

Perseguindo a formulação de uma estética teatral que contemple tais anseios, em seu *Manifesto do Teatro Essencial* Stoklos propõe uma prática fundamentada na *performance*, que se coloca como elemento aglutinador de ator/*performer*, corpo (mímica e voz: movimento), texto, espaço/tempo e público. “No teatro essencial não há personagens. Há ‘persona’, há ‘in-corporamento’ das opções do próprio *performer*” (Stoklos, 2001, p. 5). Assim, a máscara de um outro ser – ficcional –, dá lugar a traços do seu próprio ser, *performato* [sic]. O sujeito-ator/atriz deixa de ser um receptáculo de um outro para ser o “in-corporamento” desse outro conforme a apropriação que se faz desse outro.

TRÊS POTÊNCIAS CRIADORAS DE FRICÇÃO

Pensem na citada dinâmica do in-corporamento e tomemos a potência criativa direcionada à condição da mulher. Na renovação/subversão de Medeia operada na peça *Des-Medéia* (1995), por exemplo, ao contrário da lógica padrão segundo a qual uma atriz ou um ator assumiria o papel da personagem, atualizando-a segundo sua interpretação/atuação – isto é, “representaria” Medeia – na obra de Stoklos a *performer* explora o que Medeia “é” nela, *performer*, autora, dramaturga, sujeito, de acordo com a leitura que faz dessa Medeia e do diálogo que estabelece com essa Medeia. Isso se materializa no resgate da dinâmica entre destino, gozo, perda e dor de Medeia para com Jasão:

Zodiacal desejo de Marte beligerante me atrai. Ah, influências e quadrantes de tempestades. Ah, quem me dera a paz esporrada de nossos lençóis após. [...] Tirávamos o nosso presente do que ainda não era e o fazíamos ser, na travessia dos orgasmos. Eu vivenciava o infinito. Eu conhecia o infinito em sua analítica dimensão. [...] Eu sou sua *gourmet*, que acho foder com você e te ter é tanta letra t grande, é tesão, irremediável, dos que não se rendem. Não adianta tentar sanar o desejo, gera mais ensejo de outro e outro beijo, não rende. [...] Jasão, é ele uma palavra ovo um sonho cocho por saudade onde late falsa uma valsa cadela [...] Agora existe apenas o ardor de inferno inútil de sua ausência, o ardor dos não atos na prateleira da memória, esses fetos não nascidos, conservados em álcool, incompletos fatos (Stoklos, 1995, p. 12-15).

São flagrantes aqui os imperativos do desejo, que medem forças com a tomada de consciência da condição da mulher posta em uma situação de imposição do apagamento de seus poderes, direitos e voz. A libido, o prazer na comunhão dos corpos, a satisfação do dar e do receber entram em conflito com uma percepção de que, por um lado, não caberia à mulher o direito de desfrutar de tais sensações e, por outro e complementarmente, externalizar essa realidade interna seria uma afronta.

Tal repressão é combatida aqui com o estardalhaço da linguagem em tom agressivo, com o vocabulário dito vulgar, com a exposição da ambiguidade dos sentidos que movem as ações e intenções.

Dada iniciativa leva a questão a outro patamar, o do papel político-social da mulher, o de sua ascensão à condição de sujeito e cidadã.¹⁴² Repare-se que há uma convergência, nestas premissas, entre as contradições internas e força de rebelião entre a Medeia Euripidiana (aquela que mais se destaca na memória coletiva conforme a tradição ocidental) e a Medeia-Stoklos, ao passo que há uma tomada desde já, no início da peça, de direcionamento da Medeia-Stoklos no sentido da transfiguração destas premissas em forças de reação que fazem sentido para seus-atuais anseios e realidade histórico-social.

Mais do que uma atualização de personagens para outros contextos, se efetiva aqui uma convergência de *personas* que constituem essa Medeia-Stoklos da ação performática. A(s) Medeia(s) anterior(es) subsiste(m) nas camadas internas da *performer* juntamente e em conflito produtivo com o sujeito dramaturga-pensadora-artista Denise Stoklos. É esta convergência que emerge no palco (e/ou no texto) e se apresenta aberta ao diálogo com o público.

No patamar da contestação da história podemos perceber, em *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*¹⁴³ (1992), como essa Stoklos/*performer* não ficcional in-corpora as angústias do sujeito latino-americano que se volta sobre seu próprio passado e suas formações identitárias:

Mas finalmente, como na tragédia de *Hamlet*, não conseguimos passar para a ação de reordenar o primitivo estado de direito. Por quê? Por quê? Por quê? Acho que vou parar. Há sempre esse momento em meus espetáculos em que acho que vou parar. É que estou sempre por um fio. Como todos os brasileiros, estou sempre à beira do abismo de minha insegurança. Estou tentando arduamente chegar ao fim desta declaração com esperança e dignidade. Mas essa peça é caótica porque é sobre uma história em caos, funciona mal

142 Vale observar que, historicamente, foi-lhe usurpada a ascensão à condição de sujeito e cidadã.

143 Obra doravante referida como "*500 anos*".

como um orelhão mudo, porque seu tema, como um orelhão mudo, também não está funcionando, e está incompleta, porque trata-se de uma história sem heróis. Eu a escrevi como cidadã, a atriz e diretora acompanham. Imolei, neste momento, minha dramaturgia ao momento: querem ouvir sobre a América Latina: pois sejamos explícitos – sem adulação, meios caminhos ou rodeios. Cavalo na arena, no lombo, convido ao corcoveio duro da realidade (Stoklos, 1992, p. 7-8).

Em *500 anos*, as angústias são trabalhadas no bojo da problemática relação entre sujeito e contexto – em âmbitos espacial e temporal – e entre o sujeito oprimido e o sujeito opressor. Sentimentos, percepções e convicções que subjazem esta angústia atravessam a des-re-construção histórica operada por meio de diálogo conflitivo, não apaziguador ou idealizador, não ficcional, com os fantasmas do passado, com um Colombo tomado como signo máximo do sentido deturpadamente heroico do passado.

Trata-se do indivíduo que se expressa e extravasa porque anseia pela fricção, que admite para si e compartilha com o público tensões arraigadas a esta sua condição: não há espaço aqui para “fingimento”, há a necessidade de performar emoções que fazem parte do sujeito verdadeiramente e *essencialmente*: não só fazem parte de si, como constituem parte fulcral de seu reconhecimento como ser humano no mundo.

Consoante um Teatro Essencial, “o performer essencial será sempre político” (Stoklos, 2001, p. 5), para ele “não importa [...] nada que na finalidade não signifique possibilidade de convite a questionamento, reflexão, ação e transformação” (Stoklos, 2001, p. 5). Em *500 anos*, na revisitação e desconstrução do “descobrimento”, ou “dos descobrimentos”, Denise Stoklos convida o público à reflexão crítica sobre o discurso histórico hegemônico, sobre a formação da identidade latino-americana, sobre o lugar e papel do sujeito latino-americano:

Diário de bordo. Há 15 bilhões de anos, a grande explosão que originou o Big Bang, colocou-nos neste magnífico problema de estarmos, cada um de nós, responsáveis pelo desenvolvimento do espírito da humanidade. [...] Há menos de 500 milhões de anos, o planeta era unido em apenas um grande

continente. Há 500 anos, aparece Cristóvão Colombo, e o descobrimento, descobrimento, descobrimento da América. Sobre qual escreverei na página de hoje de um diário de bordo? Sobre o Descobrimento da América? Mas se é um fato longe de basear-se no desenvolvimento do espírito da humanidade? Trata-se apenas de um negócio muito rentoso, e acima de tudo válido apenas para alguns. Colombo, Colombo, Colombo representa uma espécie de gnomo, um anão maléfico que conseguiu fazer essa magia negra, essa feitiçaria, essa macumba de manter subdesenvolvidos, por 500 anos, quase todos os países que desenvolveram outros (Stoklos, 1992, p. 5).

O jogo numérico, marcador de datas e tempos, de saída, transporta o público em processo de deslocamento que não é somente temporal-espacial, é também discursivo e ontológico: a narrativa-diário não se limita a uma pesquisa do passado, se alarga como investigação sobre a conjuração do passado, do tempo e do humano. No seio dela, evidencia-se a invenção, por alguém – seja ele tomado como sujeito de carne e osso Colombo, seja como arquétipo neste ser incorporado –, do “eu” e do “nós” como seres-símbolos, determinados desde fora, mas também autodeterminados pela perseguição e reforço de valores, dogmas, crenças e símbolos. Neste cenário, somos colocados diante do potencial de mudança: podemos ou não (temos força para) aceitar ou renegar essa imagem que nos forma (nos enforma) desde fora. A ampliação do espectro existencial, do Big Bang à ação ínfima de alguém em um dado dia desembarcar em uma terra antes por este alguém desconhecida e com fins pragmáticos voltados à satisfação de anseios próprios e, dir-se-ia, mesquinhos e fúteis, leva o público à estupefação sobre a pequenez daquilo que é tomado no discurso hegemônico como grandioso, magnânimo ou mesmo maravilhoso. Esse rebaixamento é o ponto de partida para a reflexão e reinvenção do passado e, como ele, do eu.

O tom de manifesto que abre a obra contribui para que se tome o discurso como urgente e conclama ao interlocutor que se alije de qualquer visão ingênua sobre o tema abordado e assumia postura de reação a uma afronta recebida. Revisa-se o discurso histórico etnocêntrico

indicando, por um lado, a desconstrução da imponência do feito do “descobrimto” e, por outro, o caráter dominador e exploratório da atuação europeia colonizadora. Seguindo neste caminho, a obra incita o questionamento e a autorreflexão e propõe ao público assumir seu lugar de sujeito latino-americano que, mesmo que esteja consciente dos determinantes sócio-históricos da sua formação e queira voltar-se contra um substrato ideológico impositivo pelo veio etnocêntrico, não pode desvencilhar-se das marcas do passado. Nem autóctone nem europeu, busca seu lugar no mundo; ou seu entre lugar, como diria Silviano Santiago (2000).

Neste ponto, cabe um paralelo: esta busca de Denise Stoklos, do sujeito latino-americano, é coletiva, intelectual e histórica e também é, por exemplo, a de Oswald de Andrade. A autora e o autor parecem ter se deparado, em determinado momento da vida/trajetória artística, com esta problemática: o lugar e a constituição do intelectual/artista latino-americano.

Em seu *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade ([1928] 1971) coloca a questão de maneira aberta e incisiva, conforme era seu estilo, e abre a perspectiva da apropriação alheia por meio da metáfora da antropofagia: não mais autóctone nem nunca podendo ser europeu, sendo os dois e nenhum, o intelectual/artista inserido no contexto em questão deve, pois, apropriar-se criticamente do que é valoroso das duas matrizes das quais se constitui enquanto indivíduo sociocultural, podendo abrir os olhos para ‘fontes de proteínas’ vindas de qualquer outro lugar, desde que a apropriação seja vantajosa. A herança multi-forme traz consigo, assim, a identidade do híbrido. Ora, essa identidade do híbrido, que se coloca no entre-lugar, a desempenhar dois papéis que se fundem mas que se sabem como tais, é própria de um sujeito in-corporado, que assimila as contradições, as coloca em fricção, as fragmenta, as desconstrói, as apazigua no apaziguável, e se reconstrói materialmente uno em sua duplicidade ou multiplicidade. Deste modo, pois, tornam-se também mais flexíveis as noções de autoria, influência e propriedade cultural, por exemplo.

Por meio da apropriação e deglutição antropofágicas, com o romper-se da rigidez dogmática e “canonizante” da autoria, a via de

influência deixa de ser interpretada como de mão única. O forasteiro passa a figurar como sujeito a revirar e reorganizar o texto “original”, a operar nele transgressões e desconstruções. Como resultado, o que se observa é um efeito de desmonumentalização.

Tanto em *500 anos*, quanto em *Des-Medeia* percebemos este processo. O cânone é tomado, paradoxalmente, como elemento valioso que deve ser desvalorizado; isto é, elemento formador que deve ser esvaziado de sua *doxa*, cujo esmagador peso deve ser revertido em fermento para a ação renovadora:

CORO. O autor grego Eurípides escreveu a primeira peça sobre Medeia há muitos anos. Medeia nasceu para o teatro em 431 antes de Cristo. Contando regressivamente os minutos que nos restam até o ano dois mil falta pouco para completar muito tempo que assistimos a tragédias sobre traições, enquanto traímos incansavelmente aprimoradamente através dos séculos todas as causas humanas. No berçário de ventre de Medeia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da morte. Nos ganchos do açougue Brasil balançam os nossos sonhos traídos. As paixões estão penduradas por um fio de aço. No ladrilho branco do chão do açougue desenham-se coágulos de amor com o sangue que quer voltar às carnes. Que pinguem em semente de vida, que brotem revolução. Portanto nesse momento interrompemos a nossa transmissão. Nossa transmissão do mito se desconstruirá. Que todo esse fogo apaixonado de Medeia seja nosso impulso para a frente e não para trás. Alterar os verbos. Para enfim a massa amar, não para massacrar e fim (Stoklos, 1995, p. 26).

Revertida e in-corporada em Denise Stoklos, esta Medeia não mais é aquela tomada como referente. Em boa medida se antagoniza a ela, uma des-Medeia, como sugere o título, com base no prefixo latino que indica “separação, ação contrária”¹⁴⁴, ou então uma anti-Medeia, conforme o prefixo grego que traz o sentido de “oposição, ação contrária”¹⁴⁵. Efetivamente, a “ação contrária” inclusa no sentido assimilado por

144 Nos termos de Celso Cunha e Luís Lindley Cintra (2001, p. 85).

145 Nos termos de Celso Cunha e Luís Lindley Cintra (2001, p. 87).

ambos os prefixos indica esse movimento de necessária tomada de um rumo adverso do anterior. Contudo, ao passo que uma anti-Medeia acusaria o enfrentamento entre os dois referentes, uma des-Medeia alude ao abandono, à abdicação em favor da tomada de um outro – “novo” – caminho. Se a ação contrária é o ato da negação, uma anti-Medeia acrescentaria ao antagonismo o signo do enfrentamento, que implica dizer necessidade de apagamento, destruição do outro. Ao revés, uma des-Medeia atua no sentido da desconstrução que, a partir da necessidade de re-construção, admite a possibilidade de permanência desta Medeia desconstruída, ainda que revertida, invertida ou remodelada, hibridizada, na “nova” Medeia. Nesse sentido, o antagonismo dá lugar à assimilação. O confronto é também diálogo. Coloca-se, destarte, como antítese de uma tese construída coletivamente na Grécia Antiga, cristalizada como referente máximo na obra de Eurípidés e retorcida, distorcida e atualizada ao longo de séculos de releituras. Abre-se, para o público/leitor, a possibilidade de síntese construtiva. Como possibilidade, no entanto, aberta, conforme o – suposto – fecho da obra: “neste açougue só quem pode escrever essa Des-Medéia é você. Boa noite” (Stoklos, 1995, p. 32).

Esse olhar contemplativo e questionador para com o passado e a construção do mundo, interessado no ato de criar a partir das figuras postas, aproxima-se da perspectiva de Antoine Compagnon:

Com minha tesoura nas mãos, recorto o papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes, se sou bem comportado, oferecem-me um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação (Compagnon, 2007, p. 9-10).

Como em uma brincadeira infantil, os atos de recortar, selecionar e combinar, seguindo-se a ordem que mais agrada, podem ser tomados como próprios da prática da escritura, e mais, como princípios da representação, da atividade humana de dar dimensão, entendimento

ao mundo das coisas e dos seres. Isto porque, por mais que não haja uma consciência da criação, da criança ou do/a escritor/a ou artista, tudo aquilo que lhes é possível de vir à mente é já produto instituído no ambiente que os precede. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo já está dado, ou melhor, tudo que acreditamos ser o que forma o mundo depende do 'jogo de imagens' a nós apresentado. A atividade criadora, pois, é sempre uma prática da reelaboração, da reordenação.

Tal reelaboração, ademais, ainda que aberta aos quereres da criança, que detém a tesoura, ou do/a escritor/a ou artista, que detém a pena, não é isenta de alguma regra que suplante a simples vontade de fazer, haja vista que a *práxis* do elaborar, do criar, obedece a princípios de ordenação que estão inscritos nos fazeres anteriores. Tal qual recorta imagens ao seu querer, ainda que esteja submetido tal querer ao conjunto de imagens que lhe é apresentado, o reajuntador trabalha a maneira de colar conforme seu querer, mesmo se as possibilidades de colar já lhe estiverem predispostas em linhas gerais. O modelo criador, pois, pode ser também reordenado. Há que se ter em vista, todavia, que o modelo, como ponto de partida, como *doxa* que reverbera no inconsciente do criador, sempre estará presente de alguma maneira no produto final da reelaboração.

Neste ponto, a potência do questionamento da história e do passado, em Stoklos, se desdobra para uma reflexão sobre as formas de concepção humana da realidade e percepção da necessidade de se criar linguagens, códigos, símbolos, "novos": trata-se de uma nova "mimesis", uma proposição de filtros de apreensão da realidade e categorização/sistematização do mundo que renega as formas tradicionais e tenta encontrar caminhos para a humanidade que advenham do aprendizado de nossa trajetória mas que não a reproduzam como uma linha estável em direção a um suposto progresso nem que atualizem como ciclos de repetição sem renovação. Trata-se, pois, ao modo do mito como narrativa fundadora de que fala Mircea Eliade (1972, 2000), de reviver as origens – *ab origine, in illo tempore* – no que elas tem de, diria Stoklos, *essencial*, para re-fundar o mundo: em aparente paradoxo, se cria o presente ao se recriar/revisitar um passado mítico,

simbolicamente originário e significativo ao extremo porque fundador do mundo como o conhecemos.

Em *Calendário de Pedra*, convergindo a potência do questionamento do passado com o do criar, tal qual em *500 anos*, temos essa demanda do olhar atrás, para as origens, como ponto de partida para a reflexão:

Pedra: corpo duro e sólido, da natureza das rochas. Sentido figurado: base, fundamento. Idade da Pedra: período da história da humanidade em que têm início a arte e a tecnologia, as duas formas de expressão que distinguem o homem dos outros animais. [...] Desde o momento, há mais de quarenta mil anos, em que pousou sua mão sobre a rocha, marcando-a, o homem foi registrando seus passos na pedra. Inscreveu nela alfabetos inteiros, relatórios civis e religiosos, códigos de lei, fórmulas secretas, mitos e versos. [...] Calendário: sistema feito para dividir o tempo em períodos regulares e colocá-los em ordem definida [...] A pedra bruta é considerada ainda como andrógina, que seria a perfeição do estado primordial. Quando ela é talhada, os princípios masculino e feminino se separam (Stoklos, 2001, p. 19).

Mais do que a inícios históricos, aqui volta-se ao princípio da matéria e ao encontro do humano com ela, do humano com sua natureza e com sua própria formação como ser intelectual – “início da arte e da tecnologia”. O tempo, mais do que como criação da natureza, pelo Big Bang, é assimilado como criação humana, como forma humana de entender a realidade. O calendário é o signo, então, não do tempo, mas da tentativa humana de entender, registrar, controlar, enfim, criar *seu* tempo – *marcando* a rocha. É este tempo inventado pelo humano que se mostra, potencialmente, destruidor, por regular e “colocar em ordem definida” suas ações, por podar seu espírito de liberdade. Mas é, também ele, o elo entre o humano e seu passado, sua memória, e renegá-lo representa o perigo do esquecimento e da alienação. Mais uma vez, o dilema está em como se apropriar, com compromisso social e humanitário, dessas amarras do tempo, afrouxando-as naquilo que maculam.

Repare-se que isso só é possível na medida em que o olhar se dê não para o passado como fato dado e estanque, intocável e passível

de ser compreendido, mas como criação discursiva. Logo, está aberto à interpretação e à ressignificação, consoante a eventual memória do que foi passado. Logo, a realidade não é mais do que aquilo que construímos simbolicamente. Ato contínuo, o poder de atuação do sujeito não está somente na ação como reação ao que está posto, mas também como desconstrução e reconstrução. Também, esta atuação não se limita ao mundo físico, material, da *pedra*, se estende ao mundo simbólico, do *calendário*, onde estão os dogmas, valores, crenças, conhecimentos, conceitos – como o de masculino e feminino –, mas também os sofrimentos psicológicos, as dores advindas de memórias traumáticas, o sentimento de injustiça que não pode ser demonstrado em experimentos de laboratório.

O “alfabeto” é o signo máximo desta mimesis humana, que, como diria Costa Lima (1981, 2003), não só representa a realidade, potencialmente produz a realidade, com “relatórios civis e religiosos, códigos de lei, fórmulas secretas, mitos e versos”, por exemplo. A obra de Stoklos, neste patamar, se coloca como provocação à reconfiguração de nossas formas de ver e entender o mundo, ação fulcral para mudá-lo ao invés de repetir suas desgraças sobre novas facetas e dinâmicas, personagens e produtos.

É no bojo da necessidade de produção de uma nova realidade, ou de novas formas de concebermos a realidade, que se dá a eclosão do gênero como potência a ser ressignificada com urgência. Produto da “marcação humana na pedra”, os conceitos de homem e mulher despontam como constructos históricos, arraigados ao tempo e ao espaço – tomados como conjurações humanas – bem como às relações sociais, de poder, dominação, imposição, luta, alienação e tomadas de consciência.

Em texto de 2020 intitulado *Feminismos, liberdade e Denise Stoklos*, Margarida Gandara Rauen, olhando para a trajetória artística e intelectual da dramaturga iratiense, coloca a “luta por liberdade” articulada aos “diversos feminismos” como uma “pauta transversal”. Observa que:

Embora o conjunto da obra da artista não seja engajado em temáticas de gênero, a sua atitude é representativa do ativismo político voltado à defesa da liberdade. No amplo sentido identitário, diversas peças de Denise Stoklos articulam conflitos universais de dominação masculina, apresentando um teor didático implícito ao instigarem o descentramento do poder patriarcal (Rauen, 2020, p. 74).

O teor didático implícito de que fala Rauen está relacionado a um *modus operandi* da criação artística que traz o público não só para a reflexão sobre, como para a experimentação de problemáticas fundamentais da sociedade e da constituição dos sujeitos nela inseridos e que a formam. Trata-se de provocar no público o mesmo princípio do in-corporamento experimentado pelo/a *performer*. A tomada de consciência libertária pela arte se dá, segundo tal pressuposto, quando o público/interlocutor acessa o conteúdo em pauta confrontando-o tanto como objeto de investigação intelectual, com um olhar reflexivo e crítico e preservando relativo distanciamento, quanto, e complementarmente, como mundo em que penetra pela experiência do sentir, do viver desde dentro. Trata-se de um movimento pendular, de distanciamento reflexivo/contemplativo e aproximação sensitiva/emotiva. Assim, se não há engajamento explícito a nenhum movimento feminista, há um tratamento por vezes implícito da subalternidade das mulheres em um mundo de dominação patriarcal. De dentro desta subalternidade é que se constrói a voz que busca liberdade, que quer erigir/conceber/produzir outra/s realidade/s.

Poderíamos pensar essa dinâmica entre reflexão e experiência como uma articulação entre *logos* e *pathos* na construção de uma sabedoria que levaria à liberdade, o que se daria na medida em que a superação da opressão estivesse condicionada à assimilação intelectual da condição de mulheres atrelada, por sua vez, a uma dimensão afetiva e humanística do sentir-se como sujeito no mundo. Parece-nos, contudo, que a questão é mais complexa, porque tais dimensões não se complementam em harmonia, o que suporia a constituição de um sujeito uno. Ao contrário, o que vemos na obra de Stoklos é um ser humano a se debater com suas próprias contradições.

Mas poderíamos então pensar em uma relação entre compromisso com o coletivo e paixão pela vida, considerando os imperativos do subjetivo, isto é, do desejo e da vontade, conforme o sentido dado por Arthur Schopenhauer (1999).

Para nos atermos aos referentes gregos, poderíamos ver essa “luta por liberdade”, como bem coloca Rauen (2020), como uma aproximação controversa ao *mythos* – sedutora, reveladora, mas também portadora das angústias e sofrimentos exemplares (tomados como universais) do existir humano. Tal luta, acrescentaríamos, não é travada sem a potência de *éros* – sem que se faça presente uma força do querer advinda das camadas mais profundas do ser e que persista frente a resistências externas e contradições internas.

Para que haja a tomada de consciência sobre o poder coletivo e de cada um de construção da realidade, bem como uma conexão com os quereres subjetivos, a ação representada/*performada* deve descer das alturas transcendentais e filosóficas para o cotidiano e hodierno. Ou melhor, esta ponte entre o universal e o individual deve ser estabelecida. Em *Des-Medéia* o mergulho no mito evanescente conecta o leitor a um mundo das origens assim como o regresso ao passado em *500 anos e Calendário de pedra* parte do mote do “mas de onde é que isso vem?”. Em *Des-Medéia*, a ponte com o aqui e o agora se dá pela exploração do subjetivo, do investigar das forças interiores em contato com a realidade social de modo mais intimista. Por sua vez, os formatos de fax e calendário, das duas outras obras, trazem para a camada mais superficial, aparente do discurso, a dimensão do que tem a ver com você e com o seu dia a dia. Em *Calendário de pedra*, a disposição da datação diária provoca uma conexão mesmo com o tomado como banal ou insignificante, como quem diz: estas questões de que estamos tratando aqui estão também nas ínfimas coisas, e é também nas pequenas ações que você pode operar transformações sociais, conforme sua possibilidade de ação no mundo:

Nove de janeiro. Encontrei meus amigos num restaurante, conversamos, bebemos, rimos, debochamos de tudo, somos muito críticos, nada serve, concordamos, está tudo ruim. Menos o sushi e o saquê.

Dez de janeiro. Ressaca.

Onze de janeiro. Sem ressaca. O mundo está melhor. Os programas de tevê é que continuam horríveis.

Doze de janeiro. Quero pôr uma bomba nas antenas de transmissão das redes de tevê. Quero pôr uma bomba em Brasília. Não, não quero pôr uma bomba. Quero ser uma bomba e arrebentar junto.

Treze de janeiro. Pus um cd para tocar. Dancei sozinha. Achei que estava com o diabo no corpo.

Catorze de janeiro. Comecei um namoro. Paixão. Tudo na minha vida vibra: chinelos, cobertores, sushi, ressaca, cobertores, antenas, banho, tudo vibra. Tudo vibra. Não sei se é bom, mas dá vontade de ficar dando risada. Então rio, rio e sorrio e rio.

Quinze de janeiro. Fiz amor. Estou muito viva. Não me toquem que estou muito viva. Não, me toquem, que estou muito viva. Estou queimando. Peguem. Sou a tal bomba, já. Enfim (Stoklos, 2001, p. 21).

No trecho acima citado, podemos observar, e mais do que isso, sentir como o sujeito que fala e age é não só “mulher” como é sujeito em investigação e exploração existencial; sujeito que concebe e cria o mundo a partir deste seu moldar a si como ser que se sabe mulher em um mundo de tradições e formas patriarcais; que se sabe como ser que deve enfrentar e reconceber este mundo friccionando-o. É no terrenal e vulgar, na miséria cotidiana e velada de cada um/a e todo dia, que estão o solo fértil para buscar os porquês das angústias que nos unem e nos movem, ou que nos empurram para a solidão e a alienação, para a desconexão com o outro e com o mundo. A proliferação de conexões vazias e efêmeras dificulta a manutenção de conexões verdadeiras e duradouras, *essenciais*. Ao modo de um Proust, esta estética do mirar para o ínfimo, que passa despercebido ao olhar desatento, mostra-se como estratégia de busca do “realmente sério e importante” condizente com os modos de ser e sentir do sujeito moderno; do sujeito em um mundo da frivolidade, da ação autômata e da comunicação de massa, da comunicação sem fricção.

As idas e vindas do sujeito, suas contradições, sua necessidade de satisfação do desejo, suas frustrações cotidianas, deixam de ser

particularidades da vida menos significativas para serem entendidas como a matéria mesma da vida. Logo, é no bojo destes fragmentos, de ações, sensações, emoções, crenças, sofrimentos, frustrações, ideias e valores, em seu conjunto confuso e aparentemente desordenado, que está a vida, que está o cerne de todas as questões.

Não há distância entre sushi; saquê; tevê; bomba; Brasília; namoro. Ao contrário, o nutrir-se; o devanear e “sair de si”; o informar-se; o agredir e morrer; a política; o amor são dimensões complementares do ser e que se encontram e digladiam a todo momento. O que não há ou há muito menos aqui é hierarquia entre estas dimensões e entre as maneiras e referentes mais ou menos legítimos de aproximação delas pelo sujeito. Assim também se coloca a condição de mulheres, como uma dimensão que penetra e se conecta a todas as demais, sem relação hierárquica, atravessando toda a criação artística e intelectual de Stoklos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FRICÇÃO COMO RESISTÊNCIA NO AGORA

A luta por liberdade de que fala Rauen (2020) parece ganhar urgência quando a pensamos inserida no cenário político-social mais atual, com a insurgência, em escala global, de mobilizações de ultradireita, de retornos com teor de saudosismo a autoritarismos moldados ou remoldados nas formas desenhadas no decorrer do século XX e em muitos espaços, como no Brasil, sobrepujados há já algumas décadas. É certo que não podemos dizer que houve um efetivo subjulgamento, nem político nem ideológico, dos regimes ditatoriais que conduziram o exercício de poder político e controlaram ou tentaram controlar as formas de representação de mundo em escala nacional, com constructos ideológicos baseados em ideais como os de moralidade, ordem, patriotismo. O paralelo com o Brasil do agora pode assustar, e dizíamos no início deste texto sobre uma relação coerente entre a formação intelectual/artística de Denise Stoklos e uma consciência de necessidade

de enfrentamento. Enfrentamento este que na obra da dramaturga se manifestará mais no investigar das estruturas profundas que suplantam tais ideários do que no engajamento a movimentos voltados ao combate a instituições que os materializam e deles se valem.

Pois bem, Denise Stoklos continua ativa em sua produção, com obras dramatúrgicas lançadas periodicamente, mas também com cursos, palestras, *Workshops* e outros formatos de diálogo com o público, ainda que este fluxo tenha sofrido com as consequências da pandemia de COVID-19 entre 2020 e 2022.

Nestas produções, claro, poder-se-á perceber a permanência da “luta”. Contudo, para o público mais amplo, talvez seja necessário reforçar a necessidade de descoberta do repertório que formou a trajetória da autora. Fora dos grandes centros, as possibilidades são reduzidas, por várias formas materiais de restrição ao acesso à arte e à cultura – tomadas aqui no sentido de agendas culturais e cenas artísticas sistematizadas e valorizadas institucionalmente. Antes que um empecilho à fricção, parece-nos premente propagar as potências da obra de Stoklos para a transformação social e a busca por liberdade mesmo que o contato se dê somente com o texto dramatúrgico, de mais fácil circulação e tomado tanto em sua dimensão de registro do espetáculo cênico como em seu caráter de obra literária, isto é, significativa e suficiente em sua unidade escrita/visual. Na linha da Estética da Recepção,¹⁴⁶ apegamo-nos à máxima aqui segundo a qual o texto é, efetivamente, o meio do caminho material, mas também o espaço próprio da conversa criativa, criativa pela iniciativa do/a autor/a e também criativa pela recepção do público, também ele ativo. Tomemos o texto, pois, como a epiderme dos corpos dos sujeitos em fricção.

Esta fricção através do texto tem a qualidade de ultrapassar a barreira da distância temporal-espacial. Com certeza, essa possibilidade é ferramenta de grande relevância para instrumentalizar a/o brasileira/o contemporânea/o em suas lutas diárias em busca das mais distintas formas de liberdade e de existências e de exercer resistências a outros dispositivos que se colocam como opressores, conforme

as distintas economias de poder. Nas palavras de Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência*, trata-se de “opor a própria força à força alheia” (Bosi, 2002, p.118).

Bosi argumenta que “a resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico” (Bosi, 2002, p. 134). Em Antonio Rediver Guizzo; Pedro Leites Junior e Maricélia Nunes dos Santos (2020, p. 5) observamos como as pontas amarradas por esse nó podem trazer os mais distintos sujeitos e objetos e, na relação da literatura com o cenário político nacional e global da atualidade, é possível que se materializem dialéticas similares a que outras manifestações produziram em outros contextos histórico-sociais. As memórias destas formas de resistência são, também, combustível que potencializa a luta pela existência do agora. Na ocasião, pensávamos na relação do leitor com obras de outras temporalidades que, resgatadas, redescobertas, agenciam a problematização do presente. Não deixa de ser assustador, portanto, o quanto essa máxima se faz coerente quando olhamos para obras de poucas décadas atrás, como aquelas aqui trazidas para ilustrar a produção de Stoklos, ao lado das quais poderíamos ter colocado, textos não publicados, como *Hamlet em Irati* (1988), *Vozes dissonantes* (1999), *Carta ao pai* (2013) e *Denise Stoklos em Extinção* (2018).

Listando aqui algumas das obras de maior repercussão da autora e recorrendo, em tal recorte, cerca de cinco décadas, é importante destacar a peça *Extinção* (2018), que é emblemática em seu tempo-espaço de encenação. Sua estreia nacional se deu na Mostra do tradicional Festival de Curitiba, em 5 e 6 de abril de 2018, no célebre Teatro Guairinha. Fazendo referência a *Extinção*, de Thomas Bernhard (2000), Stoklos abordou a temática da finitude em direções aparentemente opostas, mas tomadas como complementares, ou extensões umas das outras. O fim da vida, como morte do sujeito – do sujeito Denise Stoklos e dos sujeitos em fricção na plateia – dialoga com a destruição das “coisas”, do mundo e da matéria. O espaço cênico em escombros já quase não é mais espaço reconhecível, a iluminação ou a falta dela, em contraste entre sombra e focos esparsos de luz revela um sentimento de gradual entrada na escuridão. O esvaziamento de sentidos contrasta

com a proliferação de fragmentos, de informação de fatos da vida, de verdades e crenças, em constante construção e desconstrução.

Não há, nesta peça, em aparência, referências diretas a um contexto político brasileiro de 2018 marcado por um golpe de estado recente e velado sob a égide de um discurso de combate à corrupção, tampouco menção qualquer a um sistematizado desmonte de instituições e crescente ataque a direitos humanos e de minorias. O público atento, contudo, percebera a profunda conexão entre as sensações e distintas formas de materialização de “extinções” postas em cena e o contexto social que se expõe flagrantemente do lado de fora das portas da sala de espetáculo. Ao leitor mesmo deste capítulo, dificilmente não terá ocorrido a memória das extinções em curso da floresta amazônica e sua biodiversidade, dos povos indígenas, do povo preto, das minorias LBTQIA+, das instituições de ensino e pesquisa, entre outras. Em geral, dadas extinções no Brasil estão sendo impulsionadas por dispositivos de poder que emanam de forças centrífugas cujo eixo de rotação, no Brasil, tem local e pessoa bastante definidos e ao qual se articulam outros eixos mundo afora, movidos pelas mesmas forças motrizes. Estas forças motrizes é que ganham palco na obra de Stoklos e se revelam nas suas mais variadas dimensões. A fricção, em um Teatro Essencial, pois, é o que dá conta de iluminar os infinitos nós inextricáveis na escuridão; nós que já se escondem na penumbra das cortinas de fumaça de discursos anedóticos e estrambóticos de um presidente da República, por exemplo.

Tomar consciência do que move as distintas extinções em curso tem a ver com um deslocamento de olhar que mire em questões estruturais do funcionamento social, de nossas formas de viver na atualidade, sobre as forças que atuam sobre nós, que nos ameaçam, bem como sobre as forças movidas por nós e que, potencialmente, podem ser também elas forças que contribuem para processos de extinção. A proposta de uma comunicação pela fricção pode ser encarada como uma estratégia para a aproximação e investigação partilhada do mundo e consequente edificação coletiva do real. Este movimento não é simples, mas talvez tenha a ver com a negação da extinção mesmo lá onde ela mais nos seduz, onde ela se manifesta como extinção do inimigo, aos moldes do Coro em *Des-Medéia*:

Até o final da clássica peça, Medéia estaria comprometida com vários assassinatos. Mas só um final é que sobrevive aos microfones depois da irradiação final da Terra: a perda do vínculo com sua natureza humana. [...] Mas não matou filhos neste espetáculo. Isto foi por fim invertido. Sua natureza há de ser salva. Também não esteve aqui cozinhando nem costurando. Ocupou-se de transformar. Tal como ela, o mito, merecemos desfazer já todo malfeito, fazê-lo em novo jeito: bem. Agindo para que, no final da nossa história, sim, como Medéia alcemos vôo numa carruagem guiada pelo sol porém rumo à eternidade do amor, nem que isso se chame utopia que para nós quer dizer mudança agora, já e todo dia (Stoklos, 1995, p. 31).

A passagem da negação à aceitação, da recriminação à valorização, da ficção à fricção, de Irati a Ir a ti, pois, pode estar em uma ou duas ínfimas vírgulas: “Não me toquem que estou muito viva. Não, me toquem, que estou muito viva” (Stoklos, 2001, p. 21).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald. *Obras Completas*. Vol. 7. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: [1928] 1971.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BERNHARD, Thomas. *Extinção*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Ficciones. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, [1941] 1974.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Tradução para o espanhol de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Emecé, 1972.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia da ciências humanas*. 9. ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 7. ed. Tradução Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

GUIZZO, Antonio Rediver; LEITES JUNIOR, Pedro; SANTOS, Maricélia Nunes dos. Apresentação. *Revista de literatura, história e memória*. v. 16, n. 27 (Dossiê Temático: Literatura e Resistência) p. 4-11, 2020.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 67-84.

LEITES JUNIOR, Pedro. Des-Medeia - o lastro cultural e a ressignificação do mito. *Línguas e Letras, Dossiê Literatura Contemporânea*. v. 12, n. 23, 2º Sem. 2011, p. 95-121. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/5810>. Acesso em: 06 set. 2023.

LEITES JUNIOR, Pedro. *Leituras de Medeia: o mito e o lastro cultural*. 2012. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Cascavel-PR, 2012.

LEITES JUNIOR, Pedro; ALVES, Lourdes Kaminski. Denise Stoklos: the playwright thinker and the mimesis of production. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 22-32, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mímesis. In: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

RAUEN, Margarida Gandara. Feminismos, liberdade e Denise Stoklos. In.: *Sábados Literários – 2019: a leitura faz do saber uma festa*. Organização de Edson Santos Silva; Carolina Filipaki de Carvalho; Luiza Oliveira Troezinski *et al.* São Paulo: Todas as Musas, 2020, p. 77-89.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In.: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e Paralipomena*. Tradução de Wolfgang Leo Maar et al. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

STOKLOS, Denise. *Calendário de pedra*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 2001.

STOKLOS, Denise. *Des-Medéia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.

STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. Série 25 anos. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1993.

STOKLOS, Denise. *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1992.

CONVERSA DE CRISTIANE BOUGER COM NENA INOUE¹⁴⁷

Cristiane Bouger
Nena Inoue



Nena Inoue, em fotografia por Maringas Maciel

147

A fonte de todas as informações biográficas é a própria entrevistada e dados adicionais estão disponíveis em seu *website*: <https://www.nenainoue.com/>
E-mail: nena.inoue@gmail.com

Nena Inoue, atriz e artista gestora, dedicou mais de quatro décadas ininterruptas ao teatro, tendo como base a cidade de Curitiba. Nasceu no dia 1º de dezembro de 1960, em Córdoba, na Argentina, e recebeu o nome Maria Rosa Inoue de seus pais — o médico Francisco Akira Inoue e a enfermeira Elita Cândida Costa.

Em 1969, sua família se mudou para Assis Chateaubriand, no oeste do Paraná, onde Inoue fez sua primeira apresentação, realizada pela escola pública no Clube Japonês da cidade.

Em 1971, como castigo em resposta à sua rebeldia, passou a morar em Santos, na casa de sua avó paterna, Ayame Berecz — budista, filha de japoneses, nascida no Havaí, nos Estados Unidos — e com seu esposo húngaro, Júlio Berecz. Lá iniciou seus estudos no Colégio Coração de Maria, onde percebeu o entusiasmo das freiras com sua montagem a partir de um livro de Hermann Hesse. Aos 13 anos, entrou sozinha em um teatro e, pela primeira vez, assistiu a um espetáculo: *Se Chovesse, Vocês Estragavam Todos*, de Clovis Levi. A peça lhe impressionou fortemente.

Em 1977, com os pais recém-separados, Nena se mudou para Curitiba para cuidar de sua mãe e de sua irmã mais nova. Influenciada pela peça de Clovis Levi, iniciou sua formação teatral no Curso Permanente de Teatro – CPT, da Fundação Teatro Guaíra, onde teve aulas com Ênio Carvalho—seu primeiro professor de teatro—, Ivone Hoffmann, Lala Schneider, Armando Maranhão, Eudósia Acuña, Eva Schull, Paulo Venturelli, Rafael Pacheco, Proença, Maury Rodrigues, Ivanise Garcia, Fatima Ortiz e Lara Silveira.

Naquele mesmo ano, atua em *A Praça do Pensamento* e passa a integrar o Grupo Nós, de Laerte Ortega. Em 1980, participa do espetáculo *Zumbi*, com direção de Oraci Gemba e produção do Teatro Guaíra. Nas décadas que se seguiram, Inoue cria os grupos Teatroca, Cia. de Atores e ACT – Ateliê de Criação Teatral, este com Luis Melo. Em 1997 funda o Espaço Cênico, do qual é coordenadora.

Nena Inoue consolidou a sua vocação em mais de 80 espetáculos. Em 2019 recebeu o Prêmio Shell de Melhor Atriz pelo trabalho no monólogo *Para Não Morrer*, com dramaturgia de Francisco Mallmann a partir da obra *Mulheres*, de Eduardo Galeano.

Nena Inoue é mãe de Martin Américo de Castro e Pedro Inoue, e avó de Alexandre e Otto.

CONVERSA COM NENA INOUE

A conversa realizada com Nena Inoue ocorreu em dois encontros presenciais nos dias 17 e 24 de janeiro de 2022, no Teatro José Maria Santos e no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. A transcrição deste conteúdo foi realizada entre fevereiro e março do mesmo ano por Cristiane Bouger, em Nova York. Seguiu-se um processo de revisão e edição realizado pelas artistas com o objetivo de aprofundar reflexões, preencher lacunas e contextualizar as referências discutidas.

Cristiane: Como você analisa a atuação das mulheres na sociedade e se percebe nesse percurso histórico desde a sua juventude?

Nena: Pode ser por inconsciência minha, mas nunca havia me deparado com questões como “eu tenho que conquistar um espaço” ou “não consegui isto porque sou mulher”. Mas, na pandemia neste 2022, com 61 anos, tive uma vivência ao ir para a 34ª Bienal de São Paulo. Não quis ir de avião e fui de ônibus leito. Havia um moço que não queria colocar a máscara no ônibus fechado—ele dormiu quase a viagem toda sem máscara. Eu estava no banco da frente dele e mudei de lugar. Quando ele acordou e passou por mim para ir ao banheiro, pedi que colocasse a máscara e, a contragosto, ele pareceu concordar. Tempos depois, percebi que ele continuava sem a máscara. Quando o questionei novamente, esse homem partiu para a discussão e disse para eu calar a boca. Eu não calei. Ele acabou colocando a máscara, mas pela primeira vez senti o peso de que esta reação ocorreu porque sou mulher. Fiz *Para Não Morrer* é um espetáculo feminista, a partir da obra *Mulheres*, do Eduardo Galeano. Não fiz o espetáculo pensando: “preciso dar voz à essas mulheres” — até porque ninguém dá voz a ninguém. Mas, intuitivamente, queria que as pessoas acessassem a mesma sensação que tive ao saber sobre a coragem dessas mulheres.

Queria que as pessoas se contaminassem com essas histórias verdadeiras como eu me contaminei.

Cristiane: Isso mudou sua percepção sobre ser feminista?

Nena: Não pensei sobre isso racionalmente. Mas, quando o espetáculo acontece, ele ressoa especialmente nas mulheres e a partir daí internalizei que faço sim, um espetáculo feminista. Muitas das mulheres que retrato foram invisibilizadas em suas causas. Não sou feminista de carteirinha, não sou contra os homens, nem quero que as mulheres sejam superiores aos homens e nem eles superiores a nós. Quero que as mulheres tenham igualdade, o mesmo lugar, o mesmo valor, o mesmo salário. Se isso se traduz em ser feminista, então sou feminista. Mas não sou uma feminista que odeia os homens.

Cristiane: Não é possível negar a existência de radicais e da misandria. Penso que estas posturas prestam um desserviço à credibilidade das reivindicações do movimento. O feminismo desestabiliza percepções e imposições culturalmente sedimentadas sobre o papel das mulheres, mas não creio que se defina por oposição aos homens. Mas quero refletir aqui sobre a proposição de encontros em seu trabalho. Identifico algumas mulheres que, em diferentes contextos históricos, foram agregadoras de cenas artísticas e propositoras de encontros em seus meios culturais. Penso em Ellen Stewart, fundadora do La MaMa, em Nova York; no salão literário de Gertrude Stein e Alice Toklas, em Paris, ou na casa de Berta Fanta, em Praga, onde Einstein e Kafka chegaram a se encontrar¹⁴⁸. Entendo que cada cena apresenta seu ambiente geopolítico e histórico específico, mas vejo em você, assim como nestas mulheres, um ímpeto em direção à proposição de encontros. No seu caso, vi isso ocorrer em lugares sob sua coordenação como o

148 Berta Fanta (1865/6–1918) realizava um salão literário e filosófico em sua casa e no Café Louvre, na Praça da Cidade Velha, em Praga, onde escritores e intelectuais se encontravam para discussões sobre filosofia, ciência, espiritualidade e psicanálise. Uma placa de bronze na frente da casa de Fanta informa que Albert Einstein tocou violino naquele salão. Diversos autores judeus do Círculo de Praga, como Max Brod e Franz Kafka eram frequentadores desses encontros. Disponível em: <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Fanta_Berta> e <<https://www.pragerzeitung.cz/eine-vorreiterin-der-frauenbewegung/>>.

Espaço Cênico¹⁴⁹ e o Ateliê de Criação Teatral (ACT)¹⁵⁰, mas também em projetos realizados em outras instituições. Você pode compartilhar algo sobre este ímpeto de propor trocas e agregar pessoas?

Nena: Tenho tendência e vocação para provocar e promover encontros. Mas nunca pensei sobre isso, fui fazendo. Na verdade, foi assim com tudo: teatro, escola, filhos—tudo. É a partir do fazer que me localizo. Essa tendência ao encontro está em mim, mas você não ouve alguém falar “eu fui à casa da Nena”. Na minha personalidade não opero dessa forma coletiva, nem mesmo com minha família. No trabalho é diferente. Comecei com o Laerte Ortega¹⁵¹ e atribuí isso a ele, que era um agregador, promovia encontros, fazia comida para as pessoas na casa dele, fazia umas postas com cerejas e dizia que aquilo era afrodisíaco—década de 1970, né? A casa dele era também casa de passagem para quem vinha de Londrina, onde ele morou. Com ele tive o meu primeiro trabalho profissional e o meu primeiro grupo, o Grupo Nós. Eu me contaminei com o trabalho do Laerte Ortega e com o teatro de grupo, o teatro que é coletivo em sua natureza. Servir de ponte para grupos e artistas possibilitando oportunidades foi algo que ocorreu em muitos projetos para os quais chamei pessoas com quem nunca havia trabalhado, além de pessoas com quem me identifico. Isso tem a ver com o olhar cidadão do Laerte — me impregnei desse olhar — ele era um agregador e dava oportunidades e, se faço e mantenho isso, é porque bebi dessa fonte. Sempre tive preocupação com o outro, com as pessoas. Sou da década de 1970, venho da cultura de grupo e insisti muito tempo nesta ideia. Estou com mais de 40 anos de teatro e demorou para eu entender que nos coletivos/grupos que criei as pessoas ficavam por

149 O Espaço Cênico foi criado em 1997 por Nena Inoue e Viviane Burger. Em 2009, após sediar o ACT – Ateliê de Criação Teatral por nove anos, retorna ao seu nome de origem. Entre 2011 e 2013 o Grupo Delírio e o Espaço Cênico se associam na manutenção do local. Em 2014, o Espaço Cênico encerra as suas atividades na sede física.

150 Em 2001, o ator Luis Melo e o cenógrafo Fernando Marés se unem à Nena Inoue e formam o ACT – Ateliê de Criação Teatral (2001–2009).

151 Laerte Ortega (1952–1996) foi diretor de teatro e fundador do Grupo Nós e do Grupo Lua Nova. Na edição 1986–1987 do Troféu Galha Azul, Ortega recebeu Menção Honrosa por suas contribuições ao teatro do Paraná. Em 1992, atuou em *Perfídia*, de Aziz Bajur, em uma montagem do Teatro de Comédia do Paraná, com direção de Cleon Jacques (Programas do arquivo do Centro Cultural Teatro Guaíra, 2005).

um ou por outro motivo, mas ninguém ficava pelo *grupo* como acontece, por exemplo, com o Ói Nós Aqui Traveiz¹⁵². Perguntei à Tânia Farias, que integra este grupo, sobre os motivos que fizeram o Ói Nós se manter todo esse tempo. Ela disse que talvez por nunca terem recebido patrocínio—só começaram a receber recentemente. Esse é um grupo que se mantém por ideologia porque seus integrantes têm questões em comum.

Cristiane: Ouvi algo semelhante do Hanon Reznikov, integrante do The Living Theatre¹⁵³ que se tornou codiretor do grupo depois da morte do Julian Beck. Tivemos uma breve conversa em 2004, na época em que eu estava gravando o meu documentário em Nova York¹⁵⁴. O Hanon acreditava que a longevidade do The Living Theatre era resultado de não haver dinheiro envolvido nas ações do grupo.

Nena: Ideologia é uma coisa muito forte, muito poderosa. A partir de 2009, participei de grupos para os quais fiz projetos onde as pessoas recebiam por ensaio, pesquisa e/ou apresentação. E a partir do momento em que começamos a não ter apoio, tudo se esvaiu porque, de fato, não havia um *grupo*. Eu resisti muito para chegar a esta conclusão. Há pouco tempo encontrei um amigo, o André Coelho, no Mercado Municipal— ele era do ACT e entre alguns projetos, criamos junto com Gabriel Gorosito e o Moa Leal, o Cambutadefedapada! e fizemos *Henfil Já!* e o *Projeto 70*. Ele assistiu o *Para Não Morrer* aqui no Teatro Zé Maria e me falou: “Nena, que legal esse trabalho porque é o que você sempre quis fazer. Talvez a gente não.” E é isso, falar da década de 1970 e da

152 A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz foi formada em 1978, em Porto Alegre. Seu trabalho fundamenta-se nos preceitos de Antonin Artaud e no teatro revolucionário e seu centro de produção, a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, funciona como escola de teatro popular e centro de experimentação e pesquisa cênica. Para mais informações, acessar: <https://www.oinoisquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html>.

153 O grupo *The Living Theatre* foi fundado por Judith Malina (1926–2015) e Julian Beck (1925–1985) em 1947, em Nova York. Fundamentado na não-violência e no anarquismo, o grupo produziu espetáculos emblemáticos da contracultura americana como *The Connection* (1959) e *The Brig* (1963). Para mais informações, acessar: <<https://archives.nypl.org/the/21263>>.

154 *Comunidade, Ativismo e a Cena Downtown – um documentário independente sobre a cena experimental de Nova York*, de Cristiane Bouger, foi lançado no Cine Luz, em Curitiba, em 2006. A conversa com Hanon Reznikov (1950–2008) não integra o documentário.

ditadura não era a prioridade deles. Levou muito tempo para cair minha ficha, para eu entender que isso era uma coisa minha.

Cristiane: Mas para além do seu trabalho com teatro, você realizou muitos projetos e encontros como o Ciclo Multiárea, encontrosnecessários(*sic*)¹⁵⁵, Novas Leituras e as Mostras que você fez quando eu já não estava mais em Curitiba.¹⁵⁶ No Ciclo Multiárea você trouxe Arrigo Barnabé, Cildo Meireles, Amir Haddad, Antônio Nóbrega...

Nena: Sérgio Ricardo, que faleceu em 2020.

Cristiane: E no encontrosnecessários você articulava conversas com pessoas de várias áreas para tratar de temas específicos a partir de diferentes perspectivas¹⁵⁷. No encontrosnecessários isso foi muito marcante.

Nena: Sim.

Cristiane: Não existia uma fixação com o teatro ou com a sua geração. Isso vai para além da sua história de grupo e do teatro que você se propõe a fazer.

Nena: Sim. É legal você falar isso. Na área de produção, convido vários produtores jovens para trabalhar comigo. O Gabriel Machado vem da dança, da *performance* e do teatro. O Guilherme Jaccon vem das artes visuais. O Adriano Esturilho vem do teatro, da música, da literatura e do audiovisual. Eu não tenho preferência e nem preconceito porque a vida é mais interessante quando saímos da nossa bolha. Quando fiz estes projetos, como o Ciclo Multiárea no Espaço Cênico, e trouxe artistas vindos da música, audiovisual, artes visuais, dança e teatro foi porque eu queria—e ainda quero—promover intercâmbios. Se tenho um projeto pela Lei de Incentivo, como era o caso, ou se estou em um cargo, em uma entidade ou instituição pública, eu posso trazer pessoas de outros lugares para trocar com as pessoas daqui porque

155 O nome do evento tem uma só palavra, com letra inicial minúscula.

156 Entre os diversos projetos realizados por Inoue encontram-se: VozOff, Faça com Gosto!, Mostra de Processo, Leituras da Ditadura e Outras Leituras.

157 O encontrosnecessários do dia 2 de julho de 2005 reuniu a diretora e performer Cristiane Bouger, o arquiteto Manoel Coelho e o Diretor Técnico do Teatro Guairá, Cleverson Cavalheiro, para refletirem sobre o tema *Espaços*.

tenho dinheiro para realizar esses programas. Vejo isso como minha obrigação. Quando eu estava na Direção Artística do Guaíra, fiz o projeto *Novas Leituras*¹⁵⁸, do qual você participou¹⁵⁹, e chamei o Fernando Kinas, por ser um estudioso de dramaturgia, para fazer a curadoria dos textos. Ele tinha morado fora do país e estava em São Paulo, pensando de outro lugar. É importante trazer uma pessoa que estuda e apresenta novos textos e olhares para trocas, para que possamos nos alimentar. Sempre fiz isso no Espaço Cênico, no ACT, no Guaíra, ou fora de uma sede física. Precisamos disso para nos oxigenar, para criar e existir. E porque necessito sempre beber de outras fontes. Foi importantíssimo, por exemplo, ter trazido o Cildo Meireles e ter conhecido o Amir Haddad, de quem, aliás, fiquei amiga.

Cristiane: Ao olhar em retrospectiva, entendi que eu absorvi algo da sua influência quando fui uma das proponentes do Ciclo de Ações Performáticas¹⁶⁰ da Casa Hoffmann. Não pensei sobre isso na época, mas eu via eventos acontecendo na cidade e entendia ser possível fazê-los acontecer. Nunca havia refletido sobre a sua influência até o momento em que comecei a pensar sobre o seu trabalho para termos esta conversa.

Nena: Olha! Na época, ao falar sobre patrimônio imaterial, por exemplo, era mais interessante trazer pessoas diversas e isso trouxe um público heterogêneo também. Acho importante que as pessoas se ouçam e vejam quem se posiciona de forma diversa. E, às vezes, os convites eram baseados em uma cumplicidade ou parceria. No primeiro ano do Espaço Cênico, fiz o Balanço Cênico—isso foi antes de você ter

158 O projeto *Novas Leituras* – 1º Ciclo de Dramaturgia ocorreu no Teatro José Maria Santos, no período de maio a dezembro de 2005 e contou com a leitura de 16 autores, envolvendo o respectivo número de diretores e elencos.

159 Cristiane Bouger dirigiu a leitura de *Top Girls*, de Caryl Churchill, em agosto de 2005. Integraram o elenco: Raquel Rizzo, Cleide Piasecki, Regina Bastos, Patrícia Ramos, Tatiane Tortelli, Michelle Pucci e Andrea Obrecht.

160 O Ciclo de Ações Performáticas foi uma série de eventos realizados na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento entre 2003 e 2005. Bouger realizou a curadoria dos eventos Circuito Inserções, Lado B, Da Casa (com Michelle Moura) e Em Trânsito (com Gustavo Bitencourt e Neto Machado).

apresentado *The Last Supper*¹⁶¹. Convidei críticos de jornais, diretores, atores e a Lúcia Camargo—que era a Secretária de Cultura na época. A cada dia tínhamos uma mesa para fazer um balanço do ano sobre realizações em nossa área teatral. Isso foi um embrião do encontros-necessários. Acho que é isso, sobre eu me alimentar das experiências dos outros. E isso me contamina. E eu gosto.

Cristiane: Vários dos seus trabalhos apresentam propostas ligadas à literatura curitibana. Vou tomar como ponto de partida o espetáculo *Paraná*¹⁶², apresentado em 2015 no Teatro Novelas Curitibanas. Neste trabalho você trouxe textos do Wilson Bueno, Dalton Trevisan e Domingos Pellegrini. Você pode falar sobre a sua relação com a literatura?

Nena: Eu tenho tara pela obra do Dalton Trevisan. Ele é o maior. Fiz *O Vampiro e a Polaquinha* e *Mistérios de Curitiba*, com direção do Ademar Guerra¹⁶³. Eu não era leitora do Dalton, mas em *Mistérios de Curitiba* e, principalmente, em *O Vampiro e a Polaquinha*, descobri a popularidade, a capacidade que ele tem de atingir o público. Ele fala do ser humano sem julgamentos. Há os Joãos e Marias do Dalton de cada esquina que você já viu, e ele os mostra sem pudor, sem julgar. Não gosto da minha atuação no *Paraná*. Fiquei muito tempo envolvida com a direção do Rafael Camargo e do Ricardo Nolasco. Quem iria me dirigir era o Rafael Camargo (apesar de eu ter me dirigido no *Para não Morrer*, sou uma atriz que precisa do olhar do diretor) e ele me dizia que estava bom, mas eu achava que não estava. Não tinha presença.

161 *The Last Supper – um experimento teatral* foi a primeira peça escrita e encenada por Cristiane Bouger, com direção coreográfica de Hany Morgenstern, apresentada no Espaço Cênico entre 3 e 19 de dezembro de 1999. Integraram o elenco: André Krüger, Bibiana Terra, Carolina Fauquemont, Daniel de Souza e Guta Ruiz.

162 O espetáculo *Paraná* teve direção de Nadja Naira, Nena Inoue e Rafael Camargo.

163 Ademar Guerra (1933–1993) dirigiu montagens emblemáticas no teatro, produções de teleteatro e TV. Em 1959, ingressou no teatro profissional como assistente de direção de Antunes Filho, no Pequeno Teatro de Comédia (PTC). Seu pioneirismo na cena foi evidenciado em espetáculos como *Marat/Sade* (1967), *Hair* (1969), *Missa Leiga* (1972), *Lulu* (1974), *Último Dia de Aracelli* (1978) e *Revista do Henfil* (1978), entre diversos outros. Para mais informações, acessar: <<http://teatromusicalbrasil.blogspot.com/2008/02/hair-1969.html>> e <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349389/ademar-guerra>>.

Meu texto era o mais curto de todos, entrelaçando uma coisa com a outra, costurando as cenas, e acho também que não escolhi bem meus textos. Era um Dalton mais lírico para mostrar outra faceta do escritor. No projeto Outras Leituras¹⁶⁴, realizado na Caixa Cultural com a curadoria do Mário Domingues — que vinha da literatura—, não escolhíamos a principal característica de cada autor. No Dalton, por exemplo, o recorte era um Dalton lírico e levei um pouco disso para a cena em *Paraná*.

Cristiane: E depois veio o *Dalton Cabaré*.

Nena: Sim, isso foi no projeto Curitiba Mostra. E alterei o nome para *Inferninho Cabaré* (para tirar o nome do autor do título, a pedido do próprio). Chamei quatro companhias atuantes na cidade e distribuí os autores: com o Espaço Cênico montei o Dalton; a Selvática montou Wilson Bueno; a Companhia Brasileira, o Karam. E a Cia Senhas, selecionou as escritoras—Alice Ruiz, Luci Collin, Priscila Merizzio e Leonarda Glück—e cada companhia escolhia os textos que iria encenar destes autores e autoras. Eu persigo o Dalton. Fiz o espetáculo com ambientação de cabaré mesmo, com mesas de bar, música ao vivo, onde as pessoas podiam beber e tal. Foi bem bacana, pena que o Dalton não viu esse. Ele iria gostar.

Cristiane: O encontro com a literatura do Dalton Trevisan ocorreu através do Ademar Guerra?

Nena: Para o teatro, sim. Eu já o tinha lido, mas não me chamou tanta atenção. O Ademar descobriu o Dalton Trevisan no teatro. O Dalton era tido como um grande escritor pelos especialistas, já havia recebido o Prêmio Jabuti e estudávamos o Dalton para o vestibular, mas ele era considerado por alguns, equivocadamente, um pornógrafo. E eu trazia um pouco dessa referência. Com o Ademar Guerra entendi que o Dalton Trevisan é um vasculhador da vida, da alma das personagens. E percebi então sua literatura mais que sintética. “Não, com o facão,

164 Segundo Inoue, o projeto Outras Leituras (2009) apresentou textos dos escritores paranaenses Dalton Trevisan, Paulo Leminski, Luci Collin, Assionara Souza e Luis Felipe Leprevost, contando com os diretores Felipe Hirsch, Edson Bueno e Márcio Abreu, entre outros.

paizinho. Com o facão dói." Acho o Dalton Trevisan gênio. E há um humor no Dalton que nós não percebíamos. O Ademar mostra esse humor em suas duas montagens. Em *Mistérios de Curitiba* (produção oficial do Teatro Guaíra), ele selecionou contos um pouco mais "pesados" e em *O Vampiro e a Polaquinha*, contos mais populares. O Ademar dizia que seu cartão de visita em Curitiba era *Mistérios de Curitiba*. E sobre *O Vampiro e a Polaquinha*, dizia: "Agora é sem cartão de visita. Agora é vidinha mixa." *O Vampiro e a Polaquinha* foi recorde de público, mantido em temporada por sete anos consecutivos. Saiu de cartaz tendo público, inclusive. Era uma produção oficial da Fundação Cultural de Curitiba na gestão da Lúcia Camargo¹⁶⁵, no governo Jaime Lerner. Esta é a montagem que inaugurou o Teatro Novelas Curitibaanas em 1992. O teatro recebeu este nome por conta do *Novelas Nada Exemplares*, do Dalton. Estreamos no Novelas Curitibaanas e foi um sucesso de público, com apresentações de quarta à domingo. Após alguns anos, a Fundação encerrou o nosso contrato e o Guaíra nos adotou. Viajamos com o espetáculo por quase todo o interior do Paraná.

Cristiane: Você tem essa admiração pelo Dalton, mas você também incorpora em seus projetos outros autores paranaenses. É uma forma de entender nossa cena literária?

Nena: Sempre li muito mais literatura do que dramaturgia. E entendi em um determinado momento que a produção literária curitibana é muito potente, muito mais do que a de outras áreas. Não sei se quantitativamente, mas é qualitativamente, sim. Temos Dalton Trevisan, Wilson Bueno, Manoel Carlos Karam, Jamil Snege, Leminski, Cristovão Tezza e tantos outros. Creio que a literatura de Curitiba influencia as outras

165 Lúcia Camargo (1944–2020) foi jornalista, produtora, pesquisadora, professora e gestora cultural. Em sua extensa trajetória e atuação na área da cultura, exerceu o cargo de secretária de Estado da Cultura no Paraná, foi presidente da Fundação Cultural de Curitiba, diretora da Fundação Teatro Guaíra, lecionou nos cursos de jornalismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e foi curadora do Festival de Teatro de Curitiba (1995–2005). Foi jurada do prêmio Shell, diretora artística do Theatro Municipal de São Paulo e do Palácio das Artes (Fundação Clóvis Salgado), em Belo Horizonte, coordenadora de extensão cultural da SP Escola de Teatro e secretária-adjunta de Cultura do Estado de São Paulo. Para mais informações, acessar: <www.spescoladeteatro.org.br/noticia/nota-de-pesar-o-adeus-lucia-camargo>.

áreas. Vejo os espetáculos e percebo essa influência. E aí tem Dalton. A dramaturgia do Dalton não deve nada para nenhum dramaturgo. Ele não deixa mexer em uma vírgula dos seus textos — e escrever dramaturgia é uma coisa, escrever literatura é outra. Machado de Assis é um gênio na literatura e um fracasso na dramaturgia — porque são outras ferramentas, outros lugares. Aponte-me um dramaturgo daqui do nível do Dalton ou do Wilson Bueno? Fico com quem sabe escrever. Por muito tempo, vi a produção dramatúrgica daqui acontecer em processo de construção, muitas vezes falando do próprio umbigo.

Cristiane: Você acha que isso ocorre porque as gerações que se seguem à sua são mais centradas na encenação de um teatro autoral, não abrindo espaço para o desenvolvimento do papel do dramaturgo?

Nena: Não, acho que a tentativa é desenvolver o papel do dramaturgo também. Mas o aluno do primeiro ano do curso da FAP começava a escrever um texto para apresentar, sem saber, por exemplo, quem foi Shakespeare, sem ler Brecht. Nosso teatro é um teatro autoral, temos uma dramaturgia autoral, é uma característica do nosso teatro. As pessoas encenam seus textos e começam desconstruindo algo sem saber sua construção. Isso aconteceu muito, mas não continua sendo assim. Dessa geração que veio depois, tem o Ricardo Nolasco, um dos poucos que sabe quem veio antes. O Francisco Mallmann (que vem da literatura, é poeta). Leprevost, dramaturgo, também vem da literatura, e por aí vai. Bebemos muito da fonte da literatura aqui. É uma característica que nos traduz.

Cristiane: Em 2005 você foi convidada para assumir o cargo de Diretora Artística do Centro Cultural Teatro Guaíra, lugar onde sua trajetória teve início em 1977, no Curso Permanente de Teatro – CPT.¹⁶⁶ Este é um cargo que possibilita realizar ações significativas, mas que também deve apresentar burocracias que vão de encontro ao fazer artístico. Como se deu esse equilíbrio e como você absorveu as experiências no trabalho que pôde realizar?

166

O Curso Permanente de Teatro – CPT foi organizado em 1963 por Armando Maranhão (1929-2007) com o apoio de Paschoal Carlos Magno, do Superintendente do Teatro Guaíra, Fernando Pessoa, e do Governador Ney Amintas de Barros. Para mais informações, acessar: <<http://blogdopautar.com.br/7847/>>.

Nena: Fui convidada para o Guaíra pela Nitis Jacon.¹⁶⁷ Quando comecei a fazer teatro eu já ouvia falar sobre essa mulher poderosa, idealizadora do FILO¹⁶⁸ e do Grupo Proteu, onde ela escrevia e dirigia. Vi grandes espetáculos do Proteu em Curitiba. A Nitis Jacon viu meu espetáculo *Romeu e Julieta* no FILO. Na ocasião, fiz uma crítica aberta sobre a divulgação do Festival e soube que ela gostou de meu posicionamento. Ela me convidou para o Guaíra antes de 2005, mas não aceitei porque estava no Espaço Cênico. Ela me convidou novamente porque sabia da minha representação e atuação na classe e porque confiava em mim. Eu era uma realizadora, tinha o Espaço Cênico, fazia a produção da Sutil, do Felipe Hirsch, era bem atuante e entendi que ela precisava de alguém como eu. Fiquei no Espaço Cênico durante 16 anos inventando programações, dia a dia. E quem administra um espaço atrás do Cemitério Municipal, pagando aluguel onde a oferta é sempre maior que a receita, consegue administrar o Centro Cultural Teatro Guaíra. E tive um grande Diretor Administrativo, o Altair Dorigo. Nós retomamos a Ópera — o Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG) não montava óperas há dez anos—, retomamos o Teatro de Comédia do Paraná – TCP¹⁶⁹, trouxemos coreógrafos de fora de Curitiba e do Brasil para

167 Nitis Jacon (1935-2023) foi a criadora do Grupo GRUTA em Araçongas (PR) e do Grupo Proteu em Londrina (PR). Foi diretora do Festival de Londrina entre 1971 e 2002, transformando-o em Festival Internacional em 1988, com a Mostra Latino-Americana. Inoue lembra que, como Diretora Presidente do Centro Cultural Teatro Guaíra, Jacon realizou programas de descentralização da cultura como o Paranaização, criou difusão e intercâmbio com o Projeto de Integração no Mercosul e a Mostra de Língua Espanhola.

168 O FILO – Festival Internacional de Londrina teve a sua origem com o 1º Festival Universitário de Londrina, criado por Délio César em 1968 dentro do ambiente universitário, durante o regime militar (Marinho, 2005). Nitis Jacon assume o Festival em 1971. Entre suas inúmeras realizações no FILO, foi a responsável por trazer ao festival Kazuo Ohno e seu filho Yoshito Ohno (1992) e sediar a única sessão pública da Escola Internacional de Teatro Antropológico de Eugênio Barba e da Odin Teatret (1994) fora da Europa (WATSON, 178). Para mais informações, acessar: <<https://aplusobrasil.com.br/nitis-jacon-tem-40-anos-de-historias-do-filo-para-contar/>>.

169 Um curso ministrado por Jaime Barcelos e Gianni Ratto em 1962, foi a semente para a criação de um grupo oficial de teatro no Paraná. Em 1963, o Teatro Guaíra decide criar o Teatro de Comédia do Paraná – TCP e convida o diretor Cláudio Corrêa e Castro para organizar e dirigir o grupo. Corrêa e Castro traz ao TCP Nicete Bruno, Paulo Goulart, Leonor Bruno e Sílvia Paredo para atuarem na companhia. Para mais informações, acessar: <<https://www.jornaldeteatro.com.br/materias/historia/142-teatro-de-comedia-do-parana-faz-e-conta-historias>>.

trabalhar com o Balé Teatro Guaíra. E quando assumi o cargo, deixei claro que quem resolveria as pautas de programação seria eu—não a Secretária de Cultura, não o Requião. Trabalhei muito à vontade neste governo porque tive autonomia, um excelente Diretor Administrativo e porque conhecia todos da casa. A grande Yara Sarmento¹⁷⁰ foi minha assessora e havia sido Diretora Artística. Ela dizia que a diretoria artística era o coração do Guaíra. E de fato era, porque cuidávamos de toda a programação dos quatro auditórios—incluindo o Teatro José Maria Santos—, da Escola de Dança (com mais de 300 alunos), Balé Teatro Guaíra, Orquestra Sinfônica, G2, TCP e Troféu Gralha Azul. Fizemos muita, muita coisa. Reativei o programa Teatro para o Povo, criado em outra gestão do governo do Requião, 8 ou 12 anos antes. Retomei este programa ocupando todos os espaços com apresentações gratuitas não só de teatro, mas também de outras áreas da produção cultural local, da Orquestra Sinfônica, do Balé Guaíra e do G2. Algumas pessoas nunca tinham entrado em um teatro, muito menos visto uma Orquestra Sinfônica. Foi um projeto muito bom. A Bia Reiner trabalhava na produção do Guaíra e me auxiliava em algumas escolhas. O Teatro para o Povo continuou por um tempo após a minha saída, mas não subiram os cachês, não houve interesse dos gestores, então o projeto acabou. Fiz ainda o Ciclo Novas Leituras, com textos da dramaturgia contemporânea, desconhecidos da grande maioria do público e da classe artística. De alguma forma, era o que eu havia feito no ACT e na Caixa Cultural, mesclando artistas diversos. O trabalho no Guaíra foi a continuidade de uma linha de trabalho na qual eu acreditava. Tive problemas, por exemplo, com o pessoal do Festival de Bonecos porque propus aos bonequeiros que os espetáculos fossem inéditos a partir do ano seguinte. Tive muitos problemas com a Orquestra Sinfônica

170 Yara Sarmento (1940–2019) foi advogada, atriz, dubladora, apresentadora, escritora e ativista. Ocupou o cargo de Diretora Artística da Fundação Teatro Guaíra entre 1983 e 1985, na gestão de Oraci Gemba. Foi uma das idealizadoras do Troféu Gralha Azul e uma das fundadoras do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado do Paraná – SATED/PR. Lutou pelas leis de incentivo à cultura e pela profissionalização dos artistas e técnicos de teatro. Em 1987, quando Presidente do SATED/PR, viajou à Brasília para acompanhar a Assembleia Nacional Constituinte (Ribondi, 1987). Para mais informações, acessar: <<http://www.elencobrasileiro.com/2014/05/yara-sarmento.html>>.

porque fiz audição logo no início e porque os músicos queriam tirar o maestro (não aceitei porque ele havia sido escolhido pelos próprios, antes de eu entrar). Tratava-se de um órgão público, onde não dá para agradar “gregos e baianos” e mesmo porque não estava querendo agradar, estava fazendo meu trabalho e trazendo público. No Teatro José Maria, por exemplo, havia espetáculos com pauta de dois meses nos quais não havia oito pessoas na plateia. Diminuí a pauta. As pessoas precisavam cumprir a Lei de Incentivo com números de apresentações e alguns divulgavam mal os espetáculos. Sei como isso funciona porque sou produtora, então dei outra dinâmica para as coisas.

Cristiane: A sua percepção do funcionamento da cena de Curitiba mudou depois da experiência no Guaíra? A experiência no espaço institucional lhe trouxe alguma perspectiva que você ainda não tivesse?

Nena: Criar condições de trabalho para as pessoas significa também abrir caminhos. Convidei o Moacir Chaves para dirigir o TCP e ele fez um espetáculo chamado *Memórias*, baseado na obra de Machado de Assis. Este espetáculo não foi popular e nem sucesso de público, mas ele fez uma seleção de bons atores. Depois disso, a Katiúscia Canoro e a Fabiula Nascimento foram para o Rio de Janeiro e apresentaram um esquete no Teatro Maria Clara Machado, no Planetário da Gávea, onde o Moacir Chaves era diretor. E a ida delas rendeu, hoje são atrizes de TV e a vida delas mudou por uma ação que propus. E talvez eu esteja falando de uma autoria que não é exclusividade minha, mas elas se apresentaram no Rio através desse contato com o Moacir Chaves, no Guaíra. Através da minha atuação no Guaíra fui abrindo portas, janelas, pontes e estabelecendo contatos. Fui muito rígida em algumas coisas, como o que comentei sobre o Festival de Bonecos, mas não fiz e não faço nada amador ou descabido. Criar um espetáculo novo é bom para o bonequeiro que está com o mesmo espetáculo há 30 anos. É bom para a cidade e para o público.

Cristiane: Eu sei que você atribui muita importância aos seus mestres. Você falou um pouco sobre o Laerte Ortega e citou o Ademar Guerra. Quem foram os seus mestres e qual a sua importância?

Nena: Laerte Ortega, meu primeiro diretor e meu primeiro mestre. Ademar Guerra. Aderbal Freire-Filho. Paulo José. Estes são diretores com quem trabalhei diretamente. E tem o Amir Haddad que eu trouxe para dar oficina e dirigir uma leitura na Caixa. E tem o Zé Celso e o Antunes Filho—patrimônios do teatro brasileiro. Não tive contato com estes dois, mas vi trabalhos deles que são importantíssimos em minha trajetória. Mas meus mestres foram estes quatro diretores que citei. E duas artistas, da música, foram parte da minha formação desde a adolescência: Mercedes Sosa e Elis Regina, pela forma visceral e técnica com que se apresentavam. E passadas mais de quatro décadas, ainda escuto as duas. Como o Caetano, de quem sou fã desde sempre *hasta* sempre. Dalton Trevisan também não é do teatro, mas me influencia muito. Desse povo do teatro, com exceção do Laerte, que morreu muito cedo, todos são pessoas mais velhas. Essas pessoas já têm história, têm toda uma vida e não devem nada para ninguém. Quando vamos envelhecendo, como é o meu caso agora, ou envelhecemos bem ou tudo o que é ruim ou limitado em nossa vida aflora. Essas pessoas envelheceram muito bem e foram/são muito ativas. Paulo José teve mal de Parkinson durante duas décadas e continuou trabalhando. Ele fazia aula de canto, era muito ligado à música e tinha um estúdio em casa. Ele tinha ouvido absoluto. Quando o Galpão foi para o Globe Theatre, em Londres, ele fez um DVD maravilhoso do *Romeu e Julieta*¹⁷¹. Fazia locução, cinema, atuava e dirigia. Era muito, muito ativo—convivendo com Parkinson que é uma doença terrível—e fez duas cirurgias de alto risco para ter condições de continuar trabalhando. Morreu em 2021, mas resistiu muito. O Paulo dizia que tinha um “Parkinson de diversões”. O Ademar Guerra era uma pessoa mais fechada. Paulista, de Sorocaba, saiu da cena para cuidar de sua mãe, o que fez até o final da vida dela. Fiz três trabalhos com ele. Já o admirava quando veio à

171

Grupo Galpão: a história de um dos mais importantes grupos do Brasil é um documentário produzido por Paulo José, dirigido por Kika Lopes e André Amparo. O Grupo Galpão, criado em 1982 em Belo Horizonte (MG), tem sua origem ligada à tradição do teatro popular e de rua, sendo referência no teatro nacional. Para mais detalhes, acessar: < <https://www.grupogalpao.com.br/sobre>>.

Curitiba para fazer a audição para *Colônia Cecília*¹⁷², porque eu sabia quem o Ademar era. Ele havia dirigido *Hair*¹⁷³ e feito *Vila Sésamo*¹⁷⁴ na televisão. O Ademar tinha um pioneirismo. Não foi à toa que ele escolheu Dalton Trevisan e o colocou no teatro pela primeira vez. Aprendi muito com o Ademar. Como diretora fui e sou muito influenciada por sua direção. Trabalho com poucos elementos, pouco cenário, muito texto e leitura de mesa, como ele fazia.

Cristiane: Existe uma economia na cena para deixar aflorar o ator, não é?

Nena: Sim, priorizar o ator. E o Ademar tinha isso. Ele foi um grande diretor de atores. Acho que era o diretor que mais entendia sobre como falar, como conduzir os atores. O Paulo José era também um diretor de atores, mas ele deixava o elenco mais solto. O Paulo foi um grande ator e dirigia a partir do lugar de ator. Já o Ademar Guerra falava como diretor para o ator, fazia muito trabalho de mesa e nos fazia pensar sobre o porquê da cena, do texto, e traduzia o que pensava para chegar até nós com a visão do todo. O Paulo tinha uma coisa maravilhosa que era a experiência como ator. *Murro em Ponta de Faca*, do Augusto Boal, começava com uma cena com exilados brasileiros no Chile, na época da ditadura. E as personagens falavam do que sentiam saudade do Brasil—dos livros, amigos, do violão, da música—e o Paulo José nos dizia que essas coisas já eram ditas entre eles há muito tempo. Então ele falou para o Sidy Correa, que interpretava o doutor, “escute isso como se você estivesse de costas”. Isso é a experiência, o olhar do

172 Em 1984 o Teatro de Comédia do Paraná – TCP produziu a peça *Colônia Cecília (um pouco de ideal e de polenta)*, com texto de Renata Pallottini e direção de Ademar Guerra. Participaram do elenco, entre outros nomes do teatro paranaense, Mário Schoemberger, Sueli Rocha, Luis Melo, Claudete Pereira Jorge, Carmen Hoffmann, Emílio Pitta e Lala Schneider. Para mais informações, acessar: <<http://www.anarco.com.br/colonia-cecilia/>>.

173 O musical americano *Hair*, de Gerome Ragni, James Rado e Galt MacDermot, foi traduzido para o português por Renata Pallottini e teve sua montagem apresentada no Teatro Aquarius, em São Paulo, em outubro de 1969, com direção de Ademar Guerra. Já estava em vigor no Brasil o Ato Institucional Nº 5, e após extensa negociação com a censura, apenas uma das diversas cenas de nudez foi liberada, com restrições de marcação (Dunn, 2016).

174 *Vila Sésamo* foi ao ar em 1972 na TV Cultura, em coprodução com a TV Globo. Direção de Ademar Guerra. Para mais informações, acessar: <<http://tvratimbun.cm.ais.com.br/vilasesamo/historia>>.

ponto de vista de um ator¹⁷⁵. Fiz este projeto pela Funarte. Foi o único projeto aprovado na Região Sul com montagem integral. Quando me encontrei com o Paulo, depois de eu falar por duas horas sobre porque o convidei para dirigir, ele disse: “Bom, então nós vamos ter que fazer essa peça.” Esta urgência do “vamos ter” estabeleceu nossa cumplicidade e fez com que virássemos amigos. Eu visitei o Paulo todas as vezes que fui para o Rio de Janeiro. Quando ganhei o Prêmio Shell com *Para Não Morrer*, em 2019, fui à casa do Paulo, no Alto da Gávea, com a mala do cenário e o Prêmio, pois eu embarcaria logo em seguida para apresentar em São João Del Rey. E esse foi nosso último encontro. O Prêmio Shell de Melhor Atriz é o último da premiação da noite, portanto, o mais importante. Recebi, pois, um prêmio importantíssimo e no dia seguinte peguei um ônibus de linha para uma apresentação em uma cidade do interior de Minas Gerais. O Pedro Inoue, meu filho ator, escreveu um texto lindo sobre isso em suas mídias sociais. Ele, observando sua mãe, que recebe o Shell no Copacabana Palace e, em seguida, pega um ônibus barato para ir trabalhar. E essa sou eu.

Cristiane: Você caminha pelas várias frequências e as absorve, as vivencia. Não que as coisas tenham o mesmo peso—receber o Shell é algo fantástico—, mas isso não minimiza o ato de viver uma experiência ordinária porque tudo é parte da existência. Talvez seja como os budistas absorvam a alegria e a tristeza em um mesmo patamar por serem ambas experiências da vida. Parece-me que a experiência do teatro ecoa um pouco isso.

175

Paulo José já havia montado *Murro em Ponta de Faca* quando Augusto Boal estava exilado durante a ditadura militar. Nas palavras de Paulo José: “Em 1978 eu havia dirigido a primeira montagem de *Murro em Ponta de Faca*, sua peça mais pessoal, escrita durante seus anos de exílio. Uma peça emocionante, especialmente para nós, seus filhos/irmãos, que pudemos ter em mãos um documento precioso, mais do que uma peça teatral, um testemunho vivo de um exilado, mudando mais de país do que de sapatos, depois de prisão e torturas no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), Oban (Operação Bandeirante), em São Paulo. A montagem de 78, que tinha produção de Othon Bastos, pretendia chamar a atenção sobre Boal, reforçando o movimento pró-anistia. Infelizmente, quando Boal voltou ao Brasil a peça já havia saído de cartaz.” Depoimento disponível em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/murro-em-ponta-de-faca/>>.

Nena: Sim. O Felipe Hirsch me falou isso uma vez, depois que o convenci a ir a uma reunião sindical. “O legal é que você transita por todos, não se corrompe e sai ilesa.” É isso que você está falando, eu absorvo, eu lido com todo mundo da mesma forma. Para mim é igual ir ao Shell e me apresentar para o povo de São João del Rei. É igual, é meu ofício, meu trabalho. E não é só igual no sentido de importância, é igual em satisfação. Eu me realizo assim. E, voltando à questão dos mestres, tem o Laerte que foi meu grande mentor, com ele meu primeiro trabalho, meu grupo, minha adolescência entrando na fase adulta. O Grupo Nós ia de casa em casa pedindo para as pessoas doarem o que não quisessem mais. E pegávamos nossos livros, nossos discos, levávamos para o Largo da Ordem, em volta do bebedouro no Centro Histórico de Curitiba, e montávamos uma barraca para vender essas coisas e adquirir recursos para o grupo. Fazíamos também comida para vender. Isso foi em 1978. As barracas de venda de objetos antigos, discos e livros usados e comida que estão hoje na feirinha aos domingos, resultam dessa nossa primeira ação. O Laerte foi importantíssimo para Curitiba e esta cidade não sabe quem foi Laerte Ortega. Quando trabalhou na Fundação Cultural, ele fez um mapeamento de artistas por cada bairro. Isso deve ter se perdido, como tudo se perde, como aquela pesquisa que pedi para você fazer para o site do Teatro Guaíra¹⁷⁶. Quando mudou a direção, isso acabou. As coisas se perdem, nossa memória é um nada. O Laerte levava oficinas para o interior do estado— incluindo teatro, música, artes visuais e literatura—só com artistas que trabalhavam na área e ninguém tinha formação de professor. Dei muitas oficinas no interior, eu era muito jovem, mas fui entendendo na prática o significado de “formar” alguém. Depois de abrir o Espaço Cênico, continuei dando oficinas e todo o trabalho de formação tem a ver com

176

A pesquisa mencionada por Inoue se refere a uma incursão realizada por Bouger nos arquivos do Teatro Guaíra no ano de 2005, quando foi por ela realizado o levantamento de toda a produção do Teatro de Comédia do Paraná, Balé Teatro Guaíra, G2 Cia de Dança, das óperas encenadas pelo CCTG e do histórico de premiação do Troféu Gralha Azul desde a sua fundação. Mais de 200 biografias de artistas da cena curitibana foram disponibilizadas para consulta digital no site do Teatro Guaíra. Este trabalho ficou disponível *online* durante a gestão de Nena Inoue.

o Laerte. Ele era autodidata, deve ter feito o segundo grau e parou aí. Nós éramos de uma época em que largávamos a escola para trabalhar. Não fazíamos mestrado e doutorado para adquirir conhecimento e trabalhar na área. Minha geração fugiu muito da escola. Eu estudava Comunicação Social na Universidade Federal do Paraná. Larguei várias vezes, até que jubilei.

Cristiane: E o Aderbal Freire-Filho? O primeiro contato ocorreu com o *Cãocoisa e a Coisa Homem*¹⁷⁷?

Nena: Havíamos feito um projeto no ACT sobre a relação do homem com o cão. A ideia de fazer esse tema foi do Luis Melo. Fiz o projeto na Rouanet e fomos aprovados. Na época, recebemos o apoio da Eletrobrás. O Felipe Hirsch é muito meu amigo e lhe disse que precisava trazer um diretor de fora para trocar com os atores. Ele me sugeriu o Aderbal Freire-Filho. E como o Melo, há anos já havia feito uma oficina de inverno com o Aderbal no Teatro Guaíra e tinha gostado muito, então lá fui eu ao Rio conversar com o Sr. Diretor. Tivemos uma super-conexão, de cara—como aconteceu com o Paulo José. E viramos amigos. O Aderbal veio para Curitiba e ficou três meses fazendo esse trabalho. Aprendi muito com o Aderbal. Ele não diz o que o ator deve fazer diretamente, mas dá milhares de referências e quem quiser e puder, pega. E faz isso para que possamos entender não só aquela cena, aquela marca, mas o todo, a vida. Tivemos um processo de imersão muito profundo no ACT. Foi nosso primeiro projeto grande. O Aderbal ficou direto em Curitiba, enfiado no ACT conosco. Começávamos a ensaiar às três da tarde e íamos até meia-noite. Quando o Aderbal saía do ensaio, não falava mais sobre trabalho. Se saíamos para jantar no Café do Teatro, por exemplo, ele não falava sobre o trabalho e se alguém perguntasse, não respondia. Fui descobrindo outros lados do Aderbal. Ele viveu tudo, leu muito, tem um monte de referências e com ele aprendi até palavras novas. Sobre sincronicidade, por exemplo, ele

177

O espetáculo *Cãocoisa e a Coisa Homem* teve estreia em 2002 no ACT – Ateliê de Criação Teatral. Integraram o elenco: Luis Melo, Nena Inoue, Regina Bastos, André Coelho, Renata Hardy, Janja Rosa, Sílvia Contursi, Gabriel Gorosito, Andrei Moscheto e Patrícia Ramos. Entre outros prêmios, recebeu o Troféu Epidauro – Melhor Espetáculo (Consulado da Grécia PR/SC). Disponível em: <<https://www.nenainoue.com/historio>>.

dizia: “no Ceará, minha terra, chamamos de redondismos!” Acho linda esta palavra, redondismos. Fui absorvendo essas coisas. E é dele a curadoria do *Para Não Morrer*, no Teatro Poeira, temporada essa, que me rendeu o Prêmio Shell em 2019.

Cristiane: Você já falou um pouco sobre *Murro em Ponta de Faca*. O espetáculo faz parte do *Projeto 70*, que começa com *Henfil*?

Nena: Começa na verdade com o *Cartas do Brasil*, um projeto de pesquisa do ACT, pelo edital da Fundação Cultural, no qual selecionávamos várias cartas verídicas. E que se desdobrou no *Cartas, Cartas, Cartas*, onde convidei o Roberto Innocente¹⁷⁸, o Marcos Steuernagel e a Suely Machado. O Roberto trabalhou com cartas que crianças de escolas públicas brasileiras mandaram para a ONU. Havia ainda as cartas do Descobrimento. E eu trabalhei com o Moa Leal, Gabriel Gorosito e André Coelho e chegamos no *Henfil*, a partir do livro *Cartas da Mãe*. Quando esse projeto acabou, montamos o espetáculo *Henfil Já!*¹⁷⁹ a partir do material que havíamos levantado. E então fiz o *Projeto 70*, pela Fundação Cultural, um projeto de pesquisa voltado para a ditadura militar, onde sempre caíamos na questão do exílio e da tortura. Em um determinado momento, o grupo degingolou. E para mim ficou muito marcada a experiência de uma leitura dramática de *Murro em Ponta de Faca*, onde um dos atores estava com uma pulseira de plástico fluorescente porque iria a um show. Na hora da leitura, falei para ele não esquecer de tirar a pulseira—fazíamos a leitura com uma sugestão de roupa da década de 1970. Esse ator me falou: “Só se você me pagar, essa pulseira custa cento e poucos reais”. Estávamos para entrar em cena e apenas respondi que já recebíamos para fazer a pesquisa e a leitura. Mas por que ele não pôs aquilo depois da peça? Entendi então que realmente estava

178 Radicado em Curitiba, o ator, diretor e dramaturgo Roberto Innocente (1957–2021) nasceu em Pádua, na Itália. Com interesse na *Commedia Dell'Arte* e no teatro popular de rua, dirigiu óperas, operetas e espetáculos de teatro, apresentando seu trabalho em diversos festivais. Em 2005 criou o grupo Arte de Comédia, sendo selecionado em 2017 para representar o Brasil na IX Festepe – Festival de Teatro y Performance Internacional de Chancay, em Lima, no Peru. Para mais informações, acessar: <<https://www.insieme.com.br/pb/grupo-arte-da-comedia-de-curitiba-faz-campanha-para-arrecadar-fundos-e-viajar-ao-peru/>>

179 *Henfil Já!* teve sua estreia no Teatro Experimental da UFPR – TEUNI, integrando o Festival de Teatro de Curitiba/Mostra Novos Repertórios, em 2008.

errada na minha percepção de que aquilo era um grupo. Não era um grupo. Apresentei *Murro em Ponta de Faca*, com outro elenco, durante sete anos. O *Projeto 70* indicou sim um caminho para fazermos *Murro em Ponta de Faca*, mas o caminho se fez com quem caminhou.

Cristiane: Você vê em *Para Não Morrer* uma continuidade do *Projeto 70*?

Nena: O que eu faço hoje no *Para Não Morrer* começa com o Laerte, apesar do Laerte não ter sido feminista, não ter tido nenhuma relação direta com a América Latina. E só faço o *Para Não Morrer* como estou fazendo (e entendo que há um lugar de poder ali) porque me preparei a vida toda para fazer isso. E tenho aqui que fazer uma menção à Babaya¹⁸⁰, minha parceira na direção de texto e minha amiga. Desde 1997 trabalhamos juntas. *Murro em Ponta de Faca*, *Cartas do Brasil*, *Henfil Já!*, *Leituras da Ditadura*¹⁸¹ e *Para Não Morrer* são trabalhos com um viés político forte. Tudo foi preparação para fazer o que faço agora. *Para Não Morrer* é uma continuidade de tudo o que veio antes.

Cristiane: Foi instigante assistir à apresentação de *Para Não Morrer*, mesmo via *streaming*. Considero os textos que falam da ditadura importantes, mas identifico em muitos trabalhos com esse viés—e entendo que o texto é do Galeano...

Nena: Mas a dramaturgia é do Francisco Mallmann. E que nem só de ditadura se fala, mas também de escravidão, lutas camponesas...

Cristiane: O texto é muito potente. Ao mesmo tempo, parece localizado em uma ideia de que essas opressões vêm só de um lado do espectro político. Não se fala—e é só um exemplo—das Damas de Blanco e de sua luta para libertar seus filhos e maridos que estão presos por crimes de consciência em Cuba, ecoando a luta das Mães de Maio na Argentina. Penso que a percepção de que a opressão vem só de um lado do espectro político é falaciosa porque tanto o compromisso moral contra injustiças quanto a tirania humana, extrapolam e antecedem o ser político.

180 Babaya Morais é cantora, preparadora vocal e professora de canto. É criadora da Babaya Escola de Canto, sediada em Belo Horizonte (MG). Disponível em: <<https://babaya.com.br>>.

181 O projeto Leituras da Ditadura foi apresentado no Teatro SESI – Portão e na Casa Heitor Stokler de França, em Curitiba. O projeto propunha leituras públicas de textos de Augusto Boal, Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri, e debates com os convidados Zuenir Ventura e Dulce Pandolfi, entre outros.

Nena: Mas, por exemplo, quando a avó entra e bate na menina e diz que ela está apanhando não pelo que fez, mas pelo que ela irá fazer. E vai embora. Ou seja, neste caso, a opressão não vem só dos homens ou deste ou daquele lado. Eu coloco lupa nas opressões que quero falar e a proposta é falar a partir da obra do Galeano, do livro *Mulheres*—e é esse meu recorte. E também não me proponho a falar dos vários lados, opto por um lado e é a partir dele que falo. E você pode ver como falácia ou equívoco, porque não estamos do mesmo lado e não precisamos estar, mas minha opção do que quero falar é a partir do meu olhar e não do olhar do outro.

Cristiane: Sim, a história da menina é um bom exemplo. As opressões não podem ser negadas e o seu trabalho traz luz à essas histórias. Sua escolha é contundente e legítima, mas é igualmente legítimo questionar a omissão das opressões perpetuadas pelos movimentos revolucionários. Houve o horror das ditaduras militares na América Latina, mas houve também o horror no Leste Europeu, por exemplo, onde artistas e escritores estavam gritando para que o Ocidente entendesse que pessoas estavam sendo torturadas e assassinadas¹⁸² sob este mesmo regime que os revolucionários defendiam na América Latina.

Nena: Quanto a sua insistência nessa questão, acho que você quer outro espetáculo que não o meu. Mas fato é que em qualquer luta, em qualquer guerra, há sangue e escolho falar do sangue do lado que estou.

Cristiane: Não se trata de querer outro espetáculo, mas de compartilhar as reflexões que ele me trouxe. Faço essa observação porque conversamos sobre o que nós fazemos como artistas—e isso não muda o fato de eu ter vivenciado uma experiência potente através do seu trabalho. É um texto relevante.

182

O posicionamento de Bouger baseia-se em suas vivências e conversas com artistas na Romênia e na República Checa (2011), assim como em pesquisas sobre a obra dos escritores dissidentes homenageados por Hilda Hilst na série *Poemas Aos Homens do Nosso Tempo* (Hilst, 1974). Essas pesquisas deram origem à *performance-palestra On the Process – Phloem (Study on Hilst)*, apresentada no Movement Research at the Judson Church, em Nova York (2014). Dentre os escritores dissidentes que denunciaram o regime soviético, talvez os mais emblemáticos sejam Aleksandr Solzhenitsyn, Prêmio Nobel (1970), que relatou sua prisão na Sibéria em *O Arquipélago Gulag*, e o dramaturgo Václav Havel, que lideraria a Revolução de Veludo em Praga, derrubando o regime comunista na então Tchecoslováquia. Sobre Havel, acessar: <www.britannica.com/biography/Vaclav-Havel>.

Nena: Quando pensei em fazer os textos do Galeano, convidei o Francisco Mallmann. Ele inseriu os textos em que me dirijo diretamente às pessoas, como “Qual foi a última vez que você ficou quieta?” ou “Não me interessa mais o dedo em riste.” Ele tentou não mexer muito nos textos originais, mas mexeu. Por exemplo, originalmente o texto do Solano Lopez, do Paraguai, não traz uma mulher que se enterra. Elisa não se enterrou. Na verdade, o Chico fez isso como uma metáfora daquela mulher, companheira de Solano Lopez, na Guerra do Paraguai, que quer ficar naquela terra. O Chico fez um trabalho muito delicado, muito sensível. Nas apresentações da temporada no Teatro Poeira, havia um homem sentado na primeira fila, e cada vez que eu falava algo como “esta história aconteceu em tal lugar”, ele xingava em voz alta ou dizia: “Ah, não!” Eu olhava para aquele homem na minha frente, passando mal. Em um primeiro momento, pareceu a mim — e ao público também— que ele não concordava com meu relato das histórias. A iluminação (a meu pedido) me permitia ver todo o público e eu olhava para ele, tentando lidar com aquela situação. Comecei a achar que havia sido torturado, ou que viveu aquilo fisicamente, de alguma forma, pois entendi que não se tratava de uma crítica. Quando a peça acabou, quando falei que o trabalho partia da obra *Mulheres*, do Eduardo Galeano, este homem entrou no palco, dizendo: “Não! Agora quem vai falar sou eu”. Aquele homem com quase dois metros de altura me abraçou, chorando. “Eu quero te dizer que o Eduardo Galeano é meu irmão. E eu queria te dizer que isso é Galeano até a medula. Eu vi meu irmão aqui.” E ele falou: “Eu estou te odiando porque você me fez chorar copiosamente. Você me fez chorar publicamente.” Como nesta peça eu coletava depoimentos de algumas pessoas depois do espetáculo, em especial no Rio, onde o trabalho foi uma comoção, pedi a ele um depoimento, gravando do meu celular. Quando ele começou a falar: “Eu sou Eric Nepomuceno, escritor brasileiro...”, eu o parei. “Você é o Eric Nepomuceno?” Ele é o tradutor da obra do Galeano no Brasil. O Eric Nepomuceno é o grande tradutor que nós temos de obras latino-americanas. E eu o admirava há tempos. Em uma experiência anterior, quando viajamos com *Murro em Ponta de Faca*, convidei pessoas que viveram a ditadura militar para compartilharem com a plateia, suas

vivências. Em uma circulação pelo (hoje extinto) edital da Petrobras, fizemos uma apresentação em um pavilhão na Itaipu, em Foz Iguaçu, onde havia 700 pessoas na plateia. As três pessoas que convidei haviam sido exiladas na década de 1970. No momento do depoimento, o reitor da UNILA disse, emocionado, que pela primeira vez falaria sobre isso em público. E antes disso, quando fizemos a leitura de *Murro em Ponta de Faca* no ACT, meu filho Pedro, na época com 18 anos, chorava convulsivamente depois da apresentação. Ele era um dos tantos jovens que não sabia sobre a ditadura militar no Brasil. Então entendi, mais uma vez, a importância de fazer essa peça. Importante que as pessoas saibam o que não se falou, pelo viés do golpe e não da revolução. Com relação a sua colocação, não tenho neste ou em qualquer outro trabalho que eu faça, nenhuma intenção de dar conta de todas as visões de todos os lados. Escolho um lado e estou nesse lado, mas o que acho importante em *Para Não Morrer* é que se aquela mulher fosse eu, Nena, falando, poderia soar muito panfletário—e nem acho ser esta a melhor palavra. A personagem foi se diluindo nessa mulher, nessa narradora, nessa entidade, nessa velha, nessa bruxa, nessa contadora de histórias que ela é. A humanidade que essa figura consegue dar para essas histórias equilibra o aspecto político. Consigo fazer este espetáculo também no Lala Schneider para a classe média burguesa de Curitiba — ou os novos ricos que vão no teatro pelo evento — e as pessoas saem emocionadas e vêm falar comigo. Esta peça tem um poder que ressoa para além do momento da cena. Muitas pessoas entraram em contato comigo, incluindo advogadas, juízas de causas feministas, e até donas de casa que me disseram: “Eu sempre me calei. Eu agora vou começar a falar.”

Cristiane: Eu consigo ver esta potência. Não apresento a minha perspectiva como demérito ao seu trabalho — o espetáculo é ao mesmo tempo potente e acolhedor. E há ainda um outro acontecimento significativo em *Para Não Morrer* que foi a possibilidade de fazer essas apresentações para a câmera ao vivo, durante a pandemia. Você não disponibilizava uma gravação da peça, mas a atuação ao vivo, via *streaming*.

Nena: Sim.

Cristiane: Eu me senti muito próxima a você, mesmo estando em outro país. Pareceu-me que a apresentação ao vivo para a câmera reteve a potência viva do teatro, da participação de uma experiência. Este espetáculo teve mais de 4.800 espectadores nas plataformas de *streaming*. Que perspectiva esta experiência lhe abre? Como você passa a pensar o teatro a partir desse momento?

Nena: Eu falo e repito, sou uma atriz do século passado. Não tinha intimidade com a câmera, nunca quis fazer televisão, nunca quis fazer cinema. Quando veio a pandemia, eu tinha um projeto do mecenato em que propus apresentar o *Para Não Morrer* nos bairros de Curitiba com maior índice de violência feminina, maior índice de violência e menor IDH. Então desconsidere minha falta de intimidade com a câmera e pensei na minha urgência em mostrar esse trabalho. Enviei uma carta para a Fundação Cultural de Curitiba, refiz todo o projeto orçamentário para incorporar o vídeo, fazendo o espetáculo ao vivo no Ave Lola, o espaço da Ana Rosa Tezza. Os teatros estavam todos fechados e foi uma forma de dar trabalho para as pessoas. A Fundação aceitou. O EBANX incentivou.¹⁸³ Fiz uma parceria com o Brasil de Fato, MST, Mães pela Diversidade, Bicletaria Cultural e com o SEFRAS – Serviço Franciscano de São Paulo. Tive a assessoria de comunicação da minha super-parceira Luiza Bonin e este alcance tem a ver também com o trabalho prévio feito por ela antes das apresentações. Fizemos um trabalho muito potente de parceria e de comunicação. Fiz o espetáculo no início da pandemia — acho que fui a primeira pessoa a transformar um projeto presencial em um projeto *online*, ao vivo, em Curitiba. Teve uma repercussão muito grande e várias pessoas que já tinham visto o espetáculo presencialmente, viram *online*. Esse espetáculo é intimista, então funcionou para a câmera. E entendi que aquela câmera era o canal para chegar em meu público e, portanto, eu tinha que dialogar com ela. A grande maioria do público ficava para a conversa ao final

183

EBANX é o nome de um banco fundado em Curitiba, Paraná, especializado em serviços mundiais de pagamento *online* por cartões de crédito e débito, costureiro patrocinador e incentivador de projetos de artes cênicas.

da peça e as reações eram muito próximas do que vi no espetáculo presencial, onde as pessoas ficavam emocionadas, choravam, davam depoimentos e faziam denúncias. Uma pessoa falou publicamente no *chat*: “Eu fui abusada quando criança e estou falando isso agora, pela primeira vez!”. O espetáculo a moveu de uma forma que a fez falar. Existiram os tais dos gatilhos. Isso aconteceu muito nas apresentações *online*. As mulheres que foram violentadas, as mulheres que são silenciadas, começam a falar. É impressionante. Há um poder ali para além da minha *performance* e para além do texto do Galeano. Pode ser o poder do teatro, pode ser os meus 40 e poucos anos de atuação ou a construção física que tem uma estranheza e remete ao inconsciente — essa figura, com aqueles cabelos, remete a algo porque ela é uma figura arquetípica. Neste trabalho o meu lado intuitivo veio à tona. Trabalhei nessa peça de uma forma não racional. O que foi aparecendo no caminho, fui assimilando. Fui menos crítica, menos exigente comigo. Devo isso ao trabalho com a Babaya. Passávamos o texto uma vez e não mais, ela dizia não ser necessário. Fui entendendo que deveria relaxar em algumas coisas. E fui me tornando mais livre.

Cristiane: Eu poderia lhe ver como uma atriz intuitiva antes desse espetáculo. E é interessante pensar que esta peça acontece em um momento no qual as mulheres estão falando mais sobre um lugar de poder, mulheres e homens estão falando mais sobre os abusos sofridos no passado, denunciando pessoas até então intocáveis nas indústrias cinematográfica e fonográfica, por exemplo.

Nena: Sim, as pessoas estão denunciando os abusos, os assédios.

Cristiane: Acredito que a sua peça realmente acione uma espécie de gatilho e ofereça um território de acolhimento e empatia. Talvez, de alguma forma, este trabalho dilua sentimentos de dor, culpa, vergonha... talvez esta peça contribua com um processo de cura, não acha?

Nena: É. É mesmo. *Para Não Morrer* tem esse lugar, tanto para quem assiste, quanto para mim. Você tem razão, eu sempre acessei minha intuição, mas aprendemos culturalmente que a intuição não deve ser exercitada, somente o lado racional. De alguma forma, em toda a

minha trajetória, fui muito guiada pela intuição, até porque sou muito impulsiva, mas como sou produtora, então a intuição vira também realização. Com *Para Não Morrer* entendi, de fato, que a intuição deve vir na frente sempre. Porque é o que temos de real e de autêntico para nos fortalecer. Esse trabalho foi construído dessa forma.

Cristiane: Esse processo de afinar sua intuição ocorreu porque você se voltou ao trabalho solo?

Nena: Não havia pensado nisso, mas certamente, sim. Às vezes faço projetos enormes, fazendo direção de produção—isso ocupa tempo, cabeça, espaço interno. Esse trabalho me permitiu afinar, ajustar a percepção e nesse trabalho de atriz não tenho que conciliar e desconiliar “trocentas” agendas, só a minha e do meu técnico, Vini Sant. Por isso farei outros monólogos, farei uma trilogia. Meu próximo trabalho, que estou fazendo com o Henrique Fontes, se chama *Sobrevivente*. Conheci o Henrique na militância dos encontros do Redemoinho e depois do ATAC,¹⁸⁴ ele é de Natal e me convidou para apresentar *Para Não Morrer* na Casa da Ribeira e, a partir daí, nos aproximamos mais. O Henrique é diretor e dramaturgo, e no mesmo ano em que ganhei o Shell de Melhor Atriz, ele ganhou o prêmio Shell de dramaturgia com *A Invenção do Nordeste*. Eu havia comentado com ele sobre a minha avó materna indígena. Ele lembrou dessa história e sugeriu que eu falasse sobre minha ancestralidade indígena no novo espetáculo. *Sobrevivente* será a segunda peça da trilogia. Parto do *Para Não Morrer*—daquela mulher contadora de várias histórias, ancestral, quase primitiva—para essa peça com o Henrique Fontes, que trabalhará com teatro documental. As questões feministas agora serão abordadas através da história de uma única mulher. É uma continuidade, de alguma forma. Uma denúncia ao lugar onde esses povos originários estão e onde esta indígena é levada a estar.

184

Nena integra, atualmente, o coletivo ATAC: Articulação dos Trabalhadores das Artes da Cena.

Cristiane: Quero fazer uma digressão para uma conversa que tivemos em Nova York em 2009, quando você dirigiu *Glue Trap*¹⁸⁵. Em algum momento falamos sobre integridade artística e você me disse: “Às vezes, integridade artística é colocar comida na mesa.” Lembro que isso me marcou. Vejo integridade artística como uma característica e sempre a vi em você. E entendo que integridade é algo indissociável de uma relação do indivíduo com a realidade, não é algo que se sustenta por uma via retórica. Não sei se você tem algo a dizer sobre isso, mas se tiver, eu gostaria de ouvir.

Nena: Eu tenho. Não é uma questão artística. Eu tive o meu primeiro filho com 19 anos e o segundo, com 30. E cuidei deles sem ajuda efetiva dos pais. Quando o meu pai morreu, em 1985, eu tinha 25 anos. Tive que cuidar da minha mãe, já em um processo de demência, e da minha irmã menor de idade, que ficou muito revoltada com a morte do meu pai. E eu tinha um filho pequeno. O Martin nasceu em 1980, portanto, ele tinha cinco anos. A morte do meu pai me abalou muito e até hoje é assim. De todas as perdas que tive—e já perdi muitas pessoas—foi a perda do meu pai a que mais me pegou. Mas havia coisas a resolver, para seguir. Eu tinha um piano Schnneider que meu pai havia me dado e que eu não tocava mais. Vendi o piano e comprei um telefone para poder vender o *No Balanço Desse Trem*¹⁸⁶ para as escolas. Um telefone era caro. Hoje eu penso nisso e fico procurando aquele piano. Montei *Romeu e Julieta* para crianças com um dinheiro que herdei e depois, comprei a Belina, onde eu carregava o cenário. Pode parecer uma loucura usar dinheiro herdado do meu pai para montar uma peça de teatro, mas essa peça me sustentou e é o teatro que me sustenta até hoje. Ter ficado grávida e ter tido os meus filhos foi o que me fez ter o que você chama de uma característica, porque precisava pagar

185 A montagem original do monólogo *Glue Trap*, escrito e interpretado por Sueli Rocha, teve direção de Nena Inoue e assistência de direção de Cristiane Bouger em sua estreia e temporada no Axis Theater, em Nova York. Para mais informações, acessar: <https://axiscompany.org/productions.php?PIAy_ID=42>

186 Segundo Inoue, o espetáculo *No Balanço Desse Trem* foi uma peça de Regina Bastos e Mário Schoemberger. Inoue remonta esta peça convidando para o elenco Guilherme Weber, Fernanda Farah e Guta Stresser, sendo esta a sua primeira produção. A peça estreou em escolas particulares e teve apresentações entre 1989 e 1991.

as contas, comprar material de escola, colocar comida dentro de casa. E em determinado momento, entendi que não concordava estética ou ideologicamente com os trabalhos que me chamavam para fazer e comecei a fazer meus próprios trabalhos. Atualmente só faço trabalhos meus, mas, excepcionalmente, fiz *Roberta – Uma Ópera Rock*, do meu amigo Roberto Innoçente, que morreu por COVID-19 em 2020. O projeto e direção musical são de outro amigo, o Maestro Alessandro Sangiorgi, que me convidou e decidi fazer, em homenagem.

Cristiane: Pensando no decorrer da sua trajetória, desde o despertar que ocorreu em Santos, quando você assistiu sua primeira peça¹⁸⁷—por que o teatro se tornou crucial na sua existência?

Nena: Eita! Nunca pensei sobre. Mas o teatro é crucial, como meus filhos são e como meus netos são agora também. Como tomar água. Caminhar. Viajar. Como gostar de sopa, de massagem, de feira. Como preferir pedras e cachoeiras. Como mover e fazer. Mas fato é que como profissão não quis ser/fazer outra coisa. Dizia lá atrás que seria médica como meu pai, depois que seria jornalista, mas larguei a faculdade. E não por incapacidade disto ou daquilo, mas porque intrinsecamente sou o que sou: uma mulher de teatro.

REFERÊNCIAS

BRYANT, Chad. Café Life and Literati: Life in Turn-of-the-Century Prague – Chad Bryant on the Prague Circle. *Literary Hub* (via Harvard University Press), May 28, 2021. Disponível em: <https://lithub.com/cafe-life-and-literati-life-in-turn-of-the-century-prague/>. Acesso em: 25 out. 2022.

DUNN, Christopher. *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

187 *Se Chovesse, Vocês Estragavam Todos*, de Clovis Levi, foi a primeira peça de teatro vista por Nena Inoue, aos 13 anos de idade, em Santos (SP).

HILST, Hilda. Poemas aos Homens do Nosso Tempo. In PÉCORA, Alcir (ORG.) *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo Livros, 2001, p. 103-126.

LEE, Henry. My Prague: Brod, Einstein, & Kafka at Fanta Salon. *Fotoeins Fotografia*. July, 22, 2019. Disponível em: <https://fotoeins.com/2019/07/22/prague-brod-einstein-kafka-fantasalon/>. Acesso em: 25 out. 2022.

MARINHO, José Aparecido. *A História do Festival de Teatro de Londrina (FILO) – 1968 a 2000*. Orientação: Dra. Marta Moraes da Costa. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Curso de Pós-Graduação em Letras. Curitiba: UFPR, 2005.

RIBONDI, Alexandre. Cultura na Constituinte. Todo pensamento tem que ser livre na democracia. Entrevista com Yara Sarmiento. *Correio Braziliense, Caderno Aparte*, Brasília, sábado, 30 de maio de 1987, p. 18. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/131229/maio87%20-%200179.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 out. 2022.

WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Foreword by Richard Schechner, 2nd Ed. London and New York: Routledge, 2016.

WIEGMANN, Katharina. Eine Vorreiterin der Frauenbewegung. *Prager Zeitung*. June 17, 2015. Disponível em: www.pragerzeitung.cz/eine-vorreiterin-der-frauenbewegung/. Acesso em: 25 out. 2022.

PINTO EM PALAVRAS A TUA DOR:

POESIA DA ESCRITORA PARANAENSE BÁRBARA LIA EM DIÁLOGO COM A PINTURA DE FRIDA KAHLO

Andriele Aparecida Heupa
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Com o intuito de dar mais visibilidade para a literatura produzida por mulheres no Paraná, analisamos alguns poemas da escritora paranaense Bárbara Lia inspirados pela vida e obra de Frida Kahlo. Buscamos reconhecer o diálogo entre a poesia e alguns quadros da pintora mexicana, pensando em como a poeta “pinta com as palavras” e reflete sobre a condição feminina. A pesquisa aborda o desbordamento dos limites na literatura (Ludmer, 2010, Garramuño, 2014; Pedrosa *et al.*, 2018) e a literatura de autoria feminina (Zolin, 2019; Teixeira, 2008). A análise evidencia as dificuldades enfrentadas pelas mulheres ao buscarem se libertar dos padrões patriarcais que lhes são impostos.

Nas poéticas do presente, notamos um constante esgarçamento das fronteiras da literatura por meio do diálogo com outras artes, resultando na ampliação do campo literário. Neste trabalho, pretendemos refletir sobre a relação entre a literatura e a pintura. Com o intuito de dar mais visibilidade para a literatura de autoria feminina paranaense no cenário latino-americano, buscamos analisar alguns dos poemas que Bárbara Lia (1955) escreveu inspirada pela vida e obra da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), considerando o descentramento do literário e o diálogo que a escritora paranaense estabelece com a obra de Frida.

Mesmo escrevendo desde muito jovem, Bárbara Lia, ex-professora de História, publicou seu primeiro livro com quase cinquenta anos, *O sorriso de Leonardo* (2004), e, a partir disso, segue produzindo

muitos livros em prosa e poesia. Entretanto, sua obra é pouco conhecida tanto no cenário nacional quanto no contexto estadual. Ao ser indagada sobre como se insere na poesia atual, Bárbara Lia responde:

Como a Gata Borralheira em pleno baile no palácio dos nobres. Não tenho títulos, mestrado, doutorado, prêmios. Mas ousei entrar no grande baile. Só com minha poesia-cora-coralina de vivências, leituras, e voos por céus e infernos. Poesia plantada na infância, e que brotou com as lágrimas das perdas [...]. Na verdade, eu chego como uma estrangeira (este é o meu nome) e pode ser que me sinta assim ao adentrar este palco da poesia atual, por ter sido sempre — a estrangeira. Aquela que não se enquadra, a exótica (Lia, 2005, n.p, Internet).

Em seu fazer poético, a autora dialoga com outros textos literários e com outras artes (como a pintura, o cinema, a música e a escultura), salientando: “Eu dialogo com o Universo inteiro e suas adjacências. Uma loucura este querer abarcar o mundo e todas as galáxias. Posso dialogar com grandes vultos da História, da mesma forma como dialogo com a flor na esquina e os sentimentos diversos que me arrebatam” (Lia, 2010, n.p, Internet).

Bárbara Lia é poeta até quando escreve em prosa e suas produções são repletas de reflexões sobre ser escritor e ser poeta, tais como: “Acho que os poetas são os que tocam estrias maravilhosas, de dor e amor” (Lia, 2017^a, p. 124). Esses dois temas (dor e amor) são recorrentes em sua obra e são importantes no diálogo que ela estabelece com Frida Kahlo:

Dor, paixão, amor e sofrimento estão registrados e relacionados em praticamente toda a pictórica, assim como nas missivas que a artista [Frida] escreveu. [...] a relação entre arte e dor pode parecer estranha à primeira vista, mas Frida as conciliou (arte e dor), sendo uma arte que surge a partir da dor e de uma existência trágica. Principalmente, por conta do acidente de 1925, Frida pinta várias obras representando essa tragédia, um manancial de horrores físicos que perpassam toda a obra, ou seja, a tragédia refletida na obra artística e,

também, no diário que foi escrito durante os últimos dez anos de vida. Segundo Frida Kahlo, ela teve dois acidentes durante a vida: o ônibus e Diego Rivera. (Fachin, 2018, p. 179).

Ao observar muitos quadros de Frida Kahlo, temos uma sensação de sofrimento, pois sua obra “é mediada pela tragicidade humana em toda a grandiosidade. Está ali estampada a imagem da dor, mas também imagens de luta e da consciência do feminino e da alteridade” (Fachin, 2018, p. 166). Frida é um ícone para a pintura latino-americana e para o movimento feminista.

[Ela] se configurou como um tema no campo dos estudos de gênero: uma mulher que rompe com os parâmetros de sua época depois ao que, historicamente, atribui-se ou se determina como feminino, participando ativamente na política, levando sua sexualidade muito além do que era permitido para a época e vivendo um amor incondicional com Diego Rivera, também pintor (Fachin, 2018, p. 166).

Os versos presentes no título desse trabalho, “Pinto em palavras / A tua dor” (Lia, 2019, p. 88) são de um dos cinco poemas que a escritora paranaense Bárbara Lia escreveu inspirada pela vida e obra da pintora mexicana Frida Kahlo, um dos ícones do movimento feminista. Esses poemas foram reunidos pela escritora no livro *L’amour me ravage* (2019) em uma seção intitulada “FRIDA”. Nesse sentido, buscamos estabelecer um diálogo entre um desses poemas, “Ela e a Tela; A Tela é ela”, de Bárbara Lia, e os quadros *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926) e *Las dos Fridas* (1938), de Frida Kahlo, pensando em como a escritora “pinta com as palavras” e reflete sobre a condição feminina a partir da vida e obra da pintora.

Para esta análise, empregamos alguns estudos voltados para as produções contemporâneas, pensando sobre as literaturas pós-autônomas (Ludmer, 2010), o desbordamento dos limites na literatura, as práticas da impertinência (Garramuño, 2014), as práticas inespecíficas e a crescente instabilidade nas produções estéticas latino-americanas (Pedrosa *et al.*, 2018).

TRANSUBSTANCIAR A DOR EM ARTE

A obra de Bárbara Lia pode ser lida pelo viés das literaturas pós-autônomas, termo cunhado por Josefina Ludmer (2010) para se referir à crescente instabilidade nas práticas artísticas contemporâneas, que proporciona a expansão do campo literário. Trata-se de “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos” (Garramuño, 2014, p. 12). Esse desbordamento dos limites possibilita uma atitude de repensar a forma como os textos literários são constituídos e o diálogo com outras artes é uma das maneiras de promover essa expansão. Diante desse contexto, aparecem conceitos como “literatura fora de si”, “práticas da impertinência” (Garramuño, 2014), “práticas inespecíficas” (Pedrosa *et al.*, 2018), entre outros muito produtivos para a análise literária contemporânea.

Os poemas escritos por Bárbara Lia não contêm a imagem dos quadros, mas as palavras selecionadas pela poeta para a composição do poema nos permitem recuperar o diálogo estabelecido com a pintura de Frida: “[...] essa aposta na inespecificidade se encontra também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem ou suporte” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 216). Nesse caso, esse transbordamento das barreiras do literário ocorre dentro de uma mesma linguagem, a escrita.

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção (Garramuño, 2014, p. 15).

Além disso, nas literaturas pós-autônomas, há certa fusão entre arte e vida (Garramuño, 2014), ou seja, “borram-se” os limites entre realidade e ficção (Ludmer, 2010, p. 3). E na obra dessas duas mulheres, Bárbara e Frida, percebemos essa associação, visto que as vidas da poeta e da pintora estão presentes em suas expressões artísticas.

Ludmer (2010, p. 3) cria um neologismo para essa relação: “realidade-ficção”, marcando essa indissociabilidade entre esses dois elementos. Apresentamos a seguir o poema que será analisado, “Ela e a Tela; A Tela é ela”:

Em uma mulher livre
Sobrancelhas são gaivotas
E sua roupa tem a cor do vinho
De um “Banquete” inesquecível
Rastros do “Amor” de Diotima
Em uma mulher livre
Uma nuvem pequena
Tem o mesmo peso
De um mar rancoroso
Debruado escuro
Contorcendo dor
Que pode ser do corpo
Ou do espírito
Em uma mulher livre
A agonia líquida
Escorre
Percorre
E sempre morre
Aos pés do ontem
Em uma mulher livre
Ninguém penetra
Sem saber a senha
E só sabe a senha
Quem penetra o círculo
O círculo de fogo
De quem já viveu em dobro
Amou em dobro
Sangrou retalhos de não
E costurou o coração
Com a mão esquerda
Enquanto a mão direita
Estancava o sangue
Em uma mulher livre
O olhar sempre é triste
Talvez por trazer a certeza
De que uma mulher livre
É coisa que quase não existe (Lia, 2019, p. 85-87)

Bárbara Lia escreve o poema como quem pinta. As cores predominantes que ela utiliza nessa pintura são o vinho e o vermelho: *cor do vinho, fogo, coração e sangue*, elementos que se relacionam e simbolizam, entre outras coisas, as paixões e a vida (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 944). Enquanto lemos, vamos criando uma pintura mental a partir da forma como Bárbara constrói esse poema. Consideramos muito impactante a figura que se cria a partir do trecho: “Sangrou retalhos de nãos / E costurou o coração / Com a mão esquerda / Enquanto a mão direita / Estancava o sangue” (Lia, 2019, p. 86-87). Esses versos lembram muitos quadros de Frida, que retratam o sofrimento da pintora, presente também na vida de outras mulheres.

Durante uma *live* no *Instagram* com o poeta José Inácio Vieira de Melo¹⁸⁸, Bárbara Lia menciona que o poema faz referência ao momento em que Frida leva um quadro, um autorretrato, para mostrar a Diego Rivera, por isso o título *Ela e a Tela; A Tela é ela*. O início do poema se baseia muito no quadro *Autorretrato com um vestido de veludo* (1926)¹⁸⁹, de Frida Kahlo.

A descrição “Em uma mulher livre / Sobrancelhas são gaivotas / E sua roupa tem a cor do vinho” (Lia, 2019, p. 85) trata de Frida, de uma de suas marcas registradas (a sobrancelha, colocadas como gaivotas, dando uma ideia de liberdade) e da roupa que ela veste. O trecho “Em uma mulher livre / Uma nuvem pequena / Tem o mesmo peso / De um mar rancoroso / Debruado escuro” (Lia, 2019, p. 85) faz alusão aos elementos que aparecem no segundo plano da imagem. No final do poema, o verso “O olhar sempre é triste” (Lia, 2019, p. 87) também se refere à expressão que Frida apresenta em muitos quadros.

Os elementos que aparecem ao fundo do quadro são muito significativos. Entre outras coisas, o mar simboliza “o coração humano, enquanto lugar das paixões” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 593) e possui um caráter transitório, de incerteza. A nuvem aponta para uma questão de indeterminação pela sua “natureza confusa e mal definida” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 648). Entretanto, essas duas imagens,

188 Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CBwbmLDLru-/?utm_source=ig_web_copy_link>

189 Disponível em: <<https://www.museofridakahlo.org.mx/en/frida-kahlo-en/artworks/#back-top>>

mar e nuvem, simbolizam a transformação, que é um aspecto muito interessante para se considerar ao pensar na condição feminina, tendo em vista as lutas que as mulheres travam em busca de transformações na sociedade.

O poema trata da falta de liberdade para as mulheres e dos sofrimentos que elas enfrentam quando tentam ser livres: “Em uma mulher livre / A agonia líquida / Escorre / Percorre / E sempre morre / Aos pés do ontem” (Lia, 2019, p. 86). Essa agonia ao ser colocada como um líquido que escorre e percorre parece ter uma proximidade com o sangue, tendo relação com o sofrimento (um corte que sangra, a menstruação) e também como símbolo vital. Uma das acepções para o termo “agonia” é: “Sentimento aflitivo muito intenso e angustiante, sofrimento, de origem física ou emocional”¹⁹⁰, que de certa forma é o sentimento que muitos quadros de Frida provocam em nós. Entretanto, “agonia” também pode ser “Desejo ardente, ânsia impaciente por algo”¹⁹¹, que nesse poema pode ser o desejo de liberdade para as mulheres. Esses versos também se relacionam com outro quadro de Frida, *Las dos Fridas* (1938)¹⁹².

No quadro, temos o sangue percorrendo as duas mulheres e escorrendo. Recuperamos também o verso “E costurou o coração” (Lia, 2019, p. 86), pois elas estão ligadas pelo coração e as duas mulheres distintas apontam para duas identidades da pintora, acentuando o caráter múltiplo de cada mulher. Aqui novamente, “O olhar sempre é triste / Talvez por trazer a certeza / De que uma mulher livre / É coisa que quase não existe” (Lia, 2019, p. 87). A liberdade feminina é tema das obras da poeta e da pintora e, no poema, é enfatizada no verso que abre cada estrofe: “Em uma mulher livre”. Em seu *blog* “Chá para as borboletas”, Bárbara Lia comenta a sua opinião sobre mulheres que rompem com o que a sociedade espera delas:

190 Verbetes “agonia” no Dicionário Aulete digital: segunda acepção. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/agonia>.

191 Verbetes “agonia” no Dicionário Aulete digital: terceira acepção. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/agonia>.

192 <https://cdn.culturagenial.com/imagens/as-duas-fridas-frida-kahlo-cke.jpg>.

O estranhamento que causa uma mulher que não segue o - Manual das Senhorinhas Bem Comportadas de Todos os Tempos - pode render um livro [...]. Um livro inteiro tentando dizer - Livre não é louco, Livre é Livre [...]. Quando as pessoas encontram alguém livre ficam procurando o adjetivo [...]. Ouvi muito pela vida, a necessidade de encaixar cada um em um lugar. Os manuais e seus conceitos. A sociedade e suas classificações. Há muito descobri que sou uma - desviante do sistema. Alguém que não segue o que está escrito. Ninguém diz diante de uma pessoa alada - Você é Livre. Encontram outro título pra justificar todo espanto - Você é Louca. Ouvi muito isto. Sigo louca (LIVRE) e tentando entender cada fala. Uma mulher que não se enquadra nas normas vive quebrando tabus. (Lia, 2012, n.p, Internet).

Com relação às mulheres livres, além da homenagem à Frida Kahlo, Bárbara também faz referência ao livro "O Banquete", de Platão, e a uma mulher presente nessa narrativa, Diotima: "E sua roupa tem a cor do vinho / De um "Banquete" inesquecível / Rastros do "Amor" de Diotima" (Lia, 2019, p. 85). Ela aparece como uma figura feminina importante em um ambiente que desvalorizava muito as mulheres. Sócrates, grande filósofo, quando vai iniciar seu pronunciamento sobre o Amor/Eros menciona: "[...] o discurso que sobre o Amor eu ouvi um dia, de uma mulher de Mantinéia, Diotima, que nesse assunto era entendida e em muitos outros [...], o discurso então que me fez aquela mulher eu tentarei repetir-vos" (Platão, 2003, p. 33). Além da valorização dessa mulher, as referências que Bárbara Lia faz aos textos de Platão em seus poemas funcionam como uma espécie de transgressão, tendo em vista que o filósofo argumentava sobre a necessidade de expulsar os poetas de sua cidade ideal (Platão, 2009).

Bárbara Lia transgredir os limites do gênero literário e apresenta um poema que não é escrito em versos: "[...] ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas e colocar em tensão o verso e a prosa [também o verso e a pintura], propicia modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia" (GARRAMUNÕ, 2014, p. 18).

Esse poema em prosa também integra a seção “FRIDA” no livro *L’amour me ravage* (2019), de Bárbara Lia, e complementa as reflexões suscitadas pelo poema “Ela e a Tela; A Tela é ela”:

Meu corpo lembra Frida Kahlo. A marca que impede uma alma livre de ser plena, correr ao encontro de tudo. O congelamento do corpo em uma cama, em um espaço cerzido. Ela - Frida - não aceitou e pintou sua realidade com traços de luz/fogo/alfazema/lágrima e amou de um amor irrepreensível e nunca aceitou que o mundo a taxasse de menor ou pequena... Frida sussurra no meu travesseiro a ladainha da rebeldia: Ergue este queixo bonito e pisa as flores da tua escolha, e ama e ama até forjar uma chuva de colibris acima dos abismos. Frida, Frida... Ainda estamos colhendo estas aves azuis com nossas mãos pequenas. Tua liberdade era estrela bastarda - eterna fagulha no céu - eu a agarro como quem monta uma égua dilacerada, pretendendo com ela atravessar a agonia do viver. E quando meu corpo esquece que é teu corpo eu contemplo este duplo meu e a minha voz interior diz claramente - Sou Frida à medula. (Lia, 2019, p. 91).

Ao mencionar “Meu corpo lembra Frida Kahlo”, Bárbara Lia se aproxima ainda mais da vida de Frida. Isso também está presente no livro *Não o convidei ao meu corpo* (2018), uma autoficção em que Bárbara Lia cria a personagem Lily Elm para falar de sua vida com toques de ficção: “Lily Elm é **um caminho em direção à transformação da dor**. Lily se parece com Frida, Lily se parece comigo e com tantas mulheres que aceitam o destino de não aceitar. Que **se incomodam ao invés de se acomodar** e vão construindo trilhas entre escombros” (Lia, 2018, p. 12, grifos nossos). A escritora paranaense menciona: “Quando li a biografia de Frida Kahlo eu me senti tão ela, que tive certeza que era a reencarnação dela” (Lia, 2018, p. 22). Nesse livro, Bárbara dialoga com pintores que transformaram suas dores em arte, para tratar disso, a escritora usa o termo “**transsubstanciar a dor**” (Lia, 2018, p. 83), referência ao processo de transsubstanciação bíblico, transformação do pão e vinho em corpo e sangue de Jesus, respectivamente. A escritora seleciona cenas de sua vida e compara com a vida desses pintores. Entretanto, ela não se retrata como uma pessoa subalternizada por isso:

Ele olhou para mim [...] e perguntou o que havia na minha perna que estava atada àqueles ferros. [Minha mãe] contou sobre a pólio, e eu fui saindo sem olhar para trás. Esse assunto nunca me interessou. Pude ouvir a voz dele enquanto eu me afastava:
- Coitadinha!
Adiantaria explicar a ele que eu não era? (Lia, 2018, p. 22).

A escritora retoma aspectos da vida de Frida Kahlo: “Você sofreu com apelidos depois que teve poliomielite aos seis anos. Você estava em um bonde que se chocou com um trem e teve a pélvis perfurada, seu útero danificado que te relegou a um futuro sem filhos” (Lia, 2018, p. 86). Dessa forma, o diálogo com Frida se expande em suas produções. Bárbara se identifica com a pintora e reverencia essa figura histórica: [...] escrevo versos que falam das coisas que não tivemos nesta vida. As coisas que tanto ansiamos. Se pudesse / Refazer em mim / Tua vida / Dar-te-ia / Os filhos / Que não tiveste / E dar-te-ias / O Amor / De um Amor / Que nunca / tive” (Lia, 2018, p. 86). Aprendemos com essas mulheres a não nos conformarmos com a realidade e buscar transformá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos demonstrar como Bárbara Lia dialoga com a vida e a obra de Frida Kahlo. A autoficção elaborada pela escritora paranaense reforça essa interpretação que liga essas duas mulheres fortes e livres não só no âmbito artístico, mas também nos aspectos de suas histórias de vida, marcadas pela dor e pelo amor, que são transsubstanciados em arte. A poética de Lia nos aponta para o esgarçamento nas produções contemporâneas ao relacionar arte e vida e ao ampliar o campo literário por meio do diálogo com outras artes, nesse caso, a pintura.

Enfim, Bárbara Lia e Frida Kahlo proporcionam reflexões muito interessantes a partir de suas produções. Em suas obras percebemos

“o desejo de se posicionar contra a corrente, de promover revisões de valores, de representar mulheres inspiradas em figuras reais que desmentem estereótipos femininos, construídos ao longo da hegemonia patriarcal” (Zolin, 2019, p. 328). As mulheres, na literatura e em outras artes, foram forjando novas formas de entender a nossa realidade:

[...] as mulheres sabem inovar na reorganização dos espaços físicos, sociais, culturais e aqui, pode-se complementar, nos intelectuais e científicos. E o que parece mais importante, elas sabem inovar libertariamente, abrindo o campo das possibilidades interpretativas, propondo múltiplos temas de investigação, formulando novas problematizações, incorporando inúmeros sujeitos sociais, construindo novas formas de pensar e viver (Rago, 2019, p. 385-386).

São muitos os desafios enfrentados pelas mulheres, mas juntas somos mais fortes. Precisamos lutar pelos nossos direitos. Podem parecer frases clichês, mas pontuamos alguns fatos que apontam para essa necessidade, por exemplo, os altos índices de violência doméstica e feminicídio na América Latina, como representado no quadro *Unos Cuantos Piquetitos (Umas facadinhas de nada - 1935)*, de Frida; a disparidade salarial, tão presente em muitos postos de trabalho, como comenta Bárbara ao recordar que, revoltada, recusou uma proposta de emprego em que o seu salário seria a metade do valor que um homem recebia no mesmo posto: “Essa liberdade feminina pode ter um preço, [...]. Mas precisamos tomar posse. Temos que entender que somos tão importantes quanto os homens e levar essa percepção para a nossa vida prática” (Lia, 2017b, n.p, Internet). Essas e muitas outras situações são obstáculos a serem vencidos.

Para finalizar, retomamos um trecho do poema em prosa já apresentado para inspirar nossas lutas: “[Frida] nunca aceitou que o mundo a taxasse de menor ou pequena... Frida sussurra no meu travesseiro a **ladainha da rebeldia: Ergue este queixo bonito e pisa as flores da tua escolha**, e ama e ama até forjar uma chuva de colibris acima dos abismos” (Lia, 2019, p. 91, **negrito** nosso).

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Colaboração de André Barbault *et al.*; coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

FACHIN, Paulo Cesar. Frida Kahlo: arte e paixão entre sofrimentos e cores. *In: ALVES, Lourdes Kaminski; DINIZ, Alai Garcia; SELLÉS, Carmen Luna (orgs.). Poéticas sob suspeita*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2018. p. 165-185.

GARRAMUNÕ, Florencia. Práticas da impertinência; A literatura fora de si. *In: Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p.9-48.

LIA, Bárbara. *L'amour me ravage*. Curitiba: Edição da autora, 2019.

LIA, Bárbara. *Não o convidei ao meu corpo*. São Paulo: Kazuá, 2018.

LIA, Bárbara. *As filhas de Manuela*. São Paulo: Triunfal Gráfica e Editora, 2017a.

LIA, Bárbara. *Bárbara Lia ainda lê, faz poesia e cobra atitudes das mulheres*. Entrevista concedida à Carolina Goetten. Brasil de Fato, Curitiba - PR, 22 maio 2017b. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/05/22/barbara-lia-ainda-le-faz-poesia-e-cobra-atitudes-das-mulheres/>. Acesso em: 14 jul. 2022.

LIA, Bárbara. *Blog Chá para as borboletas*. 18 nov. 2012. Disponível em: <http://chapaasborboletas.blogspot.com/2012/>. Acesso em: 14 jul. 2022.

LIA, Bárbara. *A poeta paranaense Bárbara Lia*. Entrevista concedida à Marilda Confortin. Contemporartes, 05 abr. 2010. Disponível em: https://revistacontemporartes.blogspot.com/2010/04/poeta-paranaense-barbara-lia.html?fbclid=IwAROCRDu7udpBNxoMJoKXLF4L_xIYIzYHxesU_CbC1TuKw0AJKHm7lrPOdc. Acesso em: 14 jul. 2022.

LIA, Bárbara. Entrevista: Bárbara Lia. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão. *Germina Revista de Literatura & Arte*, abril, 2005. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_abril.htm. Acesso em: 14 jul. 2022.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Tradução Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, p. 1-3, janeiro 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2022.

PEDROSA, Celia *et al.* Práticas inespecíficas. *In: Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 205-230.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PLATÃO. *O Banquete*. Pará de Minas - Minas Gerais: M&M Editores, 2003. Disponível em: http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O_banquete.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 371-387.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019. p. 319-330.

Seção

III

LEGADOS DE
RESISTÊNCIA

MULHERES NAS CIÊNCIAS EXATAS: TRAJETÓRIAS (IM)POSSÍVEIS DE PESQUISADORAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Camila Silveira da Silva
Gabriela Ferreira
Alicia Aparecida de Souza

Este trabalho aborda a participação das mulheres no campo científico em um recorte entre os anos 2018 e 2022 no contexto da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde realizamos as nossas práticas. A temática tem sido pauta de estudos acerca dos cenários de sub-representação feminina, da desigualdade nos fomentos à pesquisa, da disparidade nos cargos de gestão e liderança acadêmica, de enfrentamentos e resistências nas universidades e institutos de pesquisa (Schiebinger, 2008; Olinto, 2011; Lima, Braga & Tavares, 2015; Grossi & Rea, 2020). Estas produções, em sua maioria fomentadas por mulheres cientistas, denunciam as situações de violência de gênero vividas nos ambientes acadêmicos e suscitam debates embasados para que ações afirmativas e demais políticas se façam urgentes nestes locais.

Os espaços de produção da Ciência refletem o processo histórico social de desigualdades entre mulheres e homens discutido, no Brasil, desde o final dos anos 1960 por Heleieth Saffioti (1934-2010). O lançamento da segunda edição de sua obra *Gênero, Patriarcado, Violência*¹⁹³ (Saffioti, 2015) indica a atualidade do problema de legitimar e manter um modelo de carreira que privilegia o sistema patriarcal, em uma relação de poder que subalterniza as cientistas. Os lugares que as

193

O livro *Gênero, Patriarcado, Violência* é fruto da pesquisa de Heleieth Saffioti, na Fundação Perseu Abramo, intitulada "A mulher brasileira nos espaços público e privado", realizada pelo Núcleo de Opinião Pública (NOP) em 2004. A primeira edição foi lançada em 2004, seguida de duas reimpressões (2007 e 2011) e a segunda edição foi lançada em 2015. Na obra, a temática central trazida pela autora é a violência contra as mulheres.

mulheres ocupam nas carreiras científicas marcam as diferenciações em relação aos seus colegas homens, promovendo exclusões e acentuando as desigualdades.

As pesquisas mais recentes, tendo como mote as mulheres cientistas, buscam trazer cada vez mais a voz dessas sujeitas, que historicamente foram silenciadas e invisibilizadas, com o intuito de denunciar as situações cotidianas de opressão, as negociações estabelecidas, as *performances* de identidades para sobreviverem em um campo de dominação masculina (Silva; Ribeiro, 2014; Barros; Mourão, 2020; Grossi; Rea, 2020). E de acordo com as pesquisadoras Fabiane Ferreira da Silva e Paula Regina Costa Ribeiro (2014), que investigaram a trajetória de mulheres cientistas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, esse é um tipo de pesquisa que coloca centralidade nas experiências vividas por elas, buscando romper com “proposições universalizantes, deterministas e essencialistas das identidades femininas, na direção de pensar sobre o caráter plural, histórico, mutável e construído das identidades” (Silva; Ribeiro, 2014, p. 451).

Apesar da emergência da temática, da necessidade de ampliar-mos a presença feminina nos espaços científicos, é recorrente o enfrentamento desigual para que as cientistas avancem na carreira ou até mesmo se mantenham nela, quando tomamos os cotidianos em que se inserem (ou não) essas mulheres.

Para a cientista Betina Stefanello Lima (2013), os obstáculos encontrados por mulheres pesquisadoras, como as da Física, que ela estudou, estão fortemente presentes nas trajetórias e definição de suas carreiras, por serem espaços dominados por homens. Ela destacou os elementos comuns que obstaculizam a ascensão das cientistas:

Os obstáculos estão presentes tanto na progressão das carreiras quanto na atuação em áreas eminentemente masculinas. Algumas das características comuns, que podem ser destacadas, são: o entendimento isolado de suas trajetórias profissionais (obstáculos e superações); o relato de terem suas habilidades e competências postas à prova ao ocuparem determinadas posições na carreira; a dificuldade em conciliar maternidade e família; a pressão do meio em adequar seu comportamento à cultura androcêntrica, que define

critérios para atuação e ascensão na carreira com referência ao padrão masculino hegemônico; e o relato de discriminações implícitas e estruturais (Lima, 2013, p. 898).

As estruturas sociais que forjam essas barreiras se sustentam no sistema de dominação-exploração que Heleieth Saffioti conjuga como patriarcado-racismo-capitalismo (Saffioti 1987; Saffioti, 2015). O enfrentamento é necessário e a tomada de consciência sobre as discriminações que mulheres sofrem no trabalho acadêmico urge. Dito isto, consideramos que:

É preciso problematizar o pressuposto de que a ciência é neutra com relação às questões de gênero, revelando que os valores e as características socialmente atribuídos às mulheres são desvalorizados na produção do conhecimento, e que desigualdades de gênero perpassam o campo científico, por exemplo, no que se refere: à sub-representação feminina em determinadas áreas da ciência, a ocupação de cargos de direção e o recebimento de bolsas PQ do CNPq, entre outros aspectos (Silva; Ribeiro, 2014, p. 464).

Um importante legado das epistemologias feministas é o potencial transformador das mulheres envolvidas na produção de conhecimento científico sobre suas próprias histórias de vida. Neste texto, trazemos as vozes de cientistas das Ciências Exatas, de diferentes áreas, destacando suas trajetórias (im)possíveis como mulheres em um campo de dominação masculina.

O FOCO NAS PESQUISADORAS DAS CIÊNCIAS EXATAS

Esta é uma Pesquisa Social de natureza Qualitativa, voltada ao universo das subjetividades, significados, valores, atitudes, aspirações, entre outros, também promovendo a identificação entre pesquisadoras e participantes da pesquisa na busca por compreender fenômenos que são parte de uma realidade social (Minayo, 2007).

Com o objetivo de compreender narrativas contadas por quem as viveu, optamos pelo método da História de Vida, concordando com Anabel Moriña (2017). Nesta metodologia, as participantes assumem um lugar de protagonismo no processo da construção do conhecimento, suas vozes são ouvidas e o desenvolvimento do estudo pode tornar-se um momento de reflexão para elas mesmas. Dessa maneira, a subjetividade das pessoas é um ponto de grande importância na investigação feminista e, por meio das histórias de vida, favorecemos “[...] a escuta das vozes de pessoas que são silenciadas nos discursos científicos, por serem grupos oprimidos ou vulneráveis”¹⁹⁴ (Moriña, 2017, p. 17), tal como as mulheres cientistas.

Para a constituição dos dados, utilizamos a Entrevista Reflexiva Semiestruturada, dado que, como argumenta Heloisa Szymanski (2018), por meio desse instrumento é possível investigar significados subjetivos e complexos, sendo que a interação social entre entrevistadora e entrevistada é parte fundamental da pesquisa. No momento do encontro, estão em jogo as percepções, sentidos, expectativas, preconceitos e sentimentos das pessoas envolvidas, tornando o instrumento adequado para investigar questões sociais, como é o caso das relações de gênero no campo científico (Szymanski, 2018).

Sendo assim, com o intuito de observar as relações de gênero estabelecidas no Setor de Ciências Exatas da Universidade Federal do Paraná, acessamos os sites oficiais dos departamentos para constituir dados sobre o corpo docente de cada um deles, analisando, em seguida, o percentual de mulheres. Na sequência, buscamos os Currículos *Lattes* de todas as professoras lotadas nos departamentos e observamos parâmetros como formação, tempo de carreira, área de atuação, atividades desenvolvidas, orientações, entre outros. Por fim, observamos os cargos ocupados pelas docentes em dezembro de 2018 por meio de um documento disponibilizado no site da Pró-reitoria de Gestão de Pessoas da UFPR.

194

Nossa tradução de “[...] escuchar las voces de personas silenciadas en los discursos científicos, por tratarse de grupos oprimidos o vulnerables” (Moriña, 2017, p. 17).

A partir de então, selecionamos 18 docentes pesquisadoras para serem entrevistadas, de maneira a contemplar todos os departamentos do Setor de Ciências Exatas, ter representantes de todos os cargos e que estivessem em momentos diferentes da carreira científica. Com isso, realizamos as entrevistas no primeiro semestre de 2019 e os dados obtidos foram analisados com base em teorias feministas e de gênero aplicadas às Ciências (Grossi & Rea, 2020).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O Setor de Ciências Exatas da UFPR é formado pelos Departamentos de Estatística, Expressão Gráfica, Física, Informática, Matemática e Química. No corpo docente total, observamos que havia a presença de 66 mulheres em 2018 e 65 no ano de 2022, representando em ambos os casos somente 26%. Dentre todas as pesquisadoras, as 18 entrevistadas eram em sua maioria de cor branca, demonstraram ter tido pelo menos um relacionamento heterossexual, estavam na faixa etária de 30 a 75 anos e a maioria era mãe. Os perfis eram diversos, com mulheres em diferentes momentos da carreira, interesses de pesquisa variados, maior ou menor aproximação com os feminismos e diferentes atitudes no momento dos encontros, algumas mais tímidas em serem gravadas, outras mais confortáveis em construir as narrativas. Os cargos ocupados por elas eram de Professora Assistente, Professora Adjunta, Professora Associada e Professora Titular.

No Departamento de Estatística, foram entrevistadas duas pesquisadoras; na área da Expressão Gráfica, entrevistamos quatro docentes; com relação a Física, tivemos a participação de duas pesquisadoras; do Departamento de Informática, participaram três; entrevistamos, também três matemáticas; e, por fim, participaram da pesquisa quatro professoras do Departamento de Química.

As entrevistas variaram entre 30 e 120 minutos e abordaram assuntos de natureza profissional e pessoal, envolvendo a formação

acadêmica e profissional das participantes, questões familiares, relatos da infância, suas atividades enquanto professoras e pesquisadoras, interesses, opiniões e reflexões sobre suas vidas e assuntos relacionados ao gênero. Foram realizadas em encontros presenciais nas dependências da UFPR e seguimos um roteiro semiestruturado, iniciando as entrevistas com a questão desencadeadora: conte como foi sua trajetória profissional até chegar aqui. A partir disso, também utilizamos as seguintes perguntas de apoio: quais foram os fatores que te levaram a escolher esta área?; como foi sua trajetória durante a graduação, até aqui? Quantas mulheres faziam parte da sua turma?; ao longo da sua carreira houve obstáculos? Se sim, quais foram estes obstáculos?; a senhora se inspirou em alguém para optar por essa área? Se sim, quem seria?. Por se tratar de entrevistas semiestruturadas, estes questionamentos sofreram alterações dependendo da abertura dada por cada participante e do caminho que as conversas tomaram. Entretanto, nosso foco foram as perguntas que nos permitiriam conhecer as trajetórias e os obstáculos na vida delas.

AS CIENTISTAS DA ESTATÍSTICA

No Departamento de Estatística havia seis mulheres em 2018 (25%) e houve uma queda para cinco mulheres em 2022 (23%). Deste total, entrevistamos a Professora Assistente P1 e a Professora Associada P2. Não foi possível entrevistar uma Professora Adjunta da Estatística e não tinha mulheres com o cargo de Professora Titular na ocasião da pesquisa.

P1 teve sua carreira marcada pela mudança de área de atuação. Apesar de ser graduada e mestra nas Ciências Biológicas, ela contou que o curso que realmente desejava era Informática, mas que, por causa das oportunidades, foi para a Estatística. Agora alocada neste Departamento, afirmou que desejava fazer Doutorado e comentou sobre se sentir realizada ao trabalhar com educação inclusiva:

[...] Eu vim de um ensino público que não me deu oportunidade de eu entrar no curso que eu desejei, meu curso era na área biológica, que era na área de saúde, né? [...] A minha vontade era de fazer Universidade Federal, então eu também não tinha condições financeiras de fazer outro curso fora, então eu tentei até conseguir. Então quando eu tive a chance, [...] eu não sabia muito a respeito de estatística [...], eu fiz por estar dentro da Universidade Federal, [...] foi assim uma mudança grande, mas eu acho que quando a gente tem outras oportunidades, a gente deve agarrá-las. [...] eu entrei por causa dessa oportunidade, não foi uma escolha assim [...] tem aparecido muitos alunos de inclusão na Universidade Federal e, para mim, foi um dos maiores desafios você ensinar estatística para alunos que têm baixa visão ou alunos deficientes visuais, né? [...] me enriqueceu muito, por isso que começou essa ideia, porque eu quero fazer doutorado, mas eu quero fazer o doutorado que me enriqueça, algo que me deixe feliz [...]. Então isso está me deixando bastante feliz dentro minha carreira, eu acho que eu me encontrei um pouco com a inclusão social (P1).

Com relação ao gênero, ela reiterou algumas vezes que não percebia diferença entre mulheres e homens tanto na área das Ciências Biológicas, quanto no Departamento de Estatística ou no próprio Setor de Exatas, destacando que a competência profissional é o suficiente para o ingresso e a manutenção na carreira científica, mesmo que em seus relatos, mencionasse casos de privilégios de colegas homens e de predominância deles nas instituições.

Mesmo reconhecendo que as mulheres eram minoria no Setor de Ciências Exatas como um todo, destacando as posições de chefia, para a entrevistada P1 isso não possuía relação com o preconceito de gênero. Ela reforçou em diversos pontos que as habilidades e os esforços eram suficientes para se atingir os objetivos desejados na academia. Entretanto, P1 ainda não havia conseguido realizar o curso de Doutorado que almejava.

Já a entrevistada P2, por sua vez, tinha a Estatística como primeira opção devido ao contato que teve com profissionais da área na época do vestibular, em particular, uma professora da Unicamp,

que mais tarde se tornou sua orientadora do Mestrado. Ela também contou que, por muito tempo, dedicou-se à dança, mas optou pela carreira acadêmica porque ser profissional das Artes era algo muito difícil:

[...] escolhi [Estatística] por conta de uma palestra que meu colégio levou os alunos que estavam em período de decisão para vestibular [...]. Aí entrei no vestibular [...] e depois eu resolvi que precisava estudar um pouco mais, porque na época que eu fiz a graduação, eu fazia junto dança, então o meu negócio era dançar. [...] então fiz o mestrado, depois que eu consegui ser aprovada, depois de um ano de mestrado surgiu o concurso aqui na universidade, no departamento de estatística [...]. E aí passei [...] e tempos depois resolvi aplicar para o doutorado, [...] aí fui fazer o doutorado em Lancaster, na Inglaterra, fiquei lá por 4 anos e agora eu tô aqui. [...] Eu dancei por muitos anos, desde os oito até aos 18 anos, houve uma época em que eu fui convidada para dançar em São Paulo, como profissional mesmo [...] então foi nesse momento, falei 'não, acho que não vai dar para viver de dança, infelizmente terei que sair fora do país para conseguir'. E mesmo assim a gente sabe de tantos relatos difíceis né? Na arte é muito difícil, então eu achei que tinha que investir na carreira acadêmica [...] (P2).

Assim como P1, a professora P2 afirmou não haver diferença entre mulheres e homens na Estatística, ponderando que as dificuldades são iguais para todas(os), devido à situação do mercado de trabalho. Ela pontuou uma particularidade da área que, por ser nova no Brasil e estar crescendo, conta com muitas oportunidades, o que, em sua opinião, diminui os obstáculos:

[...] é sofrido, mas é sofrido igual para todo mundo, não é pelo fato de você ser mulher que é mais difícil, né? Muitas pessoas acham que pelo menos na minha área não é o que acontece, fato de você ser homem e ser mulher não te favorece e nem te dificulta. Você só tem que mostrar que você é capaz e que você tá afim [...] as bancas de concurso que a gente tem conhecimento e que tem aqui [...] o que a gente olha mesmo é o perfil da pessoa, se ela tem um perfil certo para aquela posição, né? Como a gente tá dentro do Universidade, a gente precisa de pessoas que tem um perfil acadêmico forte,

que tem uma veia acadêmica muito forte, que tem potencial para orientar alunos, que gosta daquilo que faz, que dá uma boa aula. Então a gente busca mais isso, mas no nosso departamento tem mais homens que mulheres. Mas eu acho que porque também não sei se tem tantas mulheres fazendo estatística [...] (P2).

Para as duas entrevistadas do Departamento de Estatística da UFPR, portanto, o que prevalece na carreira acadêmica é o sistema meritocrático, que para ambas faz sentido. Mesmo observando que no Departamento de Estatística elas são minoria e há pouca representatividade feminina no Setor de Exatas como um todo, as participantes não associaram esses fatos com os mecanismos de subalternização de gênero, que perpetuam as mulheres em posições de desvantagem.

AS CIENTISTAS DA EXPRESSÃO GRÁFICA

As professoras são maioria somente no Departamento de Expressão Gráfica, cujos números permaneceram iguais em 2018 e 2022, com as 11 mulheres lotadas representando 55% do corpo docente. A partir disso, entrevistamos a Professora Assistente P3, a Professora Adjunta P4, a Professora Associada P5 e a Professora Titular P6, sendo o único Departamento no qual tivemos representantes de todos os cargos do Magistério Superior.

A professora P3 trabalhou com Design em diversos segmentos antes e durante sua entrada na carreira acadêmica. De acordo com ela, as experiências que adquiriu no mercado de trabalho era algo positivo nas aulas, visto como um valor agregado para o seu desempenho profissional.

Para a entrevistada, a multidisciplinaridade do Departamento de Expressão Gráfica era um contexto que ela já conhecia, por causa das vivências fora da Universidade. Devido a isso, decidiu prestar concurso na área, que ela passou na sétima tentativa. Com relação às suas observações sobre gênero, comentou que no curso de Expressão

Gráfica, a quantidade de estudantes mulheres e homens é próxima da paridade, mas ao analisar as subáreas, é notável a maior presença feminina em design de interiores. Ainda nesse sentido, a entrevistada P3 abordou sobre o incômodo que as vestimentas das mulheres causavam em eventos que frequentava antes da carreira acadêmica, havia orientação e censura em relação às roupas que usavam.

A docente também relatou histórias de mulheres conhecidas que haviam sofrido **assédios e preconceitos de gênero explícitos**, mas salientou que essa não era a realidade do Departamento de Expressão Gráfica, que em seu ambiente de trabalho, sentia-se muito à vontade. Entretanto, nem sempre foi assim em sua carreira. Além do incômodo com as vestimentas abordado no parágrafo anterior, também comentou sobre sua experiência dando aulas para um curso técnico com majoritariamente alunos homens:

[...] eu nunca tive problema em relação ao respeito de alunos, lá no início da minha carreira, quando eu dava aula no curso técnico, a maior parte dos alunos da escola era de meninos, porque eles tinham muito curso na área de mecânica, eletrônica, que são preferidos pelos meninos. Então lá eu usava guarda pó e o guarda pó era uma espécie de proteção pra mim, porque eu sentia olhares desconfortáveis, talvez pela imaturidade, talvez pela minha postura, eu era bem mais nova também, e hoje eu não sinto mais essa diferença [...]. Não é porque eles eram muito novos, porque era um público de pessoas mais velhas que querem se aprimorar, e mesmo assim o comportamento era muito infantil e machista (P3).

Portanto, mesmo afirmando que nunca se sentiu desrespeitada pelos alunos, P3 relatou uma sensação de desconforto ao dar aula para turmas de homens.

De acordo com a entrevistada P4, que teve sua formação inicial na Engenharia Cartográfica, a área era uma das engenharias que tinha mais mulheres na turma, em sua época. Um momento marcante foi o falecimento de seu pai e sua mãe, quando fazia Graduação, algo que ela relatou como um grande obstáculo, pelo abalo emocional gerado e a instabilidade para continuidade nos estudos. Assim, ela comentou

que utilizava a sua superação deste momento como exemplo para suas e seus estudantes. Com relação à Graduação e Mestrado na Engenharia Cartográfica, P4 falou sobre a criação que recebeu do pai para que se tornasse uma pessoa independente, assumindo posições na carreira nas quais as mulheres são menos presentes. Conforme suas palavras, ela se considerava uma anti-mulher por não seguir alguns padrões de gênero:

[...] particularmente, pela criação que eu tive, eu nunca aceitei de me dizer que “você é mulher, você não pode fazer isso”. E na área de cartografia, [...] a maioria das mulheres gosta de ficar em escritório e eu sempre gostei da parte de campo, tanto que o meu mestrado, toda a coleta de dados, 90% foi em campo, [...] então eu gosto de ir pra frente de campo, [...] mulher, normalmente, não tô menosprezando nenhuma mulher, mas eu acho que a maioria das mulheres preferem não ir tanto a campo na área da engenharia, e eu sempre gostei, então eu nunca me senti privada disso ou com algum preconceito por ser mulher, mas eu acho que parte disso é criação. [...] eu acho que as muitas desistem porque se acham expostas, porque você não vai ter um banheiro, porque você não vai ter um lugar, vai estar muito quente, você vai estar debaixo do sol. Então eu vejo assim, eu sou anti-mulher, digamos assim, eu detesto salão de beleza, eu detesto secador, não suporto, eu saio do meu cabeleireiro, eu corto o cabelo, eu saio e não quero secar cabelo, [...] eu vou quando precisa. Eu acho que eu fui criada muito moleque [...] (P4).

Para a participante P4, sua criação com menos estereótipos femininos fez com que ela se tornasse uma “anti-mulher”, por não gostar de atividades socialmente construídas como femininas. Associado a isso, demonstrou relacionar esses aspectos com seu envolvimento na carreira, seguindo uma área onde as mulheres eram mais ausentes.

A entrevistada P5, por sua vez, argumentou nunca ter sido discriminada por ser mulher, afirmando que, no meio universitário, o preconceito de gênero era algo bem resolvido. Isso, pois, as mulheres davam aulas, pesquisavam, publicavam trabalhos, ganhavam prêmios, estavam nas chefias e coordenações, entre outros, o que, para ela, demonstraria que as mulheres eram bem representadas

no Setor de Ciências Exatas. Como uma das pessoas que fundaram o curso de Expressão Gráfica na UFPR, ela relatou:

Eu participei também da criação do curso de expressão gráfica. Basicamente, nós tivemos ajuda de alguns professores, **basicamente eu e outra professora que montamos o curso**, né? [...] o nosso departamento não tinha um curso associado e isso nos causava diversos problemas, assim, não conseguia muitas coisas, não conseguia a verba, não conseguia fazer nada, era um departamento meio que esquecido. Então a gente sentiu necessidade de criar esse curso e também o mercado tava mostrando uma certa possibilidade de ingressar esse profissional [...] antigamente nós éramos um departamento que só prestava serviço, só atendia os outros cursos, [...] nós continuamos atendendo outros cursos, né? [...] mas atendemos agora também o nosso curso (P5).

Por fim, P6 também era formada em Engenharia Cartográfica, fez Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado nas Engenharias e, de acordo com ela, o interesse por esse percurso se deu por gostar de Matemática e de desenho. Ao contrário de muitos outros relatos, a participante não teve o apoio da família, pois todas(os) eram da Saúde. Um aspecto importante em sua fala foi a maior cobrança que as mulheres engenheiras recebem em comparação aos homens:

[...] desde aluna de graduação, [...] a **gente sempre tinha que ser a melhor**, né? Então, em defesas, [...] um trabalho em equipe que servia como conclusão de curso, foram quatro trabalhos, tinha professores que só faziam pergunta para mim, para os outros não. **A mulher sempre teve que se dedicar mais na área da engenharia**. [...], mas até hoje, [...] como professora, como pesquisadora, a gente sente, a gente continua tendo que ser mais para ter o mesmo, né? (P6).

Dessa maneira, a entrevistada reconheceu que **as mulheres precisam se esforçar mais que os homens dentro das Engenharias**, encarando isso como um problema em sua própria trajetória.

O Departamento de Expressão Gráfica possui a peculiaridade de ter muitas docentes formadas em outras áreas atuando lá, em especial as advindas das Engenharias. Este Departamento atendia

– e atende – muitos cursos de Engenharia, inclusive antes de ter o próprio curso de Graduação.

AS CIENTISTAS DA FÍSICA

O Departamento de Física é o que apresenta a maior desigualdade de gênero do Setor de Ciências Exatas, contando com cinco mulheres em 2018 (10%) e com seis em 2022 (13%), apesar do pequeno aumento, elas não chegam a 15% de representatividade. Dentre as pesquisadoras, foram entrevistadas a Professora Adjunta P7 e a Professora Titular P8.

Os relatos sobre as influências de familiares para a escolha da carreira nas Ciências foram vários, mas P7 foi uma das poucas entrevistadas a dar destaque ao incentivo paterno. De acordo com ela, **o pai motivava e aguçava a curiosidade, fazendo desafios e brincadeiras que envolviam ciências exatas**, o que ela julgou como importante para a sua escolha, frisando como sempre gostou da área da Física.

Sua narrativa também envolveu as **dificuldades em fazer parte de turmas de Graduação, Mestrado e Doutorado em que as mulheres eram sempre minoria**. Apontou que ela e as outras colegas mulheres se uniram ao longo do curso de Graduação:

No início do curso [de Física], então eram 30, e **éramos só quatro meninas**. E a gente se uniu, a gente ficou muito amiga... muito amigas e a gente fazia disciplinas para eliminar, terminar o curso um pouco mais rápido, então a gente se formou só nós quatro porque nós quatro antecipamos um pouquinho o curso, e conseguimos formar um semestre antes [...]. Eu fiz a graduação, [...] peguei bolsa de IC, então eu só estudava, e era CDF, né? Tipo, nossa, [...] estudava um monte, então saía bem nas provas, [...] tinha prova que às vezes só eu saía bem na turma, e aí esse dia aí certeza que ia vir algum comentário 'ah, mas é amiguinha do professor!' [...] as minhas amigas se identificam porque elas também sofriam isso daí na situação, então a gente se uniu. Então é uma **consequência do machismo claramente** [...] (P7).

Mestra e Doutora em Física, contou sobre as dificuldades que o ambiente acadêmico extremamente androcêntrico trouxe para ela, inclusive culminando em um afastamento com relação a sua área de formação na época em que realizou Pós-Doutorado e, mais adiante, quando foi contratada no Departamento de Física da UFPR.

A entrevistada foi uma das poucas que mencionou palavras como “machismo” e “feminismo” e se mostrou mais próxima das reflexões sobre gênero e seu papel enquanto mulher cientista da Física. Além disso, contou sobre as **dificuldades em ser mãe cientista e os preconceitos que vivenciou ao entrar em ambientes acadêmicos onde só havia a presença de homens**. Um dos casos mais explícitos foi em um concurso público que prestou, no qual pode perceber que um membro da banca – que era totalmente masculina – não gostaria que ela, enquanto mulher, fosse aprovada. Ele, então, abaixou a nota dela de maneira tamanha que a colocou em segundo lugar. De acordo com P7, outras injustiças contra ela aconteceram neste concurso e ela recorreu, mas não denunciou o viés machista que sentiu por parte da banca, pois, conforme suas palavras, não teria como provar a violência sofrida.

A segunda entrevistada da Física, P8, possuía uma trajetória marcada por obstáculos em todas as etapas da vida acadêmica. Ela contou sobre sua grande dedicação para os estudos desde jovem e os **problemas em não ter acesso ao “curso científico” durante a Educação Básica, por morar em uma cidade do interior e por ser mulher**. Seu desejo era cursar Arquitetura e Urbanismo e, para passar no vestibular de uma universidade pública, precisou de muitos esforços:

Eu não sabia o que era um logaritmo, não sabia o que era um seno ou cosseno, eu não sabia nada, porque o que eu aprendi no curso normal foi basicamente matemática do curso primário, didática, psicologia do ensino, enfim, administração escolar, esse tipo de coisa, porque era comum e aliás **era a única opção lá na minha cidade para moças**. No segundo grau só existia a opção de curso normal, porque o que se chamava de científico, **curso científico que era o segundo grau que englobava todas essas disciplinas só existia para rapazes na minha cidade**. [...] inclusive eu estudei em um

colégio de freiras, lá só existia como segundo grau o curso normal e no colégio de padres é que existe o curso científico.

Então você já pode ver que essa carreira mais científica já estava vetada para mulheres, tá certo? (P8).

Sendo assim, por incentivo de um irmão, a entrevistada cursou Arquitetura e Urbanismo e Física ao mesmo tempo. Por certo período da vida profissional, dedicou-se ao planejamento urbano da cidade de Curitiba, até que fez um concurso e foi aprovada para trabalhar no Departamento de Física da UFPR. Conforme seu relato, o Departamento precisava com urgência de uma(um) docente na época do concurso e, assim que foi aprovada, já começou a lecionar, mesmo sem sair o contrato. Contou que, naquela época (anos 1970), era comum demorar algum tempo para a parte burocrática da contratação ser resolvida, mas, em seu caso, levou muito mais tempo do que o esperado e precisou que seu irmão intervisse para que ela assinasse o contrato.

A trajetória acadêmica de P8 foi atravessada não apenas pelas dificuldades e preconceitos que uma mulher, professora, pesquisadora e mãe sofria na década de 1980 – e ainda sofre –, como também por uma tragédia pessoal que teve profundo impacto em suas escolhas profissionais. O falecimento de sua mãe foi o que definiu sua área de pesquisa em toda a carreira.

Sendo autoridade na área em que atua há décadas, P8 relatou que permanece isolada no Departamento de Física. **Apesar dos prêmios, da relevância social e acadêmica de seu trabalho e do reconhecimento nacional e internacional, ela afirmou que os colegas não consideram sua pesquisa como “Física de verdade”.** Sendo assim, ela não fazia parte do Pós-Graduação em Física da UFPR, nunca houve a contratação de outra(o) cientista que se dedicasse a Ciências Atmosféricas e ela narrou situações em que docentes do Departamento tentaram desencorajar estudantes de seu grupo de pesquisa a seguir na área. Essas questões, de acordo com sua narrativa, fizeram com que ela tivesse uma carga grande de trabalho e, devido ao grupo de pesquisa ser pequeno e não ter apoio interno, dificultou que ela pudesse expandir os estudos e aumentar o alcance dos resultados.

A entrevistada apontou **discriminações de gênero e reconheceu o quanto os entraves colocados pelo Departamento de Física dificultaram sua trajetória científica**, que era muito mais valorizada externamente. Por fim, ela afirmou que poderia ter se aposentado há 20 anos, mas não desejava fazê-lo e apontou ter dúvidas se sua área continuaria existindo depois que cessasse suas atividades de pesquisa.

AS CIENTISTAS DA INFORMÁTICA

O Departamento de Informática, por sua vez, possui o segundo pior caso de disparidade, havendo a presença de oito professoras em 2018 e em 2022, mas o percentual diminuiu de 19% para 18% devido a entrada de mais homens no corpo docente deste Departamento. Com isso, foram entrevistadas a Professora Adjunta P9, a Professora Associada P10 e a Professora Titular P11.

A participante P9, sendo Mestra em Administração, teve sua carreira marcada por trabalhos em conjunto com estudantes e colegas na parte de empreendedorismo. Conforme seu relato, as atividades que desenvolvia tinham muita relação com inovação no mercado de trabalho e ela sempre buscava incentivar as(os) estudantes a terem a formação mais completa possível. Ademais, abordou situações em que sofreu preconceito de gênero, por exemplo, com relação à maternidade e opinou sobre discriminações contra as mulheres em ambientes profissionais e como ela fazia para lutar contra isso:

[...] eu ouvi uma vez: **“ah, você tem filhos, então isso aí já é um impeditivo para você ter sucesso”, algo muito absurdo e confesso que, naquela época, eu realmente tive um abalo sísmico no momento**, [...] mas depois eu resolvi reverter [...]. Então a forma que eu respondi, principalmente essa pessoa, que foi algo que me marcou muito, o que eu respondi não foi com palavras [...], qual foi a minha resposta? Foi fazendo proposição de projeto, ignorando aquilo e mostrando o seguinte: não é assim não. Isso foi realmente no começo, hoje, por causa da minha idade, eu me sinto mais segura,

se alguém chegar para mim, fazer um comentário desse, eu vou dizer “negativo, a questão de qualificação e competência e dedicação não são medidas com essas variáveis!” [...] **eu acho que é muito danoso, você ou recebe menos ou você não pode ter um determinado cargo ou ter uma liderança porque você é mulher.** Somos competentes, somos dedicadas sim, somos envolvidas, temos foco sim e pronto, é a resposta (P9).

Com relação à P10, ela migrou para a área de Informática depois de não se identificar com Arquitetura e Urbanismo. Em sua narrativa, contou que queria estudar algo mais relacionado às Ciências Exatas. Além disso, ela comentou sobre a presença feminina em ambos os casos na época de sua Graduação e o que observava como professora do Departamento de Informática. **No caso dos cursos que leciona na Informática, as turmas costumavam contar com duas estudantes mulheres do total de 110** e relatou que se sentiu surpresa ao saber das discriminações que alunas passavam ao tentar entrar no mercado de trabalho. A cientista disse nunca ter sofrido violência de gênero no ambiente acadêmico, segundo ela, o que pode ter acontecido pelo fato de sua subárea ter bastante mulheres, algo que percebe nos congressos especializados que frequenta sobre banco de dados e nota a participação feminina com bastante representatividade.

Mesmo assim, ela reconheceu que sua subárea é uma exceção com relação à presença das mulheres e, quando perguntada sobre o motivo da diminuição expressiva de alunas na Informática, refletiu sobre os estereótipos de gênero que recaem sobre a área:

[...] isso é um fenômeno mundial, em todos os lugares no mundo, a **quantidade de mulheres que têm ido para computação tem diminuído**, agora está revertendo a onda, entendeu? **Agora, nos últimos anos, a gente tem visto o número aumentar um pouquinho**, tá? Então a gente está revertendo isso, mas eu acredito que seja uma coisa mais, não sei, talvez da infância, entendeu? Que os meninos sempre gostaram de videogame, estiveram sempre muito ligados a isso [...], então tem essa questão também de imagem, eu acho, sabe? Que a pessoa que faz computação é meio nerd, entendeu? Então assim talvez aquela imagem não batia muito com a forma que ela se via, talvez isso tenha espantado

um pouquinho as mulheres, entendeu? Mas a gente não sabe, né? Não consegue saber o porquê [...] (P10).

Além das reflexões sobre os estereótipos da Informática, associados às construções sociais de gênero, a entrevistada comentou sobre a **importância de iniciativas que visem incentivar as meninas a se interessarem pelo campo, desde a Educação Básica**, e citou alguns projetos que conhecia na cidade de Curitiba.

A terceira participante, P11, afirmou que desde a Graduação sempre esteve acostumada a estar em um **ambiente muito masculino**, mas que isso nunca trouxe dificuldades para a sua vida, apesar de mencionar as *performances* de gênero presentes em seu cotidiano profissional.

De maneira parecida com P10, a docente P11 disse que **sua área de pesquisa é uma das que mais tem presença feminina**. Ademais, afirmou observar uma movimentação na Informática para fortalecer e incentivar as mulheres, tendo uma maior participação delas em comitês de eventos científicos, corpos editoriais de revistas, entre outros, além de citar iniciativas que buscam fomentar pesquisadoras. Entretanto, encarou parte disso como “privilégios”:

[...] nós temos um movimento na computação que é “mulheres na computação”, a ACM, que é a Associação Internacional da Computação, ela também dá bolsa porque você é mulher, pra você participar de congressos, bolsa pra pesquisadora mulher, então acho que a gente já tem isso há muito tempo dentro da computação, [...] você, por ser mulher, você também tinha alguns “privilégios”, eu não sei se é privilégios, eu não sei explicar, mas eu sempre achei muito estranho isso, eu não sei se eu sou favorável também. [...] **o que a gente percebe na computação, na ACM, em todo lugar é essa preocupação, de você trazer uma visão mais feminina às vezes, porque a gente sabe que o gênero às vezes pensa diferente, e pra contribuir pra área, então eu acho que isso é benéfico** [...] (P11).

Por fim, P11 afirmou que sabia de relatos de assédios e preconceito de gênero dentro do Departamento de Informática, mas nunca foi vítima.

AS CIENTISTAS DA MATEMÁTICA

O Departamento de Matemática contava com 13 mulheres em 2018 (24%) e passou a 14 em 2022 (25%). Dentre elas, entrevistamos a Professora Adjunta P12, a Professora Associada P13 e a Professora Titular P14.

A pesquisadora P12 aparentou estar pouco confortável em ser entrevistada, ela questionou o motivo do nosso convite para participar da pesquisa, alegando que não sabia se sua trajetória seria de fato interessante, e demonstrou tomar cuidado com as palavras durante todo o encontro. Em seu relato, afirmou que sempre gostou muito de estudar e que desde a Educação Básica dedicava muito tempo aos estudos, apontando a mãe, o pai e algumas(alguns) professoras(es) como pessoas que a incentivaram a se dedicar de tal maneira. Tendo grande interesse na área da Matemática, **contou que não via como uma opção cursar o bacharelado, por não saber do que se tratava e por acreditar que, para atuar no campo, deveria ser professora:**

Mas eu não sei quando que essa vontade de ensinar nasceu assim, acho que foi meio natural e [...] quando eu fiz o vestibular de Matemática, eu fiz licenciatura em Matemática, na época até tinha [...] o curso de bacharelado em Matemática, como aqui na UFPR tem também, tem os dois cursos, só que eu com 17 anos, quando eu fiz a inscrição do vestibular, eu não sabia o que significava o bacharelado [...]. Mas naquela época pra mim 'ah, vou estudar Matemática', a única possibilidade que pra mim tinha era ser professora, então por isso que eu fiz licenciatura, né? Hoje eu poderia ter visto que eu poderia ser... fazer bacharelado pra depois fazer o mestrado, pra depois fazer o doutorado, pra daí ser uma pesquisadora, trabalhar talvez em institutos de pesquisa ou coisa assim.

Mas na época pra mim a licenciatura era a única... **ser professora era a única opção que tinha**, então eu acabei indo por isso [...] (P12).

Ainda dando grande destaque a sua dedicação aos estudos, a entrevistada P12 relatou sobre a época em que fez o concurso para a UFPR, abordando os **momentos de sofrimento e exaustão relacionados a esse importante momento na carreira de pesquisadora**, mas sem atribuí-los ao gênero. Ela citou a carga emocional como um obstáculo, pois queria muito ingressar na carreira, se dedicando a estudar por períodos estafantes.

Ao questionarmos sobre a sua trajetória enquanto mulher pesquisadora, P12 abordou entraves que, segundo ela, eram comuns a todas as pessoas que se propõem a ingressar no meio acadêmico. Entretanto, chama atenção a forma como ela se incomodou e usou com cuidado as palavras “cientista” e “pesquisadora” quando foram utilizadas para se referir a ela.

Dentre todas as entrevistadas, P12 foi a única que enfatizou não ter filhas(os). Ao refletir sobre a sua presença enquanto mulher no Departamento de Matemática, em especial para as alunas, abordou sua relação com a maternidade e como a escolha por não ser mãe era alvo de questionamentos e pressões externas, inclusive no ambiente profissional.

Além disso, mencionou sentir-se pressionada a realizar um Pós-Doutorado, preferencialmente fora do Brasil, mas que não desejava fazer porque sentia medo, e ela associou esse sentimento com ser mulher. Mesmo não demonstrando uma reflexão aprofundada quanto às questões de gênero, ao falar **sobre seu medo de fazer Pós-Doutorado, em particular, por receio de não ser boa o suficiente, P12 refletiu sobre as diferenças na criação de meninas e meninos**. De acordo com a participante, os meninos são ensinados e incentivados a serem corajosos, terem grandes ambições profissionais. Ao mesmo tempo, em sua interpretação, as meninas são criadas de modo a sentir mais medo, ter receios e são mais “trancadas” que eles, por isso se arriscam menos nas oportunidades, o que ela reconheceu em sua própria trajetória.

A pesquisadora P13, por sua vez, ao contar sobre sua formação enquanto cientista, abordou os percalços na época do Doutorado. Contou que a dificuldade em dar aula na UFPR e realizar a Pós-Graduação em outro estado já era uma situação difícil e, depois de engravidar, resolveu desistir do Doutorado na ocasião. Mais adiante, aproximou-se da área da Educação Matemática.

O motivo de P13 escolher a área da Matemática, a princípio, era seu caráter de “ciência exata.” Segundo ela, o que chamava atenção eram as respostas exatas e fáceis que a Matemática lhe proporcionava, além de fazer com que fosse divertido aprender. A participante destacou professoras(es) que foram inspiração em seu percurso. Ademais, contou sobre as dificuldades de mudar de cidade aos 17 anos, tanto emocionais, quanto financeiras, e de um **episódio de violência e assédio que a marcou na época da Graduação**, que ela atribui ao fato de ser mulher.

Ao ser questionada se as colegas mulheres da época da Graduação também seguiram a carreira acadêmica, P13 afirmou que a maioria não, atribuindo isso, especialmente, **à escolha delas por formar uma família**. De acordo com a entrevistada, boa parte das amigas já terminava o curso tendo o casamento marcado e isso atrapalhava as escolhas e a mobilidade, o que não foi o seu caso, pois julgou que ter casado e engravidado mais tarde permitiu, dentre outras coisas, que seguisse na academia. A partir disso, refletiu sobre o que é esperado socialmente para o comportamento das mulheres, como se espera, culturalmente, **que elas sejam as responsáveis pelo lar e há a imposição da escolha entre seguir uma carreira ou ter uma família**.

Entretanto, apesar de ter conseguido conciliar a família com a vida profissional e a formação acadêmica, a entrevistada P13 contou que, por já ser casada e mãe, optou por não realizar o Doutorado fora da UFPR:

[...] **pra fazer o doutorado, que eu já tava casada, já tinha filho, eu não quis ir pra fora também**. Pra mim, ir pra fora ia ser um sacrifício muito grande, né? Então eu poderia ter ido pra Unicamp, pra USP, qualquer outro lugar poderia ter prestado a seleção, mas **eu achei que ia ser um sacrifício**

muito grande pra mim e pra minha família. Então aqui em Curitiba tinha a opção pra fazer, então foi a opção que eu fiz. [...] Mas aqui eu acho que a gente poderia ter mais mulheres trabalhando, e não é que a gente não tenha, a gente tem, mas como elas são poucas também, elas também já estão empregadas [risos], né? Mas a gente tem tentado incentivar mais as meninas do curso a fazerem bacharelado, fazer mestrado, e mesmo na área da Educação também, fazer mestrado... (P13).

A participante fez reflexões sobre questões de gênero em alguns momentos e comentou que a **maior presença feminina no curso de Licenciatura, em comparação com o Bacharelado no Departamento de Matemática** pode ser devido ao preconceito tanto com relação à área em si – a ideia de a Matemática ser “coisa de homem” –, quanto pelo estigma da Educação ser algo mais maternal, portanto, feminino. Ainda, relatou que **ser mãe dificultou que viajasse aos congressos** e, por isso, diminuiu suas idas aos eventos. Ela nem sempre associou os obstáculos de sua trajetória ao fato de ser mulher, mas reconheceu que, enquanto coordenadora do Departamento de Matemática, dava visibilidade às mulheres que o compunham e isso fazia diferença para as alunas e para as próprias professoras. Por fim, **afirmou ser importante dar destaque às matemáticas, pois elas querem fazer parte da elite da área tanto quanto os homens.**

A terceira entrevistada da Matemática, P14, relatou sobre a importância dos incentivos do pai para que gostasse da área, além das atividades vivenciadas na escola durante o Ensino Médio. Mas o principal destaque foi uma professora de Matemática que teve, a quem ela se referiu em muitos momentos da entrevista. **O papel desta professora foi tão fundamental em sua trajetória, que P14 se inspirou no nome de sua professora ao submeter um projeto de incentivo à participação de meninas nas Ciências, fomentado pelo CNPq.**

Ela afirmou que, de certa forma, os incentivos tanto dessa professora do Ensino Médio, quanto de alunas e colegas do Setor de Ciências Exatas, foram determinantes para que criasse o projeto mencionado. Dentre todas as participantes, P14 era a única que possuía um projeto de incentivo para meninas. Ela demonstrou os **incômodos**

que os números do Departamento de Matemática lhe causavam em relação à disparidade crescente entre mulheres e homens nos diferentes níveis de formação, além de tecer reflexões sobre possíveis motivos para isso, e comentou sobre as dificuldades e apoios que teve em sua carreira, enfatizando o ingresso no Mestrado quando já estava recém-casada, a gravidez no período do Doutorado e o apoio recebido de seu marido:

[...] A gente vê que vai diminuindo [a presença feminina] da graduação pro mestrado, do mestrado pro doutorado, do doutorado pra seguir uma carreira acadêmica, né? E não é só a questão da maternidade em si, **não é a questão da maternidade que é a barreira, eu acho que tem outras coisas envolvidas e que a gente precisa estar discutindo mesmo.** [...] não sei se é talvez a falta de incentivo mesmo, ou a questão de ver menos mulheres e daí você ir se desencorajando pra isso... não sei. [...] **Eu acho que eu tive mais apoios do que obstáculos** [...] na cabeça das pessoas tá assim: "ah se o marido, se o homem foi lá fazer um sanduíche, a mulher vai lá e acompanha", mas o inverso, às vezes, as pessoas não ficam tão naturais, não é tão natural assim. Então acho que é essa questão que é por a gente ser mulher, essa questão de o meu marido ter feito muita diferença assim na relação, no apoio (P14).

P14 argumentou que ao mesmo tempo que sua avó não acreditou que o casamento sobreviveria às suas escolhas profissionais, o marido a apoiou de maneira que ela pode concluir a Pós-Graduação. Mas reconheceu que a atitude dele não é tida como natural, ao passo que o contrário, quando a mulher pausa a própria carreira para apoiar o homem, é algo esperado. A entrevistada demonstrou muitos questionamentos sobre as relações de gênero, muitos deles pautados em suas vivências, além de reconhecer que são necessárias iniciativas para reverter a subalternização feminina nas Ciências Exatas, tais quais o projeto que coordena.

AS CIENTISTAS DA QUÍMICA

Por fim, o Departamento de Química contava com 23 professoras no ano de 2018 (38%) e diminuiu para 21 em 2022 (36%). Participaram da pesquisa a Professora Adjunta P15, as Professoras Associadas P16 e P17 e a Professora Titular P18.

A carreira acadêmica sempre foi a escolha de P15, que seguiu o percurso de Graduação com Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado ininterruptamente, sendo contratada no Departamento de Química em seguida. De acordo com o relato, o interesse por Química se iniciou por causa de professoras e professores, pois por ter aulas de laboratório e ser sempre estimulada na escola, ficou muito entusiasmada, especialmente, pela parte experimental. Contudo, ela também contou sobre as dificuldades que precisou lidar durante a formação, devido a necessidade de fazer estágio, os desafios em compreender os conteúdos da Química e, mais adiante, assédios sofridos no ambiente profissional, por seus chefes homens.

Além disso, um dos principais assuntos abordados por ela foi a **maternidade e como esse aspecto foi desafiador para sua vida profissional**. A chegada de dois filhos no intervalo de dois anos teve um impacto muito negativo em seu desenvolvimento enquanto pesquisadora e, de acordo com P15, a chegada das crianças, associada às dificuldades em iniciar um Grupo de Pesquisa, preparar as aulas e se adaptar à uma nova cidade foram determinantes para o desaceleração de sua carreira. Na época da entrevista, ela não havia realizado o sonho de se credenciar à Pós-Graduação em Química:

Então, **eu senti um impacto da maternidade muito grande na questão profissional** [...]. O mais difícil mesmo foi quando eu voltei [da licença-maternidade], porque eu tava com um bebê muito pequeno e ele não dormia, [...] quando eu voltei, justamente porque eu não tava aqui pra escolher as disciplinas, na hora que distribuiu os encargos eu não tava aqui, eu fui colocada em três disciplinas que começava a aula 7:30, e assim foi muito complicado, [...] eu tinha ainda que montar o laboratório, eu não tinha nada, nada, nada, nada, eu não consegui nenhum recurso, nem do Departamento,

nem da Universidade, nem de nenhum projeto, então assim foi pedindo favor mesmo [...]. Então assim, esse primeiro ano pra mim foi uma loucura, então eu não consegui me organizar pra entrar, por exemplo, na pós-graduação, e aí quando mais ou menos já tinha estabilizado essa questão da maternidade, os alunos já tavam um pouquinho mais treinados, o que que aconteceu? Os artigos que eu tinha publicado, principalmente no final do meu doutorado, já tinha sido há dois anos e aí pelas normas da pós-graduação, eu não conseguia mais me credenciar, a não ser que eu publicasse outros artigos, então eu comecei a trabalhar pra publicar esses artigos, mas o que aconteceu? **Eu engravidei novamente, aí juntou toda essa sequência de fatos, aí como eu engravidei, aí eu nem tentei me credenciar porque eu sabia que eu ia ficar seis meses de licença [...]** (P15).

P15 fez reflexões sobre sua área de pesquisa ter um **preconceito sutil contra as mulheres**, por se localizar na interface entre Química e Física. De acordo com ela, as pesquisadoras são mais bem aceitas quando trabalham com síntese do que quando se dedicam aos estudos matemáticos, que ela encara como uma construção no inconsciente das pessoas de que a Matemática é algo masculino. Ainda, comentou sobre a **falta de representatividade nas áreas das Ciências Exatas**, mas afirmou que tem expectativa de melhora para a Química, frisando como os estereótipos sociais do que é ser mulher dificultam a participação feminina neste campo e que isso precisa ser discutido.

Já a segunda entrevistada, P16, possuía uma vasta e diversa carreira na UFPR, tendo atuado como professora, pesquisadora, coordenadora e chefe em diversos âmbitos e chegado ao cargo máximo de pró-reitora, cuja ocupação somente ela dentre as participantes atingiu. Sentindo grande satisfação em cada uma das funções, ela comentou sobre o que **considerava importante para estar em um cargo de gestão** e como chegar a essas posições de poder independiam do gênero, em sua opinião:

Olha, tudo depende de como você se coloca pras pessoas, não é diferente de ser um homem na chefia. O que que eu quero dizer? Se você tem argumentos, as pessoas te respeitam, ok? [...] Na época eu estava na pró-reitoria, por várias

vezes [...] eu fui convidada pra ser parte desse comitê julgador dos projetos das instituições do país, tá? [...] Não falo alto, e os **comitês eram praticamente masculinos**, tá? Então eu me lembro de uma vez que nós estávamos discutindo um projeto de uma determinada universidade, e um professor que era pesquisador, que estava no comitê, começou a falar alto, e começou a haver debate entre várias pessoas, e eu sem sentir, sem querer fazer nada diferente, tá? Eu levantei a minha voz e falei assim 'aqui ninguém ganha no grito', calou, ninguém mais, acabou e sentamos e conversamos. Então não é diferente, no meu entender, por ser mulher, é uma questão de você estar preparado para um cargo, e de você [...] conhecer aquilo que você se propõe a fazer, ok? E de você ter argumentos. [...] Eu nunca tive dificuldade de assumir uma posição por ser mulher, nunca aconteceu comigo (P16).

Tratando sobre os cargos de gestora, P16 discorreu acerca dos desafios que estas posições lhe causaram tanto nas relações interpessoais, quanto na atividade de pesquisa e frisou o desgaste emocional que teve. Também refletiu sobre sua **posição enquanto mulher na gestão, mencionando os frequentes ataques que recebia**.

Isso somado com as demandas familiares aumentava sua carga de trabalho, fazendo com que trabalhasse durante as madrugadas e trazendo um **sentimento de culpa por não poder se dedicar como gostaria em todos os âmbitos**. Mesmo reconhecendo as dificuldades que o casamento e a maternidade trouxeram para sua vida profissional, compreendendo que nos cargos de gestão as mulheres têm mais chances de serem atacadas, P16 não fez reflexões profundas sobre gênero, sempre insistindo que todas as pessoas ascendem profissionalmente por mérito. Entretanto, não obstante os mais de 30 anos de carreira na UFPR, a participante não havia atingido o cargo máximo da docência na ocasião da pesquisa.

P17, por sua vez, foi professora da Educação Básica por anos até decidir seguir carreira acadêmica. Então, ao ser contratada na UFPR, fez parte da fundação de uma subárea da Química ao lado de outra professora e relatou que foi um **desafio ganhar o respeito das demais pessoas dentro do Departamento de Química**, por ser um campo de pesquisa considerado de menor relevância por seus pares.

Ao falar sobre as dificuldades em sua trajetória, P17 deu ênfase à sua infância pobre e sem tantas oportunidades e à maternidade, que foi um período em que **sofreu assédios advindos de sua própria orientadora:**

Até o fato de ser mãe, isso foi bastante pesado na minha vida, porque por condições da minha vida pessoal, eu só pude ser mãe aos 37, 38 anos. Então meu relógio biológico estava batendo com o meu relógio de produção, eu estava no Doutorado, então eu tinha que ser mãe e [...] iniciar o Doutorado naquele ano. E [...] eu tenho uma fala da **minha orientadora de Doutorado**, [...] ela sabia que eu queria ser mãe, e **quando eu fui relatar pra ela que eu estava grávida, ela disse pra mim [...] “gravidez e vida acadêmica não combinam, [...], ou você escolhe uma coisa ou escolhe outra”**. Aí eu chorei uma noite inteira por causa daquilo, aí eu pensei ‘bom, eu não vou nem abortar o meu filho, nem abortar a minha tese, o meu doutorado! Aí escrevi um e-mail pra ela enorme, eu não ia conseguir falar com ela pessoalmente, respeitoso, né? Mas dizendo que **eu não ia abortar nem o meu filho nem o meu doutorado, e que eu me comprometeria a ser uma aluna exemplar, que eu não iria me esconder atrás de uma gravidez pra faltar com os prazos, pra faltar com os compromissos** que eu tinha, né? E inclusive defendi antes do prazo, só que isso teve um custo emocional (P17).

Suas lutas estiveram muito presentes na narrativa, incluindo a defesa pela Educação e conflitos pessoais. Para P17, a representatividade feminina no Departamento de Química é necessária e ela enxerga a si mesma como uma pessoa inspiradora, em especial por todas as batalhas que enfrentou ao longo da vida.

Ademais, P17 fez algumas reflexões sobre o preconceito de gênero, comentando sobre brinquedos, incentivos, entre outros aspectos. Mesmo não associando de modo direto ao fato de ser mulher, ela foi uma das únicas entrevistadas que reconheceu os impactos positivos que sua posição de mulher cientista causa nos arredores, tanto no ambiente profissional, quanto no pessoal.

A última entrevistada, P18, abordou sobre a experiência de fazer a Pós-Graduação em uma época muito próxima ao final da Ditadura Militar no Brasil e como a situação política influenciava no cotidiano da Ciência, trazendo incertezas com relação às bolsas. Mas afirmou que este foi um caminho escolhido por ela, e que não desistiria dele, mesmo com todas as adversidades e **inseguranças financeiras para se manter nos estudos**.

P18 contava com uma vasta experiência na gestão da Universidade, tendo atuado dentro e fora do Departamento de Química. Para ela, a sua facilidade em se aproximar e conversar com as pessoas era um ponto chave para conseguir ser uma boa gestora, além do grande interesse por essa dimensão dentro da instituição. Em sua narrativa, falou sobre um momento no qual o Departamento de Química teve três mulheres em posições de liderança e suas opiniões sobre isso, revelando que não percebe a dificuldade de seus colegas homens em serem chefiados por líderes mulheres. A entrevistada fez algumas reflexões sobre os **papéis sociais impostos às mulheres**, mas reiterou que nunca teve problema em chegar às posições que desejava:

[...] a gente tem que fazer as coisas darem certo, então por exemplo, se eu pensar, **se eu organizar com bastante antecedência, eu posso fazer um monte de coisa [...] eu venho aqui, trabalho, no final do dia eu vou para casa, lá em casa eu tenho as minhas outras atividades**, eu prefiro que seja assim, então se eu tiver que optar, **eu ainda preciso estar em casa**. Na hora que minha filha for pra faculdade, eu não vou mais ser necessária, entendeu? Aí eu posso até ficar mais tempo fazendo outras atividades, **para o homem sair de casa é muito mais fácil** do que para mulher, entendeu? Porque [...] **fica muito mais em cima da mulher todas as responsabilidades do lar**, isso não tem como, quer dizer, por mais que você diga que é absolutamente igual, que deveria ser igual, a gente não consegue [...] o reitor quase toda semana tem formatura, [...] e não sei mais o que, e viaja pra Brasília, e vai pra não sei o que, né? Então [...] **o que se espera de uma pessoa nessa função, por exemplo, é incompatível para mim, eu não quero essa função, ela vai me fazer sair da minha rotina**, [...] então hoje eu não tenho a mínima vontade de uma coisa assim, não digo no futuro, mas hoje eu não teria essa vontade (P18).

Ela fez vários comentários sobre as experiências sociais das mulheres, mas se colocando como alguém que venceu os obstáculos sem sequer perceber. Para a entrevistada P18, no contexto do Departamento de Química, as mulheres não têm grandes dificuldades em conquistar posições de destaque e gerir um ambiente majoritariamente masculino. Em sua narrativa, contudo, nota-se os diferentes papéis sociais atribuídos a mulheres e que impactam na carreira científica, como, por exemplo, a dificuldade de mobilidade, de viajar com frequência, de participar de diversas atividades, incompatíveis com o cuidado da filha e das tarefas domésticas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRAJETÓRIAS (IM)POSSÍVEIS RELATADAS PELAS CIENTISTAS

Os estereótipos de gênero, muitas vezes presentes na vida destas cientistas desde a infância e em seus caminhos profissionais já enquanto acadêmicas, reforçaram as desigualdades de papéis e de funções que poderiam desempenhar no campo científico.

A experiência destas mulheres nos revela os espaços ocupados por elas na Ciência brasileira e internacional, com explicitação de alguns dos condicionantes que marca(ra)m suas carreiras. As relações assimétricas entre homens e mulheres nas trajetórias (im)possíveis das pesquisadoras entrevistadas evidenciaram as disputas de poder em jogo na esfera pública, de onde se produz Ciência.

Ao propormos conhecer as trajetórias de vida e profissionais de cientistas das Exatas, nossa defesa estava em dar voz a essas mulheres, de modo que pudessem refletir e partilhar os caminhos tomados nas suas carreiras. As protagonistas destas histórias encontravam-se em momentos distintos da atuação profissional, em áreas de conhecimentos características e distribuídas por seis departamentos institucionais.

Mesmo em se tratando de um modo de ingresso na carreira científica que é padrão para mulheres e homens, com a necessidade de aprovação em concurso público, com exigência de formação acadêmica de alto nível de especialidade, as desigualdades de gênero se fazem e se fizeram fortemente presentes, marcando e diferenciando os espaços de poder ocupados por elas.

AGRADECIMENTOS

As autoras agradecem ao Programa Institucional de Apoio a Inclusão Social (PIBIS) da Fundação Araucária e à Superintendência de Inclusão, Políticas Afirmativas e Diversidade (SIPAD) da UFPR, pelas Bolsas de Iniciação Científica concedidas para realização da pesquisa.

REFERÊNCIAS

BARROS, Suzane Carvalho da Vitória, Mourão, Luciana. Trajetória profissional de mulheres cientistas à luz dos estereótipos de gênero. *Psicologia em Estudo*, v. 25, e46325, 2020.

GROSSI, Miriam Pillar; REA, Caterina Alessandra (Orgs.). *Teoria Feminista e Produção de Conhecimento Situado: Ciências Humanas, Biológicas, Exatas e Engenharias*. Florianópolis: Tribo da Ilha; Salvador: Devires, 2020.

LIMA, Betina Stefanello. O labirinto de cristal: as trajetórias das cientistas na física. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 21, n. 3, p.883-903, 2013.

LIMA, Betina Stefanello; BRAGA, Maria Lúcia de Santana; TAVARES, Isabel. Participação das mulheres nas ciências e tecnologias: entre espaços ocupados e lacunas. *Gênero*, Niterói, v. 16, n. 1, 2015, p. 11-31.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O Desafio da Pesquisa Social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 9-29, 2007.

MORIÑA, Anabel. *Investigar con Historias de Vida: Metodología biográfico-narrativa*. Madrid: Narcea Ediciones, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth. *O Poder do Macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, Patriarcado, Violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SCHIEBINGER, Londa. Mais mulheres na ciência: questões de conhecimento. Apresentação de Maria Margaret Lopes. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 15, supl., jun. 2008, p. 269-281.

SILVA, Fabiane Ferreira da; RIBEIRO, Paula Regina Costa. Trajetórias de mulheres na ciência: "ser cientista" e "ser mulher". *Ciência & Educação*, Bauru, v. 20, n. 2, 2014, p. 449-466.

SZYMANSKI, Heloisa. Entrevista Reflexiva: um olhar psicológico sobre a entrevista em pesquisa. In: SZYMANSKI, Heloisa. *A Entrevista na Pesquisa em Educação: a prática reflexiva*. 5. ed. Campinas: Autores Associados, 2018.

OLINTO, Gilda. A inclusão das mulheres nas carreiras de ciência e tecnologia no Brasil. *Inclusão Social*, v. 5, n. 1, 2011, p. 68-77.

FEMINISMO NEGRO, INTERSECCIONALIDADE E UNIVERSIDADE:

UMA CONVERSA COM IONE DA SILVA JOVINO¹⁹⁵

Ione da Silva Jovino
Damaris de Oliveira
Keila de Oliveira
Noemi de Oliveira



Fotografia de Ione da Silva Jovino, por Luciane Pereira da Silva Navarro.

195 Todas as informações biográficas foram disponibilizadas pela entrevistada.
E-mail: ionejovino@gmail.com
Link CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6714175723955949>

Mulher preta, periférica, mãe, avó, professora, pesquisadora e Pró-Reitora de Assuntos Estudantis. Ione da Silva Jovino nasceu em São Paulo, aos 05/01/1973, e cresceu em Passos, interior de Minas Gerais. Aos 20 anos regressou à cidade natal e, conciliando trabalho e estudos, iniciou sua trajetória na educação. Graduiu-se em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, realizou o Mestrado, o Doutorado e o Pós-doutorado em Educação pela Universidade Federal de São Carlos. É professora do Departamento Estudos da Linguagem da UEPG e atuou como docente no Mestrado em Estudos da Linguagem. Com uma vasta atuação na pesquisa e extensão acadêmica, é integrante do Núcleo de Relações Étnico-raciais, Gênero e Sexualidade e do Laboratório de Estudos do Texto da UEPG.

Com uma conversa leve e livre, assim como ela é, Ione da Silva Jovino nos coloca a refletir o quanto raça e gênero são marcadores na vida das mulheres e, indubitavelmente, se interseccionam nas relações sociais. Em seu discurso, traz reflexões a respeito de sua trajetória antes de se formar professora, de sua infância e juventude, dos ensinamentos de sua família, de suas vivências ao ingressar na academia, das lacunas que percebe no feminismo, do sentimento de pertencer ao Feminismo Negro, do entendimento sobre Interseccionalidade e, finalmente, como é ser professora universitária e Pró-reitora em uma universidade pública, espaços que por muito foram negados às mulheres negras. Esta entrevista é uma importante oportunidade para repensar os feminismos, principalmente no que se refere à posição de uma mulher negra na sociedade em que vivemos.¹⁹⁶

Keila: Professora Ione, conta um pouco de sua trajetória acadêmica e profissional.

Ione da Silva Jovino: Profissionalmente eu trabalhei em serviços domésticos desde os dez anos de idade até quando eu entrei na faculdade, se não me engano com 22 ou 23 anos. Eu nasci em São Paulo, mas cresci em Passos, interior de Minas Gerais, dos 5 aos 21 anos eu morei em Passos. E aí quando eu retornei para São Paulo - 20 anos eu tinha! -

196

A entrevista foi concedida em 23 de fevereiro de 2022 de forma remota, com uma duração de 43min:20seg.

ainda trabalhei de empregada doméstica, mas sempre assim... nunca durante muito tempo no mesmo lugar, porque sempre eu fui um pouco insubordinada pra ficar no serviço, né? Mesmo no serviço doméstico eu fazia os meus protestos. Então esse povo sempre acabava dando um jeitinho de me dispensar, enfim, mas trabalhei, desde os 10 anos, até os 21 e aí eu entrei na faculdade de Letras, na PUC de São Paulo e nesse mesmo ano eu comecei a dar aulas, e aí desde então minha profissão tem sido de professora. Trabalhei 13 anos em São Paulo, como professora da rede, professora da Educação Básica, Ensino Fundamental II e Médio. Trabalhei no campo pedagógico também, como coordenadora, vice-diretora e na Secretaria de Estado da Educação, assim que eu terminei o mestrado até quando eu vim para a UEPG. Entre 2005 e 2007 eu trabalhei num órgão da Secretaria de Estado da Educação, que era Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas da Secretaria de Estado da Educação. Em 2006 eu fiz concurso aqui [em Ponta Grossa], e no meio de 2007 eu fui chamada. Desde então, eu sou professora de Ensino Superior. Resumidamente é isso.

Noemi: Professora lone, como você analisa a questão das mulheres na sociedade, no passado e atualmente? Você se percebe em um percurso histórico, desde a sua infância, ou foi em algum momento que você teve esse *insight* de se perceber enquanto uma mulher, dentro de um percurso histórico?

lone da Silva Jovino: Tá, então vamos por partes. É, aí depende né? De quais mulheres a gente estiver falando? Mas, eu acredito que as minhas primeiras percepções, vamos dizer assim, vieram das falas da minha mãe, das coisas que as mulheres podiam fazer e homens não. Talvez seja essa a primeira percepção, mas de toda forma, a minha mãe era uma mulher muito livre, muito livre comparada às mães das minhas amigas. Quando eu era criança e adolescente, ela nunca usou palavra como feminismo, nada disso, mas tinha uma percepção muito clara da questão da divisão de papéis. Minha mãe ensinou todos os meus irmãos a fazerem serviços domésticos, por exemplo. Todos os meus irmãos sabem lavar louça, lavar roupa, fazer comida, nunca teve essa divisão assim de esse é serviço de menino ou de menina dentro

de casa, por exemplo, mas eu percebi também que não dava para descolar o fato de ser mulher do ser mulher negra. As diferenças entre eu e as meninas não negras, por exemplo, eram nítidas, ou as meninas negras de pele mais clara que tinham acesso a algumas coisas, se estiver falando do plano afetivo. Agora, a percepção histórica, social, era talvez não perceber as mulheres no cargo de mando, ou quando elas estavam, elas não serem respeitadas. Isso tudo eu estou falando antes de estudar. Pensando assim, eu criança, eu adolescente, eu jovem percebendo as coisas, mas já tinha essa percepção e até a percepção da interseccionalidade, de que era diferente ser mulher, era diferente ser mulher negra. Ser uma menina negra era muito diferente. No geral acho que a percepção era essa.

Noemi: Você se considera feminista, professora Ione?

Ione da Silva Jovino: É difícil dizer que não, a partir do momento em que você tem percepção da desigualdade de gênero, e que você quer, nem que seja na sua luta, no seu dia a dia, no seu cotidiano, lutar contra isso, é difícil não se considerar feminista, mas eu gosto da ideia de ser uma feminista negra. Eu não consigo pensar fora desse conjunto aí. Esse é um conjunto indissociável pra mim. Pensar que eu sou uma feminista negra e que acho que a raça atravessa todas as minhas vivências e eu sei que não é possível do ponto de vista da interseccionalidade. Eu não hierarquizo, mas quando eu ainda não tinha essa compreensão eu sempre achava que a raça vinha primeiro pra mim, antes da compreensão de interseccionalidade, de não hierarquizar e de pensar em como as coisas se atravessam. Mas se eu tivesse que ter um rótulo seria de feminista negra.

Noemi: Professora Ione, e qual a percepção que você tem do feminismo no Brasil?

Ione da Silva Jovino: Que ele é muito branco. E tá muito, não é dizer atrasado, mas enfim, se eu falo só feminismo, mas também muito estereotipado, as pessoas, nós estamos vivendo um tempo em que as pessoas veem a palavra feminista quase como um xingamento, né?

Aí elas vão arrumando formas pejorativas de mudar o adjetivo. Então eles criam termos como 'feminazi', coisas assim, né? E eu gosto de achar que toda forma de amor, toda forma de luta é justa e algumas formas não são as que eu utilizo, mas eu não acho que elas são injustas. Então eu creio que nós estamos vivendo um tempo em que ser feminista é quase como um, como posso dizer? Isso que eu disse antes, não tô conseguindo recuperar agora, mas de toda forma ainda acho o feminismo assim muito branco e até muito classista. Eu não suporto, por exemplo, falas de feministas sobre a questão de que as mulheres tiveram que lutar pra trabalhar, por exemplo, porque é uma visão classista. Mulheres negras trabalham, mulheres brancas pobres sempre trabalharam, mulheres negras no geral sempre trabalharam e mulheres brancas pobres também, então quando se fala assim 'ah, as mulheres começaram a trabalhar em tal década, em tal época.' De que mulheres? E a gente vê as mulheres dizendo isso, de um ponto de vista de um feminismo muito branco e classista até, pensando sobre isso. Então, do meu ponto de vista, ainda muito branco, classista. Se a gente retoma o discurso da Sojourner Truth 'Eu não sou uma mulher' ele faz muito sentido, tanto tempo depois, da discussão dela com as sufragistas, de ela não ser considerada uma mulher, enfim, ainda vejo muito branco e classista, mas entendo também que não tenho como criar nenhum embate em relação a isso porque as discussões já estão bastante deturpadas nas visões do que a gente tem vivido, em termos políticos, sociológicos, ideológicos, enfim.

Damaris: Então, professora, você acredita que, no Brasil, estamos muito longe de ter um feminismo negro mais aproximado das questões interseccionadas?

Ione da Silva Jovino: Não, pelo contrário. Quando a gente fala assim 'feminismo' a gente tá falando de uma coisa. Quando a gente fala 'feminismo negro' aí eu acho que a gente avançou muito. As feministas negras estão, há muitas décadas, apontando para o feminismo ponto: 'Olha, raça é importante na discussão feminista', e estão há muitas décadas apontando, por exemplo, dentro do Movimento Negro:

'Olha, gênero é importante. Vamos discutir isso,' e quando as mulheres cansaram de fazer isso, elas criaram os movimentos de mulheres negras, pra fazer as suas pautas e as suas discussões e isso tem muitas décadas e a gente tá muito avançada nisso. Então é por isso que eu tô dizendo, se a gente diz 'feminismo ponto' é uma coisa, mas mesmo assim a gente tem avanços. A gente pega textos de feministas que consideram a dimensão de raça, a dimensão de classe, mas a gente tem uma parte considerável que ainda fica com as suas leituras sem voltar uma casinha, por assim dizer, e entender as discussões de classe e em especial de raça, dentro das discussões feministas. Mas se a gente falar de feminismo negro, está muito avançado e as mulheres negras estão aí batendo na tecla de 'Ó, não tem como a gente falar de raça e de gênero sem considerar as nossas questões, né' e ultimamente a gente tem outras questões das mulheres travestis, das mulheres trans, das mulheres lésbicas. E aí cada movimento vai criando o seu nicho porque não se sente contemplado nas discussões. A gente tem discussões muito específicas das mulheres negras lésbicas, por exemplo, das mulheres negras lésbicas mais masculinizadas nas suas aparências (tem um outro termo e não lembro agora, que não fala do masculino... não femininas, alguma coisa assim), das mulheres negras travestis, a Megg Rayara, por exemplo, tem um texto excelente 'Por que você não me abraça?'¹⁹⁷ É um texto assim ó, que é um monte de facadas no coração da gente, cada linha do texto dela, mostrando como as questões das mulheres negras travestis, mesmo ela, uma professora doutora, não tá inteiramente inserida nas discussões do Movimento Negro, nem nas ações do Movimento Negro. Então, estamos muito avançados em algumas coisas, mas tem outras pra ir olhando.

197

OLIVEIRA, Megg Rayara. Por que você não me abraça? *Revista SUR*, n. 28, v. 15, 2018, p. 167-179. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2019/05/sur-28-portugues-megg-rayara-gomes-de-oliveira.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

Keila: Agora falando mais um pouquinho sobre a professora lone enquanto uma intelectual negra, eu gostaria de saber como você percebe as situações de racismo, mas também as situações de sexismo no meio acadêmico?

lone da Silva Jovino: Aí, aquele meu pensamento que insistia em separar raça e gênero ele volta, porque... as situações de racismo no meio acadêmico têm muito mais relação com o fato de ser negra do que de ser mulher, em alguns dos casos, em outros eu posso perceber claramente que o fato de ser mulher e negra tem um peso grande.

Keila: Mas nunca separa a questão racial, não é?

lone da Silva Jovino: Mas nunca consigo separar. É muito difícil pra mim, muito difícil quando eu me vejo numa situação de racismo pensar eu estou passando por isso que eu sou negra, e só em algumas situações bem específicas porque eu sou mulher e negra, em algumas situações muito específicas e principalmente se o embate for com homens brancos, aí eu acho que isso fica muito nítido pra mim. Eu não consigo pensar que, em alguma situação, aquele homem branco estaria fazendo aquilo com outro homem branco e talvez ele fizesse com outra mulher, mesmo sendo branca, mas no geral, quando vem de alunos por exemplo, eu entendo como uma situação por eu ser negra, embora, parando pra pensar com calma, eu vejo atitude de professoras brancas que os alunos jamais aceitariam se fosse de professora negra. Então isso me faz pensar sempre na questão racial como o que vem a frente, vem primeiro, infelizmente. Mas de toda forma, o que fica é que é muito duro você chegar nesse lugar e ter que ficar passando por coisas muito parecidas do que quando as pessoas diziam 'ah, porque você não tem estudo' beleza, você estuda 'ah porque você é pobre' beleza, você rompe a linha da pobreza, eu não sou rica, mas eu não posso me nomear como uma pessoa pobre como eu já fui, pobre ao ponto de não ter o dinheiro de comprar o leite da criança por exemplo. Eu não sou essa pessoa, então justifica, eu dirijo um carro, eu uso um tênis de marca, então eu tenho um outro patamar de vida diferente,

e ainda assim você passa pelas mesmas situações de quando as pessoas podiam dizer 'Ah, é por conta da sua roupa... Seu tênis é furado' você podia justificar pela questão de classe, pela questão da pobreza. Outro dia a menina falou um negócio legal numa entrevista... escassez! Quando você passou a linha da escassez, mas você ainda se depara com a questão de que é a raça, é a raça que vem quando as pessoas não te aceitam, quando as pessoas testam, quando os alunos ficam testando pra ver se você sabe alguma coisa, se você sabe explicar um conceito, se você conhece determinado autor, aí você fica pensando 'ué, as professoras brancas passam por isso?' Eles aceitam professoras brancas contando histórias da sua vida pessoal, contando o que a neta fez, contando que o filho tá fazendo faculdade ao invés de dar aula, e não tão aceitando a minha aula porque tão questionando se eu estudei ou não pra dar aula sobre isso? É muito estranho, às vezes é adoeceador, e o mais difícil pra mim é que eu praticamente não passei por isso na Educação Básica, eu tive pouquíssimos episódios na Educação Básica em que eu tive não aceitação dos alunos. Talvez por ter dado aula a maior parte do tempo em escola periférica, onde os alunos se viam em mim de alguma forma, ouviam suas mães, suas tias, suas parentes, talvez tenha sido isso, então no começo era muito difícil, muito difícil mesmo de enfrentar situações de racismo assim com colegas, não porque eu já estava acostumada com embates assim, com colega, com chefia, isso daí já conseguia tirar de letra, mas com aluno eu não tinha me preparado, juro que eu não tinha, porque eu não vinha de uma trajetória na educação básica em que, coisa muito pontual e que com uma bronca, uma atividade, a gente resolvia, e que não era com convivência da turma toda. Às vezes era uma gracinha de um aluno específico, mas sempre tinha alguém que vinha contar porque ficou indignado com a situação. Sabe aquela coisa de fazer bilheteinho? De fazer desenhinho? Fazer coisinhas assim? Não que não fossem graves né? Mas elas eram muito pontuais e sempre tinha quem não compactuava. No Ensino Superior ficou mais complicado. Ou a pessoa compactua ou silencia e pra mim dá na mesma. Alguém já disse isso:

se você não reagir, se você não se manifestar, você está sendo conivente, está participando.

Damaris: Professora, e você considera essas situações de racismo, enquanto professora de Ensino Superior, elas se dão então por uma questão de a universidade não inserir (na verdade, ela insere, por meio das ações afirmativas, estudantes negros), mas por ela ser majoritariamente ainda embranquecida? Ou você acha que com a inserção de novos sujeitos negros isso poderia ser amenizado, essa tensão racial que existe?

Ione da Silva Jovino: É um ciclo, porque eu entendo que faltou Letramento Racial lá atrás, e faltou uma presença maciça de professores negros na vida desses alunos. A gente tá falando de uma grande porcentagem de alunos que vieram da educação pública, e mesmo aqueles que vieram de escola particular deveriam ter como 'natural', entre aspas, ter aula com uma professora negra. Então, o que tá faltando por exemplo, é perguntar onde estão as professoras e os professores negros nas instituições particulares, nas instituições privadas. Dão aula? Dão aula de quê? Como é que eles são tratados nesse ambiente? Onde estão os conteúdos sobre a educação das Relações Étnico-Raciais obrigatórias desde 2003, nas aulas tanto das escolas públicas quanto privadas? Porque se isso estivesse acontecendo a contento eu teria passado por menos episódios de racismo vindos de alunos no contexto escolar desde quando eu comecei a dar aula em 2007. Já existia a obrigatoriedade e quase sempre a turma é composta, com algum aluno mais velho que parou de estudar, retornou agora, mas está há 10, 15, às vezes 20 anos fora da universidade, mas grande parte, vamos dizer 80% é de gente na faixa etária correta, que acabou de fazer o ensino médio ou terminou o ensino médio há um, dois ou três anos. Então, é gente que já era pra ter sido incluída, isso lá em 2007 e nós estamos em 2022. Se eu disser que não passei por nada nos últimos 3 anos é mentira porque eu passei. Então é complicado assim, é que a gente fica também esperando que... (não, isso já é outra coisa...deixa pra lá)

Damaris: Pode falar professora!

Ione da Silva Jovino: Às vezes a gente fica pensando que o racismo vem naqueles grandes atos, numa coisa assim de que, os alunos se recusaram a ter aula com a professora, e quase nunca é isso. Quase sempre são coisas muito pontuais, muito sutis, tá na forma de tratamento, no fato de tratar com respeito, com cordialidade, alguns professores não tratar você, do não entrar na sua aula por não considerar que o conteúdo que você dá não é relevante, de reclamar de tudo o que você faz, mas aceitar, por exemplo, que um professor homem branco de a mesma aula que ele dá há 25 anos, entendeu? Pra mim isso era passível de reclamação! Saber que as pessoas estão aprendendo as mesmas coisas, que o professor não se prontifica a dar uma coisa nova, a incluir uma coisa nova, incluir uma vírgula na sua aula, e aí você reclamar de alguém. Claro que eu não sou perfeita, né?! Não é isso que eu tô querendo dizer, mas tô querendo dizer que é sempre assim... Ele não é velado, não concordo com as afirmações de que o racismo é velado, não é velado! Ele é sempre explícito, mas às vezes é isso, ele é sutil também, é num olhar, numa recusa, num desprezo assim por você, pelo que você tá fazendo, pelo que você tá falando, nos comentários que se faz sobre você, enfim... é nisso.

Keila: Professora Ione, em uma perspectiva interseccional, qual é o papel das universidades na construção de uma sociedade mais justa que respeite as diversidades?

Ione da Silva Jovino: Está previsto na legislação, né? A resolução 1 de 2004 do Conselho Nacional de Educação, fala que é papel das universidades ministrarem disciplinas que tenham conteúdos sobre história e cultura afro brasileira e africana e educação das relações étnico-raciais, por exemplo, Plano Nacional de Direitos Humanos. Que eu saiba, tá tudo parado em termos de fórum e tal, mas nada foi revogado. Então a gente tem também aí, uma âncora pra nos dizer de quanto a educação tem que ser pautada por esses temas. Então, se a gente fizesse o mínimo do que está na legislação, a gente já poderia contribuir, para além das medidas afirmativas.

O estado do Paraná por exemplo, tem cotas nos concursos. Eu fiz um concurso com cota. Quando eu fiz a inscrição como professora negra pelas cotas e só isso já causou um rebu. As pessoas ficaram inconformadas com dizer que eu ia passar na frente dos seus amigos, dos seus parentes, porque eu tinha me inscrito pelas cotas, mas eu acho que é o mínimo, se a gente fizesse o mínimo já estaria contribuindo. Se a gente tivesse uma Educação pautada nas questões dos Direitos Humanos, nas questões de gênero, de diversidade étnico-racial, de gênero e sexualidade, a gente já avançaria, um pouco, mas de novo, em condições normais de temperatura e pressão, porque no momento político que a gente tá vivendo isso se torna até perigoso, né? Se torna até perigoso mesmo. Só queria explicar o perigoso, porque tem chegado os casos de professores, tanto na Educação Básica quanto no Ensino Superior, que tem sido perseguidos por conta dos conteúdos que ministram, das escolhas dos textos, dos materiais que levam pra sala de aula. Há alguns anos, pelo menos uns 6 ou 7 anos, a gente tem visto isso. Quando eu digo perigoso, eu tô dizendo nesse sentido. De que tem acontecido até demissão, por conta de um professor de artes que foi demitido por causa de um clipe que passou pra discutir a questão da diversidade sexual, por exemplo. (Enfim, não sei se era bem essa a discussão, mas a alegação era essa, e que não fazia parte dos conteúdos) Como não faz parte dos conteúdos? Era nono ano se não me engano, e como é que questões de gênero e sexualidade não fazem parte do conteúdo do nono ano? De onde isso? Do ponto de vista dos Direitos Humanos, isso faz muito parte do conteúdo da educação e direitos humanos, enfim, então acho que era perigoso nesse sentido.

Damaris: Aqui em Ponta Grossa tem uma certa aversão... Vira pauta na câmara dos vereadores a questão de gênero. Eles não falam da questão religiosa porque tem uma lei que assegura. É uma garantia, mas se não tivesse a lei seria questionada também...

Ione da Silva Jovino: Eles falam sim, eles falam. Por exemplo, quando entra coisa religiosa ou que eles acham que é religiosa, entra. Você deve se lembrar da professora que recebeu moção de repúdio por

causa de uma apresentação de Maculelê, e assim, nem as pessoas que defenderam a professora foram capazes de lembrar de uma questão bem simples: a professora estava cumprindo a lei. Ainda que Maculelê fosse algo religioso, ela estaria cumprindo a Lei de Diretrizes e Bases (LDB 9394-96), que foi modificada pelas Leis 10639/03 e 11645/08. Ninguém dizia isso. As pessoas só estavam preocupadas em dizer 'não é da religião, não é da religião!' e se fosse? Se fosse, ainda assim a professora estaria cumprindo a lei. Outras professoras não recebem moção de repúdio porque rezaram Pai Nosso e deveriam, porque o Estado é laico. E tudo bem rezar o Pai Nosso se a gente cantar um ponto pra Exú também, né? Se a gente trazer alguma coisa do Judaísmo, se trazer alguma coisa das religiões ciganas, mas não é isso que acontece. A gente tem uma invasão, uma imposição, ou das referências católicas ou das referências evangélicas, em especial neopentecostais. Então isso está errado, se agora uma atividade cultural que a professora fez estava prevista na legislação e ela é repudiada, então não tá tudo bem não. Quando eles se incomodam eles fazem sim, e como eu disse, tudo proporcionado por esse clima político que a gente tá vivendo e tem permitido isso, tem permitido que professores e professoras sequer possam exercer com liberdade de cátedra suas profissões. Colocam em perigo e ficam arrumando coisa. Não tem ninguém nem discutindo questão de banheiro unissex, tem projeto na câmara para proibir que se pense em falar disso. Não tem ninguém pensando, não tem ninguém propondo, não tem banheiro unissex em lugar nenhum, a não ser que tenha em algum bar, alguma coisa assim. Em espaço público eu não conheço. Na universidade não tem, a não ser os banheiros para deficientes, mas aí está pautado por uma outra orientação, geralmente são banheiros individuais, onde vai entrar uma pessoa de cada vez, com sua cadeira de rodas, com sua muleta, enfim, seu andador, pessoas com sua mobilidade reduzida, mas é só. Então eles mexem naquilo que eles acreditam que é o certo. Eles inventam e são capazes de perseguir sim, a gente tem que estar de olho.

Damaris: Professora, já encaminhando para a última pergunta, eu queria que você me falasse um pouquinho de sua atuação na PRAE.¹⁹⁸ Como você define a sua atuação na PRAE?

Ione da Silva Jovino: De que ponto de vista?

Damaris: Do ponto de vista de uma mulher intelectual negra num espaço muito disputado, que é a diretoria de uma universidade pública aqui do Paraná, um estado onde quase não se discute questões raciais...

Ione da Silva Jovino: Olha, aí eu tenho que dar a parte dos louros que cabem e eu sempre falo isso e é de coração mesmo, a coragem do professor Miguel, porque ele sabe que ao escolher uma pessoa que é ativista, que tem bandeira e não vai deixar sua bandeira em casa pra trabalhar na pró reitoria, sabe dos riscos que ele corre ao fazer isso. No entanto, em alguns momentos quando eu pensei: 'esse lugar não é pra mim', 'eu vou sair daqui', 'eu não sirvo pra fazer isso', 'eu tô no lugar errado', todas as vezes que eu pensei isso eu tinha outro pensamento que é a questão do coletivo, de você poder entrar pra história pra poder abrir caminho pras outras. Se você entrar em todas as páginas das universidades públicas do Paraná hoje, você vai ver que existem pouquíssimas pessoas negras em cargos de gestão. Que eu conheça é o professor Paulo Vinícius da UFPR e eu, em alguns outros de diretorias, assessorias você tem, mas vamos dizer assim, no primeiro escalão, na gestão das universidades eu só conheço duas pessoas no Paraná todo, então é muito pouco e isso tem a ver com o fato de a gente ter um grupo grande de professores negros e professoras negras de núcleos de estudos afrobrasileiros e afins no Paraná, que se reúnem, que fazem evento junto, mas a gente sabe da dificuldade que é essas pessoas serem consideradas aptas a exercerem cargos na gestão, justamente por conta das nossas bandeiras, porque elas pesam muito. Então, ao mesmo tempo que eu carrego uma responsabilidade e sou grata à coragem

do professor Miguel, eu entendo que eu estou lá pra abrir caminho. Eu penso que é, quando as pessoas, vamos supor, quem quiser, de 2019 pra frente, contar sobre a assistência estudantil no Paraná, não vai poder deixar de falar que a UEPG foi a primeira a ter uma Pró-reitoria de assuntos estudantis, a primeira a ter uma diretoria de Ações Afirmativas e Diversidade e a frente disso esteve uma professora negra ativista e isso direcionou o olhar daquilo que foi feito, desde as pequenas coisas, a questão da cultura visual por exemplo. Tem questões muito legais, quando a CCOM¹⁹⁹ a Coordenadoria de Comunicação e a CPS²⁰⁰ preparam o material visual pra divulgar o vestibular por exemplo, eles passam lá por nós, pra gente ver se a gente considera aquele material adequado, se aquela ilustração não é pejorativa, ou ofensiva, do ponto de vista da questão de gênero, de diversidade. E teve momentos em que ao invés de se ter modelos, escolher fotos da internet como já foi outrora, apareceram na propaganda do vestibular alunos e alunas da UEPG, e tendo esse cuidado de aparecer alunas negras, alunos indígenas, aluno gay afeminado aparecendo nas fotos. Isso parece pouco, mas é e são mudanças!

Damaris: Que não aconteceria em outras gestões?

Ione da Silva Jovino: Que não aconteceria... que você não tivesse... Que podia não ser eu, mas podiam ser, a gente tem pessoas na universidade que mesmo não sendo negras e ativistas têm um olhar para as questões de Direitos Humanos e da Diversidade, mas coisas que acontecem daquele jeito porque eu tô ali, porque a equipe acredita nas coisas que eu proponho e levo adiante, todo dia a gente aprende, todo dia! Então hoje, por exemplo, qualquer consulta que a gente faz, qualquer coisa, você assim, precisa de bolsa permanência, a gente pergunta 'você é preto? branco?', 'como você se identifica com relação a gênero?' Nenhum questionário sai de lá sem isso! Pra qualquer

199 Coordenadoria De Comunicação Social

200 Coordenadoria De Processos De Seleção

coisa, a gente sabe quantos são alunos negros, quantos são mulheres, quantos se identificaram com o gênero feminino, quantos não quiseram identificar gênero, pra tudo. Então, isso faz diferença pra gente pensar por exemplo, quais públicos estão ficando de fora, quais públicos não tem respondido, quais públicos não tem acessado os serviços da pró reitoria, e eu creio que isso é fundamentado por uma perspectiva, pela perspectiva que eu tenho de justiça social, de equidade, de desigualdade racial, educacional, não estou me gabando não! Só tô dizendo como meu olhar dirige as coisas que eu faço e é óbvio que isso tem um peso, tem frustração. Nem sempre a gente consegue fazer tudo o que quer, mas é um trabalho maravilhoso, poder participar disso, poder participar dessa história, carregando minhas bandeiras, aprendendo como a Conceição Evaristo falou a ter 'engenhosidade.' Tem horas em que você finge que tá morta, ela falou na palestra de abertura do COPENE.²⁰¹ lembra do 'se fingir de morto pra pegar o coveiro'? tem horas que você faz isso, tem que fingir que não tá vendo as coisas, tem horas que você... Porque não é colocar os alunos como centro e prioridade em uma gestão não é fácil, não é fácil você quebrar esses paradigmas que estavam muito estabelecidos, e colocar a assistência estudantil no centro e no meio disso tudo veio uma pandemia! Então foi uma loucura, mas assim... fomos, fomos! Fomos e acho que esse lugar é muito especial. Assim, eu pretendo, se eu conseguir ficar até o fim da gestão, não havendo nada que eu tenha que sair ou ser dispensada, pretendo entregar esse trabalho realizado com louvor assim!

Damaris: Está conseguindo, professora!

Ione da Silva Jovino: Obrigada!

201 Trata-se de conferência de Conceição Evaristo no Congresso Brasileiro de Pesquisadores(as) Negros(as). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=biBn732cl5E>

RIZOMATIZANDO MEGG RAYARA: OS PERCURSOS DE UMA DOCÊNCIA TRANS

Cláudia Madruga Cunha
Aline Di Giuseppe

Ao pensarmos na construção de um lugar narrativo que nos permita contribuir com uma obra que pretende seguir os rastros, as pegadas e as linhas de criação das mulheres que se ocupam/ram das artes, letras, ciências e cotidianos no Paraná, nos ocorreu tratar das contribuições de alguém muito especial: Megg Rayara Gomes de Oliveira. Aquela que se tornou “quem ela é”, se automeia e se autodetermina como resultado de um processo no qual estudo, pesquisa e vida se misturaram. Megg Rayara, como muitas outras pessoas transgênero, não se percebeu determinada a ocupar um dos lados dos dualismos de gênero que a tradição nos impõe. Como a pesquisadora nos conta no prólogo de sua tese, entrevistas e em filme, na escola básica não se percebia confortável no papel social que impunham a ela. Precisou romper com o gênero que lhe foi identificado desde o seu nascimento, no corpo que entre outros corpos infantis passou por um processo de descoberta de sensibilidades, de violências estruturais e limites sociais.

No adolescer, ao se deparar com um mundo mais amplo da literatura, passou a perceber que seu corpo era desejante e que esse desejo a dotava de forças e coragem para se autocriar em meio às experiências de um cotidiano social começado no campo, nas margens geográficas políticas e econômicas que moldam uma vida. Entre novas experiências e frustrações, ousou vir para a capital do Paraná, especulando oportunidades profissionais. Em Curitiba, abriu novos caminhos, rotas que se fizeram no enfrentamento de medos, incertezas e desafios, ações que ousaram assinar uma estética própria quanto ao modo de ser, viver e professorar.

A Megg Rayara que conhecemos hoje, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), foi se desdobrando e se revelando nos processos de militância, estudo e formação profissional, antes dos ingressos na pós-graduação. Embora tenham sido concomitantes à transformação pessoal e profissional, a ousadia de assumir sua transexualidade se fez reforçada pelos processos de estudo e pesquisa no ensino superior. A militância e o estudo forjaram, na relação entre pensamento e vida, novas possibilidades de existir.

RIZOMATIZANDO MEGG RAYARA



Fotografia de Megg Rayara (domínio público UFPR, 2017)

Para dizer das contribuições de Megg Rayara ao acervo sociocultural paranaense, pensar as experiências vividas, transformadas e resignificadas nas teorias e conceitos trazidos à cena do texto, ousamos percorrer linhas subjetivas e geográficas que renunciam a um destino que costuma ser socialmente conhecido por todos e, sendo reconhecido, é aprovado, para fazer emergir as exceções que são abordadas. As narrativas que recortamos para compor este texto, os fragmentos,

referem-se às marcações e às reverberações da construção da personalidade profissional registradas na sua tese e em documentário posterior, realizado em 2019, que tenciona as linhas de uma (r)existência complexa e múltipla.

Ao resgatar as experiências de exclusão vividas na infância, adolescência e vida adulta, Megg Rayara afirma que “Os xingamentos, as provocações e os apelidos decorrentes dos meus trejeitos abichalhados e da minha negritude procuravam destacar características consideradas como defeitos para uma sociedade LGBTfóbica e racista como a que eu estava inscrita” (Oliveira, 2017, p. 21). Lemos nas entrelinhas desse desabafo uma prévia da potência de enfrentamento às questões instaladas subjetivamente na pessoa e na profissional, as conflagrações pungentes perante o racismo e a LGBTfobia, que tecem fios vibráteis de uma existência múltipla. Essa sujeita rizomática, fruto de suas tensões, margens, linhas limítrofes que tencionam e são tencionadas por uma pós-racionalidade, que sugerem alguém que age superando recursos que não se disponibilizaram facilmente no campo social e intelectual sem se subordinar a esses vazios, cria com a ausência de outras ordens a possibilidade de reescrever a própria história ou se inscrever numa história *in process*.

De um lado se pode argumentar que é impossível a existência de uma pós-sujeita, uma vez que o prefixo pós, exposto antes do termo sujeito, refere-se ao pós-estruturalismo e, para os pensadores ditos pós-estruturalista, o sujeito é uma categoria superada (cf. Cunha, 2021). Entretanto, segundo considera James Williams (2013, p. 23), “não é que o pós-estruturalismo rejeite o caráter [self], o sujeito, o ‘Eu’ ou a intersubjetividade, como alguns afirmaram. Ao invés disso, eles devem ser vistos como tomando lugar em contextos históricos, linguísticos e experiências amplos”.

Ao tratá-la como pós-sujeita, não dizemos que não há um Eu em Megg Rayara. O que ocorre é que sua existência já não cabe na ontologia da tradição que desde Platão funda o existir com o verbo ser. Megg Rayara, como relata em sua tese e artigos, não é alguém definível (Oliveira, 2012, 2017, 2018a, 2018b, 2019, 2020); mas sujeita em processo de devir, sujeita nômade e mutante que se apresenta

como unidade múltipla e complexa, por se recriar enquanto gênero e enquanto raça, rompendo expectativas sociais. Ao assumir sua pele negra, reconhece a herança diaspórica e, ao assumir sua mulher trans, conecta-se com as lutas pelos direitos das mulheres, especialmente as rechaçadas racialmente, por não normatizar sua transexualidade, mas mantê-la como resistência singular. Sem deixar de reconhecer seus grupos de origem genealógica e outros formados por pares profissionais e por militância, Megg Rayara é criação dela por ela mesma. Expande a unidade de um Eu como âmago seguro, sai dessa segurança, para experimentar ser o que sempre intuiu que era.

A sujeita pós, a sujeita múltipla e a “mulher trans” são modos de ser que não se condicionam às determinações da tradição iluminista herdada dos colonizadores. A pós-sujeita que trazemos aqui reivindica para si um modo de vida que não cabe em uma unidade, pois se constitui de conectividades com outras subjetividades, e com estas produz arranjos potentes de contestação e de resistência a outros “Eus”, que se despedaçaram em seu processo. Ousamos, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), esboçá-la sujeita rizomática, trazendo desde os parágrafos anteriores, as linhas, as imagens, as figuras e as curvas que formam seu rizoma. Nestas linhas de texto, vamos estendendo e tecendo alguns fios e linhas que teceram e tecem uma vida de professora negra e mulher trans. A ideia de multiplicidade se revela quando ela contextualiza o problema de tese e diz que “[...] a percepção da necessidade de produzir uma discussão interseccional que problematize racismo e homofobia veio com a minha militância no movimento negro e no movimento LGBT” (Oliveira, 2017, p. 32).

“A experiência de minha militância possibilitou também minha atuação como docente em vários cursos de capacitação para as/os profissionais da Secretaria de Estado da Educação do Estado do Paraná (SEED/PR)” (Oliveira, 2017, p. 32). A relação com uma militância pelo direito de viver em um ambiente social não racista e não homofóbico, oportunizou as primeiras experiências com a atividade docente, o que aconteceu por volta de 2007, quando participava do Fórum Permanente de Educação e Diversidade Étnico-Racial do Paraná e do Encontro de Educadores/as Negros/as do Paraná, dois eventos

patrocinados, à época, pelo Governo do Estado. Não é por acaso que, em 2009, passou a atuar já como professora em algumas etapas de cursos presenciais, de Aperfeiçoamento em Gênero e Diversidade na Escola (GDE), promovidos pelo SEED/PR. Nesses cursos pode se sensibilizar com as questões tanto de gênero como de sexualidade; as questões de raça também eram discutidas, entretanto, nunca juntas. Ainda não se falava em interseccionalidade.

Foi nesses espaços de formação docente que a autora não apenas começou a construir o perfil de sua docência como passou a se encontrar com outros professores/as negros/as que possuíam orientações sexuais e expressões de gênero que rompiam com as condicionantes da norma cis heterossexual (cf., Oliveira, 2017). Nas conversas com o grupo, percebeu que as expressões de gênero e as orientações sexuais eram questões que se colocavam isoladas, sem alcançar outras categorias historicamente estigmatizadas, como a categoria racial.

A imagem trazida à época pelos professores com quem se relacionava apresentava a negritude como extensão da heterossexualidade, conduzindo a uma percepção de uma ligação direta entre sexualidades discordantes e pessoas brancas. Somava-se a estas percepções a ausência de pesquisas que pautassem a homossexualidade negra e masculina nos processos de escolarização (cf., Oliveira, 2017). Para além do racismo e da homofobia no ambiente escolar, são questionadas em sua tese e artigos as relações de poder que agenciam, nas estruturas, as posições de sujeitos negros homossexuais. Nesse sentido, o que conhecemos hoje dessa sujeita múltipla resulta de seu modo de fazer, das rupturas a que foi submetida em um lugar de trincheira para construir com outras subjetividades militantes e à margem, com grupos minoritários, outras imagens, agenciamentos e processos que formam um mapa aberto e em movimento (Oliveira, 2012, 2017, 2018a, 2018b, 2019, 2020). Propor um rizoma ou cartografar essa pós-sujeita é buscar seus traços na superfície dos acontecimentos que a revelam, desvelar os elementos que compõem sua trajetória e as relações que desenham sua força ativa.

Como Deleuze e Guattari no *Mil Platôs 1* (1995a) nos sugerem: que escapemos ao jogo ontológico da tradição, mas evoquemos

as conexões que criam e que possibilitam a cada existência um modo singular de resistência. Diferenciar-se é sempre resistir e resistir convida a pensar sobre as ramificações que constituem a resistência de indivíduos e grupos. A ideia de que não existem experiências similares, e de que as vivências são sempre as que escapam à determinação, impõe pensar a individuação como processo singular, feito de planos e linhas. Afinal, "Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza." (Deleuze; Guattari, 1995, p. 76).

Ao nos compreender como uma unidade múltipla, soma de partes que arranjam uma estética para si na composição do seu presente, sugerimos apresentar o vivido em uma história multifacetada, fragmentada por outras histórias, contingências e fluxos que formam uma vida. Entendemos que já não se faz necessário dizer de um Eu, para dizer de alguém, uma vez que não somos mais nós mesmos, que somos feitos, tal qual os livros, de matérias diferentemente formadas, datadas e dispostas em velocidades diferentes (Deleuze; Guattari, 1995). Somos uma unidade múltipla e descentrada, por isso é preciso dar atenção às matérias e à exterioridade das correlações.

Nesse sentido, ao rizomatizar Megg Rayara estamos

[...] instaurando uma necessidade de atenção à multiplicidade e suas conectividades. A afirmação do movimento rizomático como preceito de pensamento e de crítica se faz no mesmo golpe de recusa ao imperativo ontológico lastreado pelo verbo ser. Tal imperativo funciona como prerrogativa de um modo de pensamento que só se constitui a partir do estabelecimento de fundamentos como condição de jogo. (Ribeiro; Soares; Fernandes 2016, p. 17).

Como já dissemos, estamos em busca por localizar e desenvolver os fios e as linhas que a compõem e isso implica reconhecer que a própria realidade é múltipla e não supomos nenhuma unidade ou totalidade para os modos de existir; ou seja, entendemos que tudo que existe é feito de processos que se produzem e se mostram como múltiplos (Deleuze; Guattari, 1995). Ao modelarmos esta análise por meio de linhas, buscamos fugir à cristalização ou rigidez que atravessa

a especulação de um “saber sobre”, escapamos dos pressupostos prontos ao tentarmos substituir imagens prontas pela localização dos movimentos, confluências, encontros, criações, geografias próprias, dobras etc. que esboçam uma vida.

Para além do que já dissemos, por motivos especulativos, organizamos abaixo três linhas de uma pesquisa rizoma (Cunha, 2019). Elas esboçam as ressonâncias de um percurso de vida que conjuga estudo e modos de resistência: a) na primeira linha, “O diabo em forma de gente”, esboçamos Megg Rayara tentando reconstruir alguns relatos e temos por base outros escritos nos quais a autora descreveu a sua origem e a sua história familiar e pessoal; b) na segunda linha trazemos as “(r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação”, bem como o recorte especulativo da sua tese, que trata do ingresso na universidade, e a construção de uma docência trans; c) por fim, na terceira e última linha tratamos de uma possível “trans docência” buscada no contexto atual, cinco anos após a defesa de sua tese, e como essa pós-sujeita vem se tornando referência intelectual e moral para outras vidas múltiplas. Como disseram Luciano Bedin da Costa e Alexandre Sobral Loureiro Amorim (2019), parafraseando Deleuze e Guattari (1995), existem três linhas de proposição para uma pesquisa rizomática ou análise cartográfica, que se compõem de diferentes texturas e evocam diferentes lugares de observação de uma mesma questão.

O DIABO EM FORMA DE GENTE

As condições teóricas para que eu fizesse uma leitura crítica dessa imagem vieram algumas décadas mais tarde, mas a informação ali presente produzia grande desconforto, sendo confirmada ao longo daquele e dos anos seguintes. Algumas vezes de maneira explícita em conteúdos que ratificavam uma suposta superioridade da população branca e cis heterossexual, e, outras vezes, de maneira menos perceptível, simplesmente ignorando a participação da população negra

e da população LGBT em nossa sociedade, ou ainda em forma de discursos que emergiam de vários lugares, especialmente de professores/as e dos/das estudantes, colegas de sala ou não. (Oliveira, 2017, p. 20).

O trecho acima é um recorte da tese *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná no ano de 2017, que foi um marco, para a instituição e para o Programa (cf., Oliveira, 2017). Essa mulher trans que se transforma e nos transforma com suas contribuições no ensino superior, no ano de 2019, passou em concurso público na Universidade Federal do Paraná e desde então tem contribuído para a criação de uma docência especial, uma docência trans, marcada por sua presença e posturas intelectuais que desafiam os lugares comuns de ensino e pesquisa que compõem o Setor de Educação da instituição em questão.

A primeira linha a ser traçada é a molar/dura/binária que possui relação direta com a moralidade, com o enrijecimento, com tudo que é controlado e controlável:

As linhas duras demarcam identidades, deveres, hábitos, convenções, opiniões cristalizadas, enfim, representam os modos mais seguros e violentos de existência. São linhas mantidas por mecanismos de controle e captura, sempre disponíveis ao reconhecimento, às valorações morais acerca de bem ou mal, de melhor ou pior, de menos ou mais desenvolvido, e assim por diante. Impedem a irrupção do novo porque o que está em jogo é a reprodução de territórios e a manutenção deles. (Costa; Amorim, 2019, p. 918).

As linhas duras mostram a nossa constituição lógica binária: é isso ou aquilo, é homem ou mulher, é vítima ou agressor; a questão envolvida aqui não é em si somente a binaridade, mas sim a moral acoplada a ela, diz respeito ao que fica no entre, ao que não se encaixa, ao que não é o padrão.

Megg Rayara nasceu em 1975 e cresceu em uma cidade do interior do Paraná chamada Cianorte, onde vivenciou, desde muito cedo,

os mecanismos de controle impostos por um lugar conservador. Sua trajetória escolar foi marcada pelo racismo e pela homofobia, uma vez que era comum aos ouvidos dela alguns tipos de xingamentos. Como relatou em uma entrevista para o jornal *Nexo* (2021): “Era alvo constante de comentários racistas e homofóbicos. Cresci ouvindo xingamentos do tipo moleque do capeta, bicha do capeta, moleque atentado, viado, pudim de piche, suco de pneu...”

No prólogo que antecede o conteúdo da sua tese, lemos que para “sobreviver” ao período escolar foi preciso recorrer a algumas estratégias, tais como, chegar mais cedo à sala de aula e escolher um lugar ao fundo, tirar notas excelentes nos primeiros bimestres para não precisar ir ao último, esperar os colegas de turma irem embora para poder sair com uma certa tranquilidade, entre outras maneiras de enfrentamento ao ambiente escolar. Atualizando esse passado, ao se tornar pesquisadora em um Programa de Pós-Graduação em Educação, a autora começa a refletir sobre as experiências vividas por uma estudante que foi se percebendo transgênero e como esta descoberta foi afunilando sua experiência na vida escolar.

A escola, aparentemente, podia controlar meu corpo, mas não podia controlar meus segredos e aquele anjo higienizado por obra de um processo disciplinar não era real. Era uma personagem que eu interpretava cotidianamente e que me garantia certo sossego e invisibilidade, já que eu conseguia convencer a todos que estava internalizando suas imposições. (Oliveira, 2017, p. 24).

Rastreando as entrelinhas deste relato, podemos entender que a escola para pessoas negras tende a ser um espaço traumático, seja pelo convívio com os colegas ou pelo que é retratado nos livros didáticos sobre as populações negras (em sua maioria como escravizados e escravizadas). Há todo um mapa, uma geografia na escola que tenciona os marcadores sociais já citados de raça, classe, orientação sexual e identidade de gênero, fazendo-os repercutir em práticas da violência em um espaço que deveria ser de acolhimento. A força da autora foi não sucumbir aos limites que se estabelecem junto aos padrões de comportamento e pensamento. Conforme relatou

Foi durante o antigo 2º grau, hoje ensino médio, que essa situação ficou mais complicada e as cobranças para que eu mantivesse meus cabelos sempre penteados (ou domados, controlados, nas palavras de alguns), unhas bem curtas e adotasse atitudes mais viris passaram a ser mais frequentes fazendo com que eu evitasse a companhia da maioria das pessoas. As poucas pessoas com quem eu me relacionava fora da escola também controlavam meu corpo, meu gestual e impunham modelos de masculinidade que eu não conseguia decifrar. Continuava andando por caminhos pouco movimentados, dando longas voltas para chegar à escola, me esgueirando pelas beiradas. A margem se cristalizava a cada dia. (Oliveira, 2017, p. 24).

Para constituir-se em território “trans-existencial”, foi exigido realizar movimentos de ruptura com a arborescência que a instalava na cidade onde nasceu e viveu sua infância, alguém que nem era e nem deixava de ser identificado como anômalo: “Parte do problema estava associada à falta de referências positivas a respeito de existências negras e LGBTs e de existências negras LGBTs. Naquela época, eu ainda não sabia como me definir socialmente, embora tivesse certeza de que eu não era uma pessoa cisgênera heterossexual” (Oliveira, 2017, p. 24). Por que Megg Rayara nos desenha seu passado no prólogo de sua tese se não quer mais se identificar com o que foi imposto a ela como condicionante sociocultural e de gênero? Parece-nos clara a tentativa do retraço, uma vez que as experiências resgatadas permitem observar o vivido de modo subjetivo, interpretado como lugar de constituição do objeto de sua pesquisa. A questão de pesquisa e de vida se confundem, a narrativa de estilo autobiográfico, que, como disse Margareth Rago (2013), vem sendo utilizada para desfazer as linhas de continuidade histórica. É um recurso que dá oportunidade para uma reinvenção de si, para demonstrar como relacionalmente alguém se constitui enquanto sujeito múltiplo, bem como as condições da existência de si em relação ao existir do outro.

Uma possibilidade para reverter esse quadro e tomar contato com outras leituras do corpo negro distinto da norma heterossexual surgiu quando o professor de língua portuguesa apresentou uma lista de livros que deveríamos ler para nos

prepararmos para o concurso vestibular. Amaro, o Bom-Crioulo, é ao mesmo tempo o primeiro protagonista negro da literatura brasileira e o primeiro protagonista homossexual, algo raro nas produções literárias atuais, caracterizadas pela invisibilidade tanto de personagens negras quanto de homossexuais. O livro, apesar de todos os estereótipos que apresenta a respeito da homossexualidade negra, como apetite sexual incontrolável e propensão ao crime, funcionou para mim como um espelho e possibilitou que eu me visse em várias das características de Amaro e Aleixo. (Oliveira, 2017, p.24)

A construção de uma imagem de si, a pontuação das fases de um processo, não apenas a diferencia, como apresenta a imaginação e a fantasia agindo de modo simbólico, agenciando esquemas pré-estabelecidos nos quais a sociedade funda uma moral, muitas vezes exposta em terreno acidental. Afinal, o personagem de Caminha (1895), citado por Oliveira (2017), é ressignificado pela autora.

Amaro, embora seja a personagem principal da obra de Caminha (1895), tem sua humanidade questionada ao longo de todo o livro e descrições como “rude como um selvagem” (p. 18), “pedaço de bruto” (p. 20), “um animal inteiro” (p. 20), “animal selvagem” (p. 21), “Hoje manso como um cordeiro, amanhã tempestuoso como uma fera” (p. 38), “um animal feroz” (p. 54), “orgulho selvagem de animal ferido” (p. 56) são utilizadas para justificar a vigilância constante a que estava sujeito, bem como sua dificuldade em viver em sociedade. (Oliveira, 2017, p.25).

A figura do diabo com a qual o contexto familiar e depois a vivência no ambiente escolar favorecem que se identifique resgata nela uma espécie de força ativa, rupturante. Afinal, “as representações do Diabo, ora preto, ora bicha, ora preto e bicha, me foram apresentadas muito cedo, interferindo na maneira como eu me via e como eu me relacionava com outras pessoas” (Oliveira, 2017, p. 18).

Tais imagens referiam-se à ideia de vigilância constante.

O Diabo, que assustava as pessoas, era uma criatura noturna que não se atrevia a aparecer durante o dia, à luz do Sol. As explicações dadas nas aulas de catequese eram a de que a luz do Sol, a claridade, espantaria as coisas ruins e tudo o que

era mal estava associado à noite, à escuridão. O Diabo, então, era da noite, era escuro, logo, era preto. Preto para melhor se esconder nas sombras e agir sorrateiramente. A pele preta seria um disfarce. Era a demonização dos pretos. (Oliveira, 2017, p. 21).

As imagens representam um modo de ajustamento em uma sociedade monocultural, o que envolvia uma visão cristã europeia e seus pontos de vista em relação à religião e à raça, mas também dizia da forma física, implicando em caricaturizar uma personalidade e identidade. Para autora, elas refletiam os esforços de um corpo social em manter seus modos de encenar o cotidiano. Essa *performance* é resultado da tentativa de preservar uma forma de existência que, vinda da tradição, está em risco constante.

(R)EXISTÊNCIAS DE GAYS AFEMINADOS, VIADOS E BICHAS PRETAS NA EDUCAÇÃO

Escrever é inscrever-se, é fazer-se existir. Segundo Philippe Lejeune (2008), citado por Rago (2013, p. 32), "escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes". O gênero autobiográfico, do qual Megg Rayara faz uso no início de sua tese, se mostra como agenciamento ou dispositivo que conecta as questões que importam pensar, permitindo que a cartografia de sua própria subjetividade esteja presente em toda a tese. Ao tratar das mudanças de concepção de si mesma, resgata do passado sua inadequação às identidades que coabitavam com ela o ensino básico.

A transferência para Curitiba passa a constituir o território da mudança; portanto, território de novas iniciações, contato com o universo acadêmico, a graduação em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, concluída em 1994, a especialização em História da Arte, que veio a seguir, cursada na mesma instituição e finalizada

em 1996. O curso de licenciatura a fez revisar os tempos de escola, comentou que

Cada vez que conversávamos a respeito do estágio obrigatório eu entrava em pânico, mas no fundo eu sabia que tinha um acerto de contas a fazer. Quando fui fazer meu estágio, ainda sendo vista como um gay afeminado, pois não tinha transicionado, fui muito bem recebida pelas crianças. Foi uma sensação de acolhimento muito grande. Durante o estágio, tive certeza do que queria fazer. Voltar para a escola como professora era a oportunidade que eu tanto buscava para proteger e estimular crianças e adolescentes parecidos comigo. (*Nexo Jornal*, 2021, n.p.).

Desde a licenciatura em Artes, essa sujeita rizomática e múltipla vinha alargando seus modos de pensar a si mesma, o passado vivido na instituição familiar e escolar que a reprimiram e tentaram sem sucesso controlá-la se tornam instrumentos de suas metamorfoses do pensar (Cunha, 2011). As escrevivências²⁰² expostas na tese vão sonorizando uma “trans docência”, um modo de compreender o papel do estudo e do ensino, como resistência às formas de poder que se instalam de modo objetivo e subjetivo nos grupos sociais. As tentativas de ingresso no Programa de Pós-Graduação mostram que as instituições de ensino ainda são muros altos e difíceis de acessar para sujeitas/os que fogem ao estereótipo de tradição. Ao retomar os trajetos vividos para a conquista do presente, recorda que:

Eu estava com os cabelos presos, sem esmalte e maquiagem e não fiz uso do nome social. Ainda assim, meu corpo estava em desacordo com aquele espaço. Desistir não estava nos meus planos e na quarta tentativa eu entrei. Agarrei essa oportunidade como a mais importante até então. Foram inúmeras as situações de racismo e transfobia que enfrentei nesse processo, mas me mantive firme. Focada. (*Nexo Jornal*, 2021).

202

Conceito da intelectual negra brasileira Conceição Evaristo que, em linhas gerais, faz relação a uma escrita que nasce do cotidiano, de sua própria trajetória, uma escrita de si.

Numa tentativa de continuidade de seus estudos, nossa sujeita rizomática e múltipla buscou entrar no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, participou do processo seletivo para o mestrado e somente na sua quarta tentativa obteve sucesso, segundo ela:

Era muito humilhante. Sou uma profissional muito dedicada e sei da minha qualidade como pesquisadora e como profissional. Foram quatro tentativas para ingressar no mestrado da UFPR. A primeira tentativa foi a mais traumática. Passei na prova escrita, meu projeto de pesquisa estava bem-feito e também foi bem avaliado. No entanto, a banca de entrevista foi um show de horrores. A professora que conduziu a entrevista foi muito agressiva. Não discuti meu projeto. Ela preferiu me atacar. As afirmações eram direcionadas a mim e não ao projeto ou à pesquisa que eu pretendia fazer. Em nenhum momento ela disfarçou o desconforto com minha presença. (*Nexo Jornal*, 2021, n.p. *online*).

Historicamente a população negra foi excluída do ensino universitário, uma vez que poucos alcançavam o fim do ensino médio, se fazia praticamente impossível adentrar uma universidade pública ou arcar com os custos de uma universidade particular. Conforme Nilma Lino Gomes (2010), a partir dos anos 1990, as pesquisas acadêmicas brasileiras passaram a considerar outros marcadores sociais, além dos aspectos econômicos. Tal processo se deve à pressão dos movimentos sociais negros, indígenas, mulheres etc. (Gomes, 2008).

Para tratar do racismo e da homofobia que se apresentam como formas de exclusão ao seu modo de existir, Rayara traz em sua pesquisa ambos os demarcadores socioculturais como dispositivos de poder, contando com o apoio do referencial teórico vindo da obra de Michel Foucault (1999). A perspectiva foucaultiana contribui para a análise de um corpo submetido às estruturas de poder, corpo ao qual é atribuída uma utilidade sistêmica advinda do plano econômico. Diante deste horizonte, observa junto a Foucault que tanto o racismo como a homofobia não operam da mesma maneira e com a mesma intensidade, e dificilmente atuam de forma simultânea, ao menos na

maioria das vezes, nas experiências e nos processos de subjetivação. Sendo assim, é possível supor que, nas experiências de gays afeminados, viados e bichas, o racismo possa por vezes ser o tema realçado, em outros casos é a homofobia que é salientado na vida de outros (Oliveira, 2018a). Como relatou

Minha trajetória escolar, como estudante e como docente, marcada pelo racismo e pela homofobia, mas também por enfrentamentos e por um processo de empoderamento, me fez refletir a respeito de como seria a experiência de professores negros que expressam identidades de gênero e orientações sexuais que questionam as normas heterossexuais. A partir dessas inquietações, passei, então, a problematizar a respeito dos seus trajetos escolares, como estudantes e como docentes, a fim de investigar quais os mecanismos de poder incidiam e/ou incidem sobre eles e quais estratégias de enfrentamento desenvolveram para se manterem na escola. (Oliveira, 2017, p.30)

As linhas duras que a condicionavam em Cianorte foram movimentadas por outras linhas flexíveis, moleculares, de grupo. No caso de Megg Rayara, uma travesti negra, o lugar reservado à docência se apresentou muitas vezes como o menor de todos. Para além da questão de lugar, de espacialidade, construir uma “trans docência” implica em derrubar barreiras do tempo, igualmente impostas pela tradição. Pedro Antunes, (2010) em sua pesquisa de mestrado, intitulada *Travestis envelhecem?*, nos mostra que a expectativa de vida de uma travesti no Brasil é de 35 anos, sendo a média nacional de 75,5 anos. Quase não há pesquisas relacionadas à entrada de travestis e trans no ambiente acadêmico. Para além do gênero, a pesquisa de Megg Rayara contribui com o debate interseccional:

[...] a percepção da necessidade de produzir uma discussão interseccional que problematize racismo e homofobia veio com a minha militância no movimento negro e no movimento LGBT. Em ambos os espaços e em diversas situações, observei empiricamente que pessoas negras LGBT tinham pouca ou nenhuma representatividade e raramente exerciam alguma liderança. Naquele momento histórico, nos anos

iniciais do século XXI, o movimento negro não pautava discussões de gênero e sexualidade, da mesma maneira que o movimento LGBT era avesso às discussões sobre racismo. (Góis, 2003; Lima, 2006 *apud* Oliveira, 2017, p. 31).

Os intelectuais inseridos nas universidades que produzem conhecimento articulando-os com as suas vivências nos movimentos sociais tendem a desafiar a suposta neutralidade científica. Como Nilma Nilo Gomes destaca:

O papel dos intelectuais negros tem sido, nesse contexto, indagar a produção do conhecimento acadêmico e o lugar ocupado pelo "outro", pelo diferente e pelas diferenças. Ao realizar essa indagação eles se colocam como sujeitos coletivos e políticos que questionam a relação entre a universidade, a ciência, a produção, o reconhecimento e a distribuição desigual do conhecimento na sociedade. (Gomes, 2010, p. 495).

Não estamos intencionando aqui a romantização de uma trajetória, muito pelo contrário, o objetivo deste ensaio é justamente mostrar as rupturas causadas pelo acontecimento Megg Rayara, uma ruptura que atinge o coletivo. A primeira doutora travesti negra em educação do Brasil não conquistou seu título sozinha, mas sim com todos e todas que não puderem chegar aonde ela chegou. Quando pensa na mutação sofrida como resultado das novas articulações que foi construindo profissionalmente e na militância com os pares, diz que aquela que retorna à sala de aula metamorfoseada já não é a mesma: "A bicha preta que volta não é a mesma. Não traz consigo sentimento de culpa, de medo e não está disposta a expressar uma existência nos moldes da cisheterossexualidade". (Oliveira, 2017, p. 155). O espaço acadêmico é um espaço de violência, de humilhação para os corpos que não são padronizados, corpos negros, corpos travestis: "[...] a ausência de pesquisas pautando a homossexualidade negra masculina no ambiente escolar tornou-se o combustível" para o processo investigativo (Oliveira, 2017, p. 31).

A escritora Grada Kilomba (2019), em seu texto/*performance*/palestra intitulado *Quem pode falar?*, ressalta a academia como um

lugar de violência epistêmica. Afinal, conhecimentos e experiências “outros” são desvalidados sistematicamente, visto que os conhecimentos válidos são os dos europeus brancos. Tal palestra inicia com o sujeito negro portando uma máscara, as questões apontadas são:

Quem pode falar? Quem não pode? E, acima de tudo, sobre o que podemos falar? Por que a boca do sujeito Negro tem que ser calada? Por que ela, ele, ou eles/elas têm de ser silenciados/as? O que o sujeito Negro poderia dizer se a sua boca não estivesse tampada? E o que é que o sujeito branco teria que ouvir? (Kilomba, 2019, n.p.).

O relato de Megg Rayara presente em seu texto doutoral é toda uma denúncia dos modos múltiplos de exclusão que se impõem a corpos socialmente apátridas, o que ela faz com ajuda de outras autoras negras, tais como Audre Lorde (2019), que interrogou a ausência de inter-relação ou a dissociação das temáticas raça, gênero e sexualidade, na aferição de feminismo hegemônico ligado às experiências e valores de mulheres brancas de classe média e denunciou a homofobia presente na comunidade negra, o fato deste grupo ignorar o silenciamento de pessoas negras LGBT; somou a estas questões o pensamento de bell hooks e Angela Davis, ativistas negras lésbicas que vivem nos Estados Unidos da América (EUA), fortalecendo o debate sobre a situação desconfortável vivenciada por mulheres negras lésbicas.

As vivências que Megg Rayara tece entre pensamento e vida, margem e centro, traçam um paralelo, em que as dicotomias que reproduz tencionam um movimento constante que vinga efeitos no concomitante processo de autoria intelectual e autocriação de si. bell hooks, intelectual negra estadunidense, comenta que:

Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que essa experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra. (bell hooks, 2018, p. 85).

Os processos retomados formam linhas que ajudam a pensar. Megg Rayara encontrou em Michel Foucault²⁰³ subsídio teórico para o que sentia. O conceito de *biopoder*, em linhas gerais, mostra que a tradição ocidental organizou as instituições de saber e poder hierarquizando corpos e raças, estabelecendo uma padronização de corpos, na qual os corpos que fogem aos estereótipos padronizados são considerados inferiores. Segundo Foucault:

A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo. (Foucault, 1999, p. 306).

É preciso considerar que a conquista do lugar de professora do ensino superior, na estrutura seletiva e tradicional da instituição acadêmica paranaense, se fez em um processo de muitas lutas, que revirou “carne e pedra”²⁰⁴ e fez vibrar em outros tons uma história de resistência, de vida, que com muito esforço foi da margem ao centro, sem que necessariamente estar no centro se confunda com outras imagens. Megg Rayara é margem rupturando o centro, desacomodando-o. Ao nos aproximarmos da sua tese percebemos um estilo de escrita no qual a vida vivida, narrada de forma quase literária, faz conexões com teorias e achados de pesquisa, vindos de autores da educação e de áreas afins (Rago, 2013). A autora resgata fragmentos de sua história nas primeiras páginas da tese com a intenção de situar o/a leitor/a de que lugar escreve, a m.a.r.g.e.m. que a dimensiona e a redimensiona enquanto ser humano, faz uso do recurso metodológico

203 Megg Rayara faz uso especialmente do dispositivo de sexualidade, conceito desenvolvido por Michel Foucault na *História da Sexualidade 1- vontade de saber poder*.

204 Em referência a obra de mesmo nome de Richard Sennett (2003). *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*.

autobiográfico e com ele nos desloca de uma unidade comum, vinda da tradição, e nos joga na perspectiva de um eu fragmentário, múltiplo, que atualiza processos de vida compondo as relações e as retratações do vivido com estudos vindos de outros autores, nessa trama em conjunto explora o sentido do seu presente. O prólogo da tese mostra em primeiro plano uma faceta familiar ou molar, nesta o “Diabo”, um “galo” cantador e dedo-duro, o Saci-pererê e o encontro literário com o texto o *Bom crioulo*, uma obra de Adolfo Caminha – autor apresentado por um professor no ensino médio –, constituem um território disposto à sobreposição de outros. Essas imagens e figuras de texto são ampliadas pela análise teórica. Com isso o texto de sua tese investe em apresentar quem está por detrás da escrita, entendendo a escrita como um instrumento provocador de novos sentidos, carecidos de reelaborar processos vividos.

TRANS DOCÊNCIA

Relatando percursos anteriores, Megg Rayara disse que

Outras imagens a que fui apresentada ao longo de minha trajetória escolar, e que muitas vezes me serviam de espelho, procuravam reproduzir as relações de poder que eram observadas em espaços variados, no Brasil e em outros países. Na maioria das vezes, a população negra era retratada de maneira subalternizada ou, então, reduzida à condição de escravizada, afirmando que os espaços nas sociedades ocidentais eram distribuídos a partir do pertencimento racial de cada pessoa ou de cada grupo de pessoas. Muitas dessas imagens ilustravam os livros didáticos, outras circulavam de outras formas: cartazes, revistas, jornais, novelas e programas humorísticos. Aquelas mais depreciativas da população negra e/ou homossexual eram usadas por colegas de escola, para lembrar que a minha cor era sinônimo de miséria, feiura, criminalidade e submissão e minha sexualidade uma doença contagiosa, portanto, minha companhia deveria ser evitada. (Oliveira, 2017, p. 21)

Como se manifestou em entrevista a colegas:

Ao contrário do imaginário do senso comum, ser uma travesti é o reconhecimento de um outro corpo possível, legítimo, além daquele normatizado. É a constituição de uma identidade real (quando apresenta materialmente seu corpo), social (quando transita entre os espaços) e política (quando reivindica direitos – de fato e de direito). Essa mesma identidade social, que é produtora de cultura, rompe com os signos binários estáticos e expressa-se como pertencente ao gênero feminino. A ruptura às normas sociais, ao longo da história, colocava as travestis às margens sociais, expondo ou naturalizando práticas de violência (estrutural, simbólica, patrimonial, psicológicas e físicas), além da exclusão social comumente praticada por parte da população contra nós. (Gonçalves Jr *et al.*, 2020, p. 2).

Megg Rayara, em um certo sentido, saiu da margem sociopolítica e, em outro, nunca deixará essa margem, porque, afinal, é essa linha de tensão que constitui seu território de pensamento. As contribuições dessa pesquisadora do gênero são alinhadas pelo nosso olhar a sua trajetória, na perspectiva do pensamento pós-estruturalista deleuziano-guattariano, conteúdo que evoca observá-la como uma pós-sujeita, produzindo éticas e estéticas que extrapolam a lógica binária, as dicotomias com as quais costumamos nos expressar. Essa pós-sujeita traz também uma pós-linguagem que já reconheceu “a falência dos modos falocêntricos de pensar e agir” (Rago, 2013, p. 25).

Na sua dissertação, intitulada *O silêncio em torno da estética afro-brasileira no ensino da arte nas escolas públicas de Curitiba* (2012), Megg Rayara problematizou a questão étnico-racial, aproximando esta temática das artes. Na tese do doutorado apresentou a sobreposição entre mulher trans, pele negra, marginalidade socioeconômica e cultural, que vão enquanto linhas formando o plano de tensão e de criação da pesquisadora e professora (Ribeiro; Soares; Fernandes, 2009). A transexualidade, lugar ainda vazio ou indefinido na infância, foi se tornando um ponto de inflexão, no qual experiências vividas e sobrepostas passam a ser narradas, criando, em sua tese, uma metanarrativa na qual as questões de raça, classe social e decolonialidade se agrupam.

A interseccionalidade (Crenshaw, 2002 *apud* Oliveira, 2017) é um conceito do qual se utiliza e o faz funcionar como plano de dobragem de questões que vindas desde a infância tencionam o percurso que a transformou em doutora em educação e a primeira travesti negra do Brasil, que oportunizou uma trans docência.

O vazio, ou o entrelugar de uma existência em tensão, pode-se dizer que começou com ingresso na escola básica na cidade de Cianorte, conforme relatos expostos na tese. Um indivíduo trans desafia desde que nasce os pressupostos de uma sociedade patriarcal e suas normatizações burguesas, suas formas de vida e de subjetivação instadas em um sistema de verdade que dirige os modos de se pensar e estar (viver), o lugar que cabe a cada um ocupar nos coletivos. Nascer trans é ocupar um lugar estigmatizado e inferiorizado, lugar que não possui rastro na história; e diferente do que se estabelece como pertencimento aos gêneros da tradição, o indivíduo transgênero não possui uma imagem prévia a qual consiga recriar algo de si, refletir-se, valorizar-se, estimar-se.

Pensando na importância da presença de Megg Rayara no ensino superior, democratizando este espaço, trazendo novos modos de pensar, viver e educar, quebrando ou deslocando limites e padrões que lhe foram impostos em processos anteriores vividos nas instituições educativas, trazemos a seguir um pouco de sua trajetória. Resgatamos essa sujeita que rompeu com os modos falocêntricos de pensar e agir e que precisou constantemente criar suas formas de pertencimento em uma sociedade excludente, provinciana e racista. Afinal, toda a criança trans nasce em um corpo que socialmente se atribui ou se identifica a um gênero, porém a materialidade desse corpo se torna problemática na medida em que as suas vivências vão dizendo o que veio a ser, vão mostrando a diferença fundamental entre atribuição e sentido.

Ler seus escritos e narrativas da pesquisa doutoral nos faz pensar nas crianças que não se adequam ao ambiente escolar e na nossa incapacidade de deixar viver a diferença que é passível de expressão de outros sentidos, especialmente as que habitam um corpo trans. Quando se trata de afecção, como dizia Spinoza (2009),

ou em se tratando de afetos, todo “corpo é sem órgãos” (Deleuze; Guattari, 1995), o corpo, quando trata-se do sentido, não possui repartições, órgãos. Esse corpo total remete a uma potência impossível de ser negada no ato performático de existir e se perceber entre humanos e não humanos.

É fato que percebemo-nos entre outras coisas e pessoas. No caso de Megg Rayara este “entre” evocou sua singularidade ou suas singularidades, sentimentos e percepções que com ela registram sua passagem pela escola. A autora contribui em nos denunciar as exclusões a que foi submetida, nos mostra de onde vieram os primeiros sintomas de uma necessidade de mudar o comum, transgredi-lo ou transformá-lo. Sair da zona de sujeição, de inadequação e passar a colocar-se como um território existencial em ruptura subjetiva, que se desloca em busca de atualizar e, mais que isso, de transformar as possibilidades limítrofes que se fazem para além das que são impostas por uma situação de vida. Utiliza-se da busca por profissionalização e pelo estudo para realizar rupturas e deslocamento nas imagens que se impuseram em seu caminho, algumas condicionadas pelo meio, outras por uma cultura de opressão à diferença que estigmatiza e marginaliza aqueles e aquelas que não querem se submeter aos seus padrões de humanidade verticalizados.

Ora, conforme mostram César, Brunetto e Silva “[...] as identidades ‘travesti’ e ‘transexual’ definidas pelos movimentos sociais evidenciam permanentes disputas de poder” (2019, p. 575). Para essas autoras, tais termos resultam de processo de padronização, no qual a feminilidade e a masculinidade apontam para padrões hegemônicos, o que antecipa algo de verdadeiro na compreensão do próprio corpo. Neste sentido, “quanto mais ‘feminina’ a travesti ou mulher transexual ou quanto mais ‘masculino’ o homem transexual, mais encaixadas/os estarão na lógica identitária produzida e reproduzida pelo movimento social” (César, Brunetto & Silva, 2019, p. 575).

Megg Rayara se autodescreve: “Não ando de tênis, não ando de rasteirinha. Ando de salto, porque o salto é político”, é com o barulho do salto que essa sujeita múltipla anuncia a sua chegada, seja dentro da universidade ou nas aulas de desenho que ministrava em cursos livres.

Essa trans docente causa rupturas por onde passa, não foi (e continua não sendo) diferente na carreira docente, foi no período de estágio da graduação que ela teve certeza de que seguiria o magistério (Oliveira, 2018a, 2018b, 2019, 2020). O retorno à sala de aula, agora performando outro papel, o da docente, foi a oportunidade que ela tanto buscava para proteger e estimular as crianças e adolescentes parecidos com ela, foi também um modo de migrar das beiradas ao centro, segundo Oliveira:

Por que uma bicha preta decide se aventurar pela carreira docente? Por que ela retorna a um espaço onde vivenciou situações de controle, dores e perseguições racistas e homofóbicas? Voltar para a escola significava um acerto de contas com o passado. Não estava tão vulnerável como estive na infância e adolescência. A bicha preta migrava dos cantos escuros da escola, do fundo da sala de aula para a mesa da professora. A bicha preta escapulia ao destino que parecia imutável e conquistava o direito à fala e podia interferir positivamente na vida de estudantes pretos/as e bichas. A certeza de uma existência restrita às beiradas se desfaz. (Oliveira, 2017, p. 154).

A partir da defesa de sua tese de doutoramento, os convites para palestras, workshops, congressos e falas livres aumentaram exponencialmente, sua circulação pelos espaços acadêmicos foi alterada. Segundo ela quando questionada sobre as possíveis mudanças pós-defesa:

Primeiro minha autoestima, a maneira como me vejo e como sou vista em muitos lugares. Consigo me mover com mais segurança pela maioria dos espaços. Por outro lado, me cobro muito mais, pois se criou uma expectativa a meu respeito. Porém tenho a consciência que sou doutora e professora somente em espaços específicos e que é o meu título que autoriza minha presença. Quando saio à rua continuo sendo uma travesti preta que pode ser atacada a qualquer momento. Mesmo assim faço questão de não recuar. (Ferreira; Casagrande, 2019, p. 10).

Como dissemos antes, a margem é o lugar de diferenciação, de singularização de um processo de existir e se constituir como sujeita e profissional, que acompanha a mulher trans que trazemos a trajetória. Apresentamos alguns acontecimentos que entendemos que formam as linhas de uma cartografia chamada Megg Rayara para além da defesa da tese e do recebimento do grau de doutorado, em janeiro de 2019, Megg Rayara protagoniza o curta-metragem intitulado *A margem que migra para o centro*, dirigido por Larissa Nepomuceno e Eduardo Sanches.²⁰⁵ O curta foi exibido em diversas salas de cinema e festivais brasileiros e internacionais (Nepomuceno, 2018).

Em maio de 2019, é nomeada como professora adjunta do Programa de Educação da Universidade Federal do Paraná. Em agosto de 2020, a Câmara Municipal de Curitiba aprova a cidadania honorária à Megg Rayara. Pensando nos rastros que vão trilhando um caminho que se abre a outras trans docências caminhantes, Megg Rayara, como já mencionou em várias entrevistas e inclusive pessoalmente nas mesas de bares, não imaginava o reconhecimento que teria hoje, quão influenciadora poderia ser dentro do ambiente acadêmico e quanto seria uma referência intelectual para outros pesquisadores e pesquisadoras, até mesmo uma referência para as que escrevem este ensaio. Em suas redes sociais, dissemina informações referentes às comunidades negra e LGBTQI+, construindo um trabalho de ancestralidade travesti, tirando da invisibilidade alguns nomes e trazendo suas trajetórias e, conseqüentemente, suas lutas.

CONCLUSÃO

Nesta escrita não foi nossa intenção projetar um contributo, algo bem específico, que Megg Rayara tenha realizado quando reconhecemos a produção de ruptura às ordens social, política e cultural que sua presença e identidade trans causam no ato de fazer parte de uma

universidade federal. O corpo dessa mulher trans, os gestos e o modo de ser instalam processos diferenciadores que rasgam planos horizontais de uma instituição pública federalizada, produtora de conhecimento e de autorreconhecimento público. No esboço que traçamos de Megg Rayara, que a traduz de forma rizomática, tentamos trazer uma imagem em movimento, desdobrando as trilhas que vindas de outro tempo ainda formam o presente dessa docente. Entendemos que as dobras do que passou constituíram e constituirão a sujeita múltipla, docente trans, que hoje conhecemos.

Narrar uma biografia envolve codificar o inesperado que localizado em uma vida vivida torna-se acontecimento, transveste-se em sentido. Tentamos cartografar Megg Rayara, trazê-la como um rizoma, com mapas sobrepostos, o que se fez na tecitura de muitos fios que conduziram a criança nascida diferente à mulher trans, linhas que demarcaram as questões de gênero, de racialidade, de classe social entre outros (Oliveira, 2018a, 2018b, 2019, 2020). Linhas que tecemos por aqui nos apropriando de relatos, entrevistas, dissertação, tese, artigos, documentos que consultados nos permitiram nominá-la de pós-sujeita, alguém que por sua trajetória, superações, conquistas pessoais, nos pareceu irrecusável para uma obra que se faz para, entre e sobre mulheres. Ao aproximá-la de percursos teóricos de outras mulheres cis gênero, não é nossa pretensão identificá-la nem, portanto, neutralizá-la em uma posição de gênero, mas reconhecer em seus movimentos a extrapolação de um lugar pré-estabelecido para pesquisadoras e produtoras de conhecimento.

Reconhecemos que a maior contribuição de Megg Rayara ao contexto atual diz respeito às articulações que conseguiu fazer entre arte, vida, pesquisa e educação. Estas articulações podem ser pensadas como processo de diferenciação, processo no qual fez das formas de violência e de exclusão a que foi submetida modos de criação de novas estéticas, contribuindo para pensar nossos outros modos de vida. O que nos convoca a perceber tais conexões como um rizoma chamado Megg Rayara, que desborda e transborda limites que colonizaram nossos corpos e nossa intelectualidade; tece seus próprios movimentos e ajuda a tecitura de outros que dela se aproximam ou nela se inspiram;

desborda em cartografias outras, ao ter adentrado o ensino superior como professora, leva consigo tudo que foi antes posto como margem, leva a margem ao centro do conhecimento e sem pretender enrijecer ou estruturar a margem, tal como a tradição, se mantém rizomática constituindo por si os percursos e os processos da própria cartografia. Nos sensibilizando para uma docência trans, múltipla, flexível, auto-criadora, transgressora, travesti, sugere uma educação para deslocar modelos que deixam na escola lugares vazios.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Pedro Paulo Sammarco. *Travestis envelhecem?* Dissertação de Mestrado em Gerontologia, Pontifca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

CÉSAR, Maria Rita Assis; BRUNETTO, Dayana; SILVA, Amanda. Narrativas trans: docência e prostituição. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) biográfica*, v. 4, n. 11, p. 573- 589, 2019. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/5974>. Acesso em: 20 dez. 2023.

COSTA, Luciano Bedin da; AMORIM, Alexandre Sobral Loureiro. Uma introdução à teoria das linhas para a cartografia. *Atos de Pesquisa em Educação*, Blumenau, v. 14, n. 3, p. 912-933, set./dez. 2019.

CUNHA, Cláudia Madruga. *Filosofia - Rizoma - metamorfoses do pensar*. Curitiba: CRV, 2011.

CUNHA, Cláudia Madruga. Princípios da cartografia e o pensamento da diferença em Deleuze –o que quer a pesquisa cartográfica? *Atos de pesquisa em Educação*, Blumenau, v. 14, n. 3, p. 934-959, 2019.

CUNHA, Cláudia Madruga. Rizoma e pós-estruturalismo: três apontamentos para possíveis usos na pesquisa em educação. *Quaestio*, Sorocaba, SP, v. 23, n. 1, p. 55-81, jan./abr. 2021. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/quaestio/article/view/4071/4288>. Acesso em: 12 jan. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

FERREIRA, Michel Alves; CASAGRANDE, Lindamir Saete. Megg Rayara Gomes de Oliveira fala aos Cadernos de Gênero e Tecnologia. *Gênero e Tecnologia*, Curitiba, v. 12, n. 40, p. 05-12, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Tereza da C. de Albuquerque e de J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Organização). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010. p. 492-516.

GONÇALVES JR, Sara Wagner Pimenta/ Sarah Wagner York; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 3, e 75614, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/75614/45157>. Acesso em: 15 mar. 2022.

HOOKS, bell [bell hooks]. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo B. Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

KILOMBA, Grada. *Descolonizando o conhecimento*. Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba, março 2016, MIT/Centro Cultural São Paulo. Tradução Jessica Oliveira. Disponível desde 2021 em: <https://youtu.be/iLYGbXewyxs>. Acesso em: 15 mar. 2022.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2019.

NEPOMUCENO, Larissa (direção). *Megg a margem que migra para o centro*. Beija Flor Filmes. Curitiba: 2018. Disponível em: <https://youtu.be/7SKVe-IOITg>. Acesso em: 15 mar. 2022.

NEXO JORNAL. É preciso romper com a transfobia estrutural no serviço público. Entrevista com Megg Rayara. *Jornal Nexus*. 14/03/2021. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/profissoes/2021/03/14/%E2%80%98C3%89-preciso-romper-com-a-transfobia-estrutural-no-servi%C3%A7o-p%C3%ABlico%E2%80%99>. Acesso em: 15 mar. 2022.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O silêncio em torno da estética afro-brasileira no ensino da arte nas escolas públicas de Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação. *Periódicus*, Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades, Salvador, n. 9, v. 1, maio/out. 2018a. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i9.25762>. Acesso em: 15 mar. 2022.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Minha vida em cor de rosa: cenas e encenações da transexualidade feminina na infância. *Revista latino-americana de Geografia e Gênero*, v. 9, n. 2, p. 256-273, 2018b. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg>. Acesso em: 15 mar. 2022.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Precárias experiências em dissidências: crianças que não cabem em si. *Revista Pro-Posições*, Campinas, v. 30, e 20180076, 2019.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se – feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Paula Regina Costa; SOARES, Guiomar Freitas; FERNANDES, Felipe Bruno Martins. Ambientalização de professores e professoras homossexuais no espaço escolar. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz (Organização). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: MEC/Unesco, 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 3.ed. Tradução de Marcos Aarão dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. <https://www.ufpr.br/portalufpr/noticias/pela-primeira-vez-travesti-negra-defende-tese-de-doutorado-na-ufpr/>. 2017.

WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Tradução Caio Liudvik. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA: CORPO, VOZ E PRESENÇA NA CENA CONTEMPORÂNEA PARANAENSE

Maia Piva

(Sumara Gomes - PPGL/UNIOESTE)

Lourdes Kaminski Alves

(PPGL/UNIOESTE)

Este texto apresenta uma leitura de parte da produção dramática das autoras paranaenses Lígia Souza Oliveira, Juliana Partyka e Patrícia Kamis, dramaturgas oriundas do Núcleo de Dramaturgia do Sesi – PR, órgão que promove o envolvimento de dramaturgos(as) em polos espalhados pelo Brasil. A escolha dessas três autoras se deu pela sua produção consistente, pelo fato de haver montagens reconhecidas de suas peças e pelas temáticas voltadas ao universo feminino ou a partir de uma ótica de mulheres. Embora encontrem-se mulheres que escreveram para teatro durante toda a história da dramaturgia no Brasil, conhecemos pouco sobre a produção de textos escritos por mulheres no território paranaense e, ainda mais, no bojo das temáticas feministas. Em segundo, registra-se o fato de que há textos dessas autoras não publicados em livro físico, sendo alguns textos publicados em meios virtuais. Os textos que compõem o *corpus* deste estudo encontram-se disponíveis, para pesquisa, no Acervo do Núcleo de Dramaturgia do Sesi/PR, em Curitiba.

Em levantamento realizado, com o auxílio do Núcleo de Dramaturgia do Sesi/PR -, verificamos um montante de 32 autoras, algumas com textos nunca montados, outras com montagens regulares, outras ainda com textos publicados, mas inéditos no palco, e outras

com apenas um texto escrito até o momento. O enfoque da pesquisa voltou-se para a dramaturgia produzida por mulheres nos anos 2000, no Estado do Paraná, com o objetivo de analisar temáticas e formas de escrita dramática sob o olhar crítico e criativo dessas mulheres. Ao voltar o olhar à produção dramática de autoria feminina no Paraná, e não priorizar somente o eixo de produção Rio-São Paulo, vemos em nosso Estado, dramaturgas dando voz a personagens que refletem estética e politicamente sobre problemas enfrentados por mulheres – e homens – num contexto de ruptura de antigos paradigmas sociais.

Neste texto, refletimos sobre escrituras²⁰⁶ dramáticas de autoria feminina paranaense, a partir de peças de Lígia Souza Oliveira, Juliana Partyka e Patrícia Kamis. Não temos a intenção de analisá-las na íntegra. A proposta é, por meio do recorte aqui proposto, compreender o projeto ético e estético dessas vozes femininas e suas contribuições para o debate em torno da dramaturgia paranaense na contemporaneidade.

UMA VOZ SOA A PARTIR DE UM CORPO FEMININO NA DRAMATURGIA DE LÍGIA SOUZA OLIVEIRA

Lígia Souza Oliveira é dramaturga, pesquisadora e professora, graduada em 2008 pela Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR-FAP), Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Paraná (2013) e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2018). Lígia é professora de dramaturgia no curso técnico em atuação

206

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).

da Fundação das Artes de São Caetano do Sul e Coordenadora do Núcleo de Dramaturgia do SESI Paraná, desde 2019. Também é idealizadora da *La lettre*, espaço de criação, em atuação desde 2020.²⁰⁷

Entre as peças escritas por Lígia Souza Oliveira, destacamos oito textos para teatro, sendo eles: *Alguns caracteres* (2009), *O nome das coisas* (2018), *Outros sons* (2019), *Para ler aos trinta* (2014a), *Penélope* (2018), *Personne* (2014b), *Pneumático* (2010), *Reflexos* (2011). As datas entre parêntesis referem-se ao ano de encenação das peças.

Para este estudo foram selecionadas as obras *Para ler aos trinta* (2014a), *Personne* (2014b) e *Penélope* (2018).²⁰⁸ A seleção destas peças justifica-se pela densidade dramática das personagens mulheres em situações específicas do universo feminino.

Das três dramaturgas estudadas, Lígia Souza Oliveira nos parece ser a que mais destaca a face sensível do feminino em sua escrita. Embora o conteúdo seja inegavelmente feminista, sem ser panfletário, o universo cênico de suas peças evoca afeto e ternura, mesmo quando as personagens enfrentam situações limítrofes. Ao contrário de Juliana Partyka, Oliveira não se atém apenas a personagens femininas, mas a carga dramática de maior intensidade recai sobre elas, sem dúvida.

Em *Para ler aos trinta*, Lígia Souza Oliveira organiza uma dramaturgia reunida em processo de escritura colaborativa com as atrizes e com a diretora e dramaturga Nina Rosa Sá. A peça estreou em 2014, no Festival de Teatro de Curitiba e conquistou boas críticas da imprensa especializada. Tendo se apresentado em várias cidades pelo Brasil, também participou do Circuito Cultural SESI em 2016. As personagens da peça, Kelly e Uyara levam o nome das duas atrizes que, originalmente, estrearam a peça, Uyara Torrente e Kelly Eshima, ambas de Curitiba. Trata-se de uma peça curta, para duas atrizes. Há apenas uma personagem que fala, uma mulher de sessenta anos que manda PS's a si mesma, aos trinta anos. A personagem procura, por meio desta estratégia, modificar as decisões tomadas por ela quando mais jovem.

207 OLIVEIRA, Lígia Souza. *Escrevendo o presente - 10 anos de Núcleo de Dramaturgia SESI Paraná*. Curitiba: Rumos Cultura e La lettre, 2020.

208 Texto publicado em 2020, pela editora La lettre - espaço de criação.

As duas atrizes se revezam e se misturam no jogo de interpretar essa mesma voz que, não obstante ser da mesma pessoa, se diferencia, se afasta e se divide, ora em contradição ora em concordância. Também há uma interferência clara das personalidades das duas atrizes no jogo de interpretação, atuando como interlocutoras e observadoras críticas da situação, haja vista que as personagens têm o nome das atrizes: Uyara e Kelly. A autora emprega recursos do metateatro, deixando claro nas falas das personagens que o que se passa no palco é uma encenação, no tempo presente.

Destacam-se, em *Para ler aos trinta*, reflexões sobre a passagem do tempo. Logo de início, a personagem se refere ao tempo exato que deve durar a peça: 58 minutos. A relação com o tempo factual, do presente, se mistura com a relação do tempo passado na vida da personagem. As atrizes chamam a atenção da plateia para o fato de estarem em um teatro, assistindo a uma peça, sobre a vida de uma mulher que não remete a elas. A peça inicia com uma narração em *off*, com a leitura dos dois primeiros PS's, escritos à mão e enviados pelo correio. A personagem se refere a eles como se realmente fosse possível que, escritos no presente, eles pudessem chegar ao passado. A primeira fala de Uyara também se refere ao passado com uma analogia sobre o tempo que a luz do sol leva para chegar até nós. As mensagens escritas e endereçadas para a personagem no passado, se remetem o tempo todo a um tempo que passou e que não mais voltará. As mensagens são uma tentativa clara de abrir os olhos da personagem jovem para as consequências de suas decisões.

Assim como **é característica de** textos contemporâneos, em *Para ler aos trinta*, Oliveira trabalha com cortes e fragmentos para evocar aspectos da memória individual e da memória coletiva. É criada a dúvida se os relatos são ficcionais ou se se referem à vida das atrizes, pois, fundido com a discursividade da personagem, estão os discursos verossimilhantes das próprias atrizes. A começar pelo nome delas emprestados às personagens, o que já denota um tipo de envolvimento pessoal com fragmentos de narrativas presentes no texto, a exemplo de dados autobiográficos:

[...] meu nome é Kelly, eu sou atriz e tenho 30 anos. o nome dela é Uyara, ela também é atriz, ou seja, sabe mentir muito, muito bem e também tem trinta anos. nós estamos fazendo essa peça que fala sobre uma mulher que, já muito velha, escreve pra ela mesma aos trinta anos de idade. nós já fazemos esta peça desde de 2014 e só agora temos trinta anos [...]. (Oliveira, 2014a, p. 03)

E, um pouco adiante, no mesmo trecho:

[...] nós estamos aqui, na cidade ???, e agora são 20 horas e 12 minutos e (olha no relógio) e 15, 16, 17, 18 segundos... essa peça tem a duração de 58 minutos. exatamente. 58 minutos. Eu preciso falar todas as palavras e fazer todas as ações milimetricamente porque a peça tem que durar precisamente 58 minutos... eu, Kelly, 30 anos, atriz, de origem nipônica, 159 de altura, 55 quilos [...]. (Oliveira, 2014a, p. 03)

Estes dois excertos localizam o texto em um tempo presente, o aqui-agora, sendo feito e mesmo elaborado no momento presente. A dramaturga se utiliza deste recurso para provocar deslocamentos conceituais, sobretudo, sobre o caráter da encenação, de seu lugar de ficção, inserindo um tempo que pode ser facilmente medido, embora efêmero, e onde os elementos que o compõem podem ser verificados pela plateia.

As figuras ficcionais de *Para ler aos trinta* imbricam-se com o sujeito feminino que encena a vida no palco, o que confere ao texto, uma atmosfera ao mesmo tempo intersubjetiva, individual e coletiva que dá visibilidade a conteúdo do universo feminino, tais como casamento, filhos, renúncia, julgamento, autojulgamento, desejos reprimidos, escolhas profissionais e memórias individuais que ao mesmo tempo são memórias coletivas. O universo íntimo de uma mulher de sessenta anos se contrapõe à juventude das intérpretes que precisam lidar com as questões pertinentes da personagem e falar sobre isso durante a narrativa cênica, entremeando suas observações sobre o que se passa.

kelly

mas isso é o que ela gostaria que fosse a vida dela. por que não, a vida dela não foi assim. essa peça fala sobre uma mulher frustrada, cada vez mais descrente da vida a ponto de odiar a si própria, o seu presente, ela odeia tanto quem ela é hoje, que ela pretende, desesperadamente, mudar o passado!!!!

(uyara que já estava incomodada com o tom agressivo da kelly, tenta interromper)

nós estamos fazendo o teatro.

nós não temos 60 anos e nem queremos mudar o nosso passado, certo uyara?

(uyara tenta responder, não consegue)

certo, certíssimo. quero que aqui, fique bem, bem claro que aqui, nós estamos fazendo teatro, e que, apesar de termos 30 anos e mentirmos muito, muito bem, essa peça não é sobre nós, se trata somente de um teatro... (Oliveira, 2014a p. 04 e 05)

A cena mostra o teatro se desnudando como ficção, como verossimilhança, como algo que acontece no campo da inverdade, ou da mentira, nas próprias palavras de Kelly. Neste trecho também podemos ver as escolhas estruturais de escrita da dramaturga, quando opta por sentenças que iniciam com letras minúsculas, e os nomes das personagens. Essa escolha estética, que está presente em outros textos de Oliveira, pode querer denotar uma rebeldia em relação às regras impostas, ao *status quo* da língua e, por conseguinte, ao *status quo* da voz que fala, aqui, no caso, uma mulher.

Em dado momento do texto, são citados nomes de personalidades femininas, como que para justificar as atitudes da personagem na busca de seu próprio caminho, referendando a tomada das rédeas de sua própria vida, de suas escolhas, tal como se vê: " (kelly) [...] capitu, dona flor, tieta, ray, medea, penélope, maria madalena, mulher maravilhosa, she-ra, mollybloom... (kelly ajuda com nome de mais mulheres da ficção)" (Oliveira, 2014a p. 02) Que sejam personagens de ficção e não mulheres reais também é sintomático, uma vez que a personagem vive em um mundo fictício sobre si mesma, mandando mensagens para ela própria, no passado e inventariando suas memórias cartas que nunca foram enviadas.

As atrizes confrontam as próprias experiências com as da personagem, numa identificação sobre a projeção nesta mulher de sessenta anos. As projeções se intercomunicam na questão da independência, da força, da autonomia e do desejo.

Em *Personne* (Oliveira, 2014b), a protagonista e única voz da peça também é uma mulher. O monólogo, no entanto, se distancia da estrutura de *Para ler aos trinta*, na medida em que sua construção não está corroborada por uma coloquialidade de fala nem nas interferências claras das atrizes no que está em cena, e sim numa poética que remete à estrutura de letra musical, de partitura, com o texto soando como uma construção sonora e ancorado na subjetividade da personagem. A peça coloca em cena uma mulher que, à princípio, parece ter sido encarcerada por terceiros e sofre as consequências desse encarceramento.

Quando se aproxima do final, o texto apresenta uma espécie de tensão que denota estados delirantes. Na fala da personagem destacam-se frases desconexas com referência a universos femininos e que perpassam o corpo da mulher, desembocando em atitudes e pensamentos que se contrapõem ao que está do lado de fora deste espaço que ela mesma designa como tendo quatro paredes. Inevitável, aqui fazer um comparativo da narrativa com a obra *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, em que três personagens são obrigadas a se confrontar umas com os olhares das outras, até a eternidade. E esse é, segundo o autor, o inferno que as consumirá: o inferno são os outros. O inferno da personagem de *Personne* também parece ser o olhar do outro, vindo de fora e causando estragos internos.

A estrutura de escrita da peça segue as escolhas estéticas presentes nos outros textos da autora: sentenças curtas e escritas em letras minúsculas. A espacialização do texto na página, com palavras isoladas em uma linha inteira, colabora para o impacto da leitura, criando estados de compreensão diferenciados. Esse modo de escritura não é novo e já podemos ver esta estrutura presente em textos de Jean-Luc Lagarce, por exemplo, como em *Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse* (1994). A própria Sarah Kane a utiliza em *Psicose*.

Na peça *Personne*, a personagem se apresenta em estado de encarceramento, evocando o olhar do leitor para fatos que, provavelmente, ocorridos no passado. A voz que se comunica com o leitor é uma voz feminina. Em todas as passagens ela se refere a si mesma na terceira pessoa do singular. Ao longo da narrativa cênica, observamos este corpo utilizar-se de sua voz para refletir, reclamar, suplicar, gritar, xingar, lutar por um espaço de liberdade. A personagem tem consciência do corpo que agora está preso e enumera as partes que o compõe, buscando uma referência direta com a realidade de existir. Uma das imagens proeminentes desta busca está na figura do estômago, que tem boca, que grita de fome, que esbraveja contra as limitações impostas pelo encarceramento:

[...] mas além de disso, de todas essas dores que tornam o meu dia uma sequência masoquista de movimentos, eu tenho um estômago grande, com uma boca igualmente grande, que fala, grita, grunhe, suplica que eu salve a noite e toda a sua escuridão. ele grita tanto e tão alto que o seu desespero toma conta do ambiente. ele fala comigo, ele sabe meu nome, meu endereço, meus horários... esse estômago parece que esquece das horas: me acorda todos os dias e tampouco me deixa dormir. (Oliveira, 2014b, p. 10).

A boca do estômago é equiparada à boca que fala e à boca que come. Este estômago que grita, implora, que sente fome e se impõe é sua segunda voz. Uma voz que sente fome, que quer engolir, quer ser saciada, assim como a primeira voz, produzida em sua garganta. São vozes que estão desesperadas para serem ouvidas.

Destaca-se neste e em outros textos da autora, a afirmação do “eu” como território individual, de afirmação do sujeito, mas também como constituição de uma voz feminina que remete à memória coletiva. Em *Personne*, o “eu” é utilizado para afirmar e reafirmar o corpo que está encarcerado e signos como a chuva, a escuridão, a dança,

o gravador e o cão, presentes em outras narrativas da autora, também aparecem. Em todas as três obras, a dança aparece como elemento de disciplina, de comportamento, de submissão do corpo a regras rígidas. A liberdade que a dança proporciona à personagem se contrapõe ao enclausuramento em que ela se encontra, possibilitando o extravasamento de emoções, de sentimentos e de angústias no espaço exíguo da prisão. Na peça aparece a figura do gravador como elemento de prisão da memória, como possibilidade mecânica de reter o que organicamente não se pode fazer.

O encarceramento e o flagelo a que está submetida a personagem pode remeter a memórias individuais e ou coletivas, considerando-se que as peças de Lígia Souza Oliveira, como das demais autoras aqui estudadas, tratam de universos femininos, historicamente vilipendiados e tolhidos.

Na peça *Penélope*, há a presença de dois personagens, um homem e uma mulher. Os dois são irmãos, como pode-se depreender da narrativa, mas não têm nomes, sendo denominados por ele e ela, novamente, tudo em letras minúsculas, marca registrada na escrita de Lígia Souza Oliveira. *Penélope* é o segundo título da peça que, originalmente, tinha o título de *Ulisses*. A autora procedeu a mudança no título quando da montagem online, dirigida por Nadja Naira, em novembro de 2020, em meio à pandemia de COVID-19, com os atores Pablito Kucarz e Uyara Torrente.

O mito greco-romano, resgatado por Oliveira, coloca Ulisses e Penélope como irmãos, cujo amor foi ferido pela tomada de decisões desta irmã, que resolve se exilar da família em busca de seus próprios anseios e sonhos. Assim como Ulisses, ela empreende uma jornada de autoconhecimento e provas na direção de descobrir-se a si mesma. Os papéis se invertem e quem permanece na espera é ele, enquanto ela empreende suas batalhas pessoais.

A personagem mulher em *Penélope* assume suas escolhas e conhece as consequências dessas escolhas. Não lhe parece lícito que pudesse ter tomado qualquer outro caminho que não exatamente o

que escolheu. Ela se coloca, desde o início da narrativa, consciente e segura de seus atos, mesmo quando o irmão, ressentido e magoado, a cobra por isso: " [...] eu tenho 34 anos, vivo sozinha, pago todas as minhas contas e não tenho a menor noção da quantidade de pessoas que eu já amei, que eu já odiei, que eu já gozei, respirei, maltratei, fiz rir, chorar, ou fui indiferente..." (Oliveira, 2018, p. 01).

A personagem se apresenta como uma pessoa livre das convenções que regem a vida da maioria das mulheres, colocando-se como independente e sem maiores preocupações com suas atitudes ou o que elas possam causar em outras pessoas. Este comportamento não seria esperado para a mulher?

Essa inversão de foco é uma das características mais marcantes deste texto. A dramaturga coloca a mulher no lado oposto do jogo entre masculino e feminino em que a mulher, inevitavelmente e quase sempre, perde. Quem está na posição de renúncia forçada aqui é o irmão, que deixa bem clara a sua mágoa por ter ficado e cuidado dos pais, sem a ajuda dela, até que os dois morressem. O irmão, um homem, não admite que ele tenha que ter se responsabilizado por tarefas que, nas entrelinhas, ele deixa claro que deveriam ter sido desempenhadas por ela, a irmã, por ser mulher.

Quando se entende esta "lógica", o texto toma outros contornos e nos força a deslocar o olhar para nos colocar sob um outro patamar, onde esta mulher está na posição de protagonista de sua história, no lugar que o irmão ocuparia, como homem. É a partir daí que toda a percepção sobre a construção do texto se modifica e o estranhamento causado pelas atitudes dela se deslocam e ganham importância. A escolha pelo "sim" ao invés do não a colocou numa situação de transgressora das regras sociais e é o irmão quem vai fazer esse contraponto e apresentar ao leitor os estragos que isso causou na relação dos dois. Enquanto espera pelo irmão, no início do texto, a distância e o longo tempo percorrido de ausência, pesam.

[...] ele está feito uma pedra.
eu, permitindo ser sempre esse sim, sim não sei ao certo
como agir. mas tudo bem. a gente descobre no caminho. no
caminho.
mas ele ainda não chegou.
eu estou sozinha, sentada nessa cadeira, percorrendo livre-
mente os pensamentos, mil pensamentos, viajando no que o
meu corpo convida. dentro dessas sensações que são tam-
bém pensamentos. você acha que tem como separar isso
que a gente diz ser razão? que é um cérebro que é também
esse corpo. cérebro é química, trocas químicas, assim como
o orgasmo ou a digestão de um alimento. você acha que tem
como separar cérebro e coração? parecem ser tão dicotômi-
cos, mas dizem sim, o tempo todo, aos encontros, às trocas.
estão suscetíveis à...
(ele entra. ela se assusta.)
(Oliveira, 2018, p. 03).

Este lugar de incerteza sobre como será recebida é apenas um primeiro lugar, em que parece que a insegurança toma conta da personagem. Mas, conforme o texto avança, vemos que este lugar se dilui para, ao final, desaparecer por completo. A dramaturga constrói o embate entre os dois irmãos numa arena em que a fragilidade aparente da mulher vai sendo substituída por uma segurança e uma força que solapam qualquer tentativa de submissão.

IMAGENS POÉTICAS DO FEMININO NA DRAMATURGIA DE PATRÍCIA KAMIS

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 (Leprevost & Kamis, 2012); *Tempestade*

de *Areia*, publicada na coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2009); *Fractal*, escrita em 2010 e publicada na segunda coletânea do Núcleo de Dramaturgia SESI/Paraná (2011); e *Atman*, publicada em 2011 e encenada em 2014 no Teatro Novelas Curitibanas.

Na produção dramaturgical 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 apontados por Ryngaert (1998) como marcas da escrita dramaturgical 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 dramaturgico 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. 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* observamos 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 explora 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 fórmulas e métodos, para adentar ao universo do texto. 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 (Figura1), criando ambientes visuais que são sugeridos pela própria grafia das palavras.

Figura 1: imagem do texto de *Tempestade de Areia* (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. 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.

Hans-Thies Lehmann (2007) enfatiza que o texto não é rejeitado, mas deixa de ser o centro da encenação, não é 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. 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 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 dramática contemporânea.

Embora as falas, ou as vozes, estejam ordenadas por números, nem sempre se consegue dar um ordenamento aos “diálogos” que muitas vezes parecem 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. Em *Atman*, parece que o leitor/espectador está prestes a mergulhar no epicentro da espiral e se contaminar com o que está lá dentro (figura 2). O discurso é, mais uma vez, aparentemente desconexo, embora faça referência a referência do hinduísmo.

frases incompletas, falas que se entrecortam cheias de reticências, apontando para a impossibilidade de as personagens dizerem o que desejam. *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 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. 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 identidades permanecerá durante boa parte do texto e só será modificado ao final, quando as sentenças, pontuadas por reticências, já não podem 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.

Diversas 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 acontecendo.

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 como completar as sentenças e

deixam em suspenso o término das falas. As peças requerem ser organizadas pelo espectador que, juntando os fragmentos, vai construindo o que se passa. Neste sentido, todos os textos contemporâneos, até mesmo os 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 dramaturgia 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.

PERSONAGENS LIMINARES NA DRAMATURGIA 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*, escrita em 2016 e ainda inédito; *O Velho*, produzida dentro do Núcleo de Dramaturgia do SESI, em 2017 e apresentado na Casa Heitor Stockler, peça publicada em coletânea do Núcleo de Dramaturgia do SESI em 2018; e *Krio* (2018), escrita e apresentada 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. Observa-se na obra de Partyka a denúncia da condição da mulher de todos os tempos. A linguagem empregada 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*, as personagens Protoé, Astéria e Pentésiléia estão encarceradas. Não se sabe há quanto tempo nem porque estão ali, contudo, denotam 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 Astéria e Protoé.

Pentesiléia – 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”.

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. Aqui, recorremos a Anne Ubersfeld, quando trata sobre o que se convencionou chamar de “teatro do cotidiano”, em que as situações parecem banais, mas 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 Pentesiléia, 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, Pentésiléia 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 [...]. 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 perseguiram. 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. *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. 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. A personagem, cujo nome a autora deixa em aberto, mas chama de Hettel, narra sua história, desde o nascimento até o cativeiro, promovendo recortes e narrando ora em terceira pessoa, ora em primeira. A memória, novamente, é um elemento importante para a narrativa, pois através dela podemos construir essa trajetória. Em *Krio*, a personagem de Partyka também se utiliza de um gravador para não correr o risco de esquecer, recurso já mencionado na dramaturgia de Lúcia Souza Oliveira em *Personne*.

Em muitos trechos de *Krio*, 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 referência temática de Partyka talvez seja o rapto de meninas africanas, durante as diversas guerras civis no continente.²¹⁰ A autora se utiliza de faz referência a uma violência localizada e específica para escancarar, novamente com uma linguagem afiada, 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 um possível auto constatação de sua inferioridade como gênero perante o outro sexo. É possível observar 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, 2018, 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 igualassem. Esta referência, que também remete ao nascimento, ao parto, à natureza feminina da mulher, é retomada no texto dramático, quando a personagem se refere ao próprio parto.

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, Pentesileia, 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 de mulheres, 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.

210

Foi noticiado mundialmente, por exemplo, o caso das 276 meninas sequestradas na cidade de Chibok, na Nigéria, em maio de 2014, sendo que em 2021, mais de 100 jovens continuavam detidas. Matéria disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55973853>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo apresentou parte da pesquisa intitulada *Dramaturgia de Autoria Feminina Contemporânea Paranaense: Estéticas de (Re) Existências*, de autoria de Sumara Gomes (Maia Piva), entre 2018 e 2021, cuja proposta foi realizar um levantamento de obras dramáticas contemporâneas, escritas por mulheres no Estado do Paraná (Gomes, 2021). Nesta pesquisa, constatamos a riqueza e a diversidade das criações das dramaturgas paranaenses, campo ainda pouco estudado.

Para este breve texto, selecionamos obras das dramaturgas paranaenses Lígia Souza Oliveira, Patrícia Kamis e Juliana Partyka. Intentamos saber que textos são esses, sobre o que falam, a quem se destinam e quais são as temáticas. É importante destacar que são dramaturgas jovens, inseridas em um contexto contemporâneo, ainda produzindo e burilando suas criações e escrevendo sobre temas que tocam na atualidade, cujos textos contribuem para pensar sobre produções teatrais fora do centro, de autoria de mulheres e em perspectivas de deslocamentos críticos.

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. E 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 na escritura e na construção das personagens, quanto nas propostas de encenação, verificamos que a opção estética e ética dessas dramaturgas é por um lugar de fala, pensando aqui, na perspectiva do feminismo decolonial e suas interseccionalidades porque: suas produções tocam crítica e criativamente 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.

GOMES, Sumara. *Dramaturgia de autoria feminina contemporânea paranaense: estéticas de (re)existências*. 2021. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel - PR. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/5375>. Acesso em: 12 ago. 2023.

KAMIS, Patrícia. *Atman*. Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR, 2011.

KAMIS, Patrícia. *Fractal*. In LEPREVOST, Luiz Felipe *et al.* *Núcleo de Dramaturgia SESI/PR*, Ano 2, v. 1. Curitiba: SESI/PR, 2011, p. 53-91. Disponível em: https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/livro_um_presente%5B31206%5D.pdf. Acesso em: 12 ago. 2023.

KAMIS, Patrícia. *(Em) branco; Tempestade de Areia*. Curitiba: SESI-Paraná, 2010.

LEPREVOST, Luiz Fernando; KAMIS, Patrícia. *Hieronymus nas masmorras & (Em) branco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Alguns caracteres*. Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR, 2009.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Pneumático*. Curitiba: Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR, 2010.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Reflexos*. Curitiba: Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR, 2011.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Dramaturgias Curitibanas: Encontros Diários*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2012.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Para ler aos trinta*. Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR - *British Council* - 5a turma. São Paulo: SESI SP Editora, 2014a.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Personne*. Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR, 2014b.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Outros sons*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2019.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Escrevendo o presente 10 anos de Núcleo de Dramaturgia SESI Paraná*. Curitiba: Rumos Cultura e la lettre, 2020a.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *AQUI - Amanhã é outra imagem*. Curitiba: La lettre - espaço de criação, 2020b.

OLIVEIRA, Lígia Souza. *Penélope*. Curitiba: La lettre - espaço de criação, 2020c.

PARTYKA, Juliana. *Desterra*. Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR, 2016.

PARTYKA, Juliana. *Krio*. Curitiba: Acervo do Núcleo de Dramaturgia do SESI/PR, 2018a

PARTYKA, Juliana. *O velho*. Curitiba: Núcleo de Dramaturgia SESI 2017. Vol 1. Curitiba: SESI, 2018b.

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.

DRAMATURGIA E RESISTÊNCIA:

VOZES DE MULHERES EM LONDRINA

Adalgiza Arantes Loureiro (UEL)

Sonia Pascolati (UEL)

Em agosto de 2020, iniciamos uma pesquisa em nível de Iniciação Científica executada por Adalgiza Loureiro²¹¹ no âmbito do projeto de pesquisa “Dramaturgia e teatro contemporâneos e suas experimentações”, em desenvolvimento na Universidade Estadual de Londrina desde novembro de 2018 sob a coordenação de Sonia Pascolati. O objetivo do subprojeto, ainda em andamento, é mapear a produção dramática por mulheres na cidade de Londrina-PR, especialmente no século XXI, embora sem exclusividade. Após um mapeamento inicial, em redes sociais, sobre dramaturgas em atividade na cidade, iniciamos a fase de entrevistas com as quais levantamos dados sobre a produção textual e cênica de vinte e oito mulheres, até o momento da escrita deste texto. As entrevistas²¹² semiestruturadas, isto é, conduzidas a partir de um roteiro prévio, mas flexível ao fluir da conversa e das digressões de entrevistadas e entrevistadoras, têm por objetivo compreender as motivações para a escrita, mapear os contextos de criação dramática, sublinhar as relações entre a criação textual e a criação cênica, organizar dados sobre a produção textual (como títulos, datas de escrita e encenação, financiamentos etc.), colocar em discussão a participação da mulher no meio de produção teatral e cultural de Londrina, levantar os principais temas abordados e as relações entre eles e uma “visão feminina” da sociedade, dentre outros aspectos que

211 Agradeço imensamente a Adalgiza pela parceria na escrita deste texto e pela transcrição dos trechos das entrevistas aqui utilizados, pela seriedade e competência com que vem desenvolvendo a pesquisa.

212 Em razão da pandemia de COVID-19, as entrevistas foram todas realizadas via *Google Meet* e gravadas com autorização das dramaturgas para utilização na pesquisa em desenvolvimento.

dizem respeito a especificidades da produção de cada dramaturga com que conversamos até o momento.

Para este capítulo, fizemos um recorte que contempla reflexões acerca de três pontos recorrentes nas entrevistas: a) a resistência das mulheres em reconhecerem-se dramaturgas; b) o exercício da escrita e a atuação como atriz como formas de assumir um dizer e resistir a violências e preconceitos; c) o espaço das mulheres no sistema de produção e circulação de produtos teatrais em Londrina. Além do recorte temático, focalizamos as experiências artísticas de dezoito²¹³ dentre as vinte e oito dramaturgas entrevistadas até setembro de 2021.

Conseguimos traçar um perfil geral das vinte e oito entrevistadas²¹⁴: apesar de termos contado com a valiosa contribuição de algumas mulheres na faixa dos cinquenta anos, a maioria das entrevistadas é bem jovem, entre 20 e 30 anos; todas são atrizes e mais da metade delas atua ou já atuou como professora de teatro; quase 50% cursaram Pós-Graduação (Especialização, Mestrado ou Doutorado) na área de Artes ou áreas afins; quase todas estão ou estiveram envolvidas com coletivos de teatro, espaço no qual, muitas vezes, atuam como dramaturgas; e as motivações para a escrita são ligadas a atividades formativas em graduação ou cursos livres de teatro, demandas de seus próprios coletivos de teatro, escrita como professora para espetáculos de formatura, exercícios em oficinas de dramaturgia.

As conclusões parciais²¹⁵ de nossa pesquisa apontam que há muitas jovens mulheres escrevendo para teatro em Londrina, ocupando a cena teatral, operando para além do papel de atriz – geralmente

213 As dezoito dramaturgas cujos depoimentos são mencionados e analisados neste texto são Ana Letícia Ferreira, Camila Cristina, Camila Feoli, Camila Fontes, Carol Ribeiro, Chris Vianna, Edna Aguiar, Laura Franchi, Maíra Kodama, Maju Ferretti, Marina Stuchi, Naomi Freire, Rafaela Martins, Raquel Sant'Anna, Renata Santana, Simone Andrade, Thainara Pereira e Vanessa Nakadomari.

214 De outubro de 2020 a setembro de 2021, foram entrevistadas mais dez artistas: Alana Gentil, Ana Curotto, Ana Karina Barbieri, Camila Taari, Beatriz Ganeo, Gracielle Selicani, Luli Rodrigues, Raquel Palma, Thaís Artoni e Maria Abramo.

215 Nas entrevistas, sempre pedimos indicações de mais mulheres que estejam produzindo dramaturgia em Londrina, portanto, no momento de escrita deste texto, restavam algumas autoras com as quais conversar, todavia, as demais interlocutoras reafirmam as posições levantadas no primeiro conjunto de entrevistas (segundo semestre de 2020 e primeiro semestre de 2021).

reservado às mulheres, enquanto os homens escrevem e dirigem. Elas são fortemente motivadas pela concepção da cena, ponto de partida para suas criações, desconstruindo a noção clássica de “dramaturgo/a de gabinete”; alheio/a ao processo da sala de ensaios.

Com nosso recorte na cidade de Londrina, acreditamos que a potência criativa dessa produção teatral regional contribua para destacar o papel fundamental da atuação de mulheres nas Letras e nas Artes no Norte do Paraná.

“NÃO SOU DRAMATURGA”

Como parte da metodologia de nossa pesquisa, Adalgiza entrou em contato com as mulheres, esclareceu o intuito da pesquisa e convidou para a entrevista. Aí já começaram as resistências... Algumas demoraram a responder porque não imaginavam atender ao critério base: ser dramaturga; outras entenderam que não escrevem, apenas “costuram” um material produzido coletivamente; e ainda houve as que acentuaram o papel secundário do texto, uma vez que a escrita deriva do processo de criação cênica, uma necessidade pragmática de registrar um “roteiro” do que deve se desenrolar na cena.

Laura Franchi²¹⁶, atriz e docente do curso de Artes Cênicas da UEL, é um caso exemplar para a discussão desses aspectos, a começar pela resistência declarada em atender a nosso pedido, justificada especialmente pelo fato de não se considerar dramaturga: “A Sonia está fazendo uma pesquisa com um monte de artistas da cidade. O que eu, que estou lá dentro da academia, dirigindo montagem de formatura, de quarto ano, vou querer falar alguma coisa disso, né?” (Depoimento de Laura Franchi, 2021).

A fala de Laura traz à tona vários aspectos. Primeiramente, a improdutiva separação entre o universo de criação artística dentro e

216

Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 15 fev. 2021, com duração de 65min.

fora da Universidade, especialmente considerando que boa parte de nossas entrevistadas são egressas do curso de Artes Cênicas da UEL, portanto, a Universidade tem um papel fundamental no fomento do cenário teatral, formando atrizes, dramaturgas, produtoras, técnicas, dentre outras possibilidades de atuação profissional. Alguns solos são fruto de disciplinas da graduação, sem falar nas montagens de formatura, campo fértil para o exercício da criação coletiva, marcando os múltiplos papéis da professora que acompanha o processo de criação. Afinal, ela faz direção de ator, direção de cena, dramaturgia, além de assessorar figurinos, iluminação, produção, divulgação etc. O depoimento de Laura sublinha tanto o processo de criação quanto a atuação da professora como dramaturgista – ou dramaturga rapsoda, como preferimos –, aquela que reúne o material e lhe dá uma organização, uma coerência (Sarrazac, 2017), por mais que o resultado (propositadamente) seja híbrido e fragmentado:

Então, trabalha com improvisação, com jogos, a partir de textos, a partir de situação. Independentemente de onde vem o material, chega uma hora que você olha [...] pra aquilo que tá a cena, você vai organizar aquilo. Seja através de mapas, de tabela, de um texto dialógico, né, de só rubrica. Mas, aquilo é organizado. E eu passei a tomar gosto por aquilo, entendeu? De organizar esse material. (Depoimento de Laura Franchi, 2021).

O processo de elaboração artística descrito por Laura deixa clara a predominância do espetáculo, do improvisado e da *performance* sobre a construção textual, aliás, algo nada surpreendente no contexto do teatro contemporâneo, afinal, é notório o primado da encenação sobre a construção textual, evidenciando, como defende Josette Féral, o quanto a arte teatral integrou em suas linguagens os procedimentos da *performance*, uma das razões pelas quais ela propõe o conceito de teatro performativo para qualificar as produções contemporâneas:

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos

da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à [sic] uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica [...], constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de 'teatro performativo.' (Féral, 2008, p. 198)

Vários aspectos das encenações contemporâneas esclarecem as razões pelas quais essas mulheres não se consideram dramaturgas, com destaque para o fato de que, em grande parte dos processos (espetáculos solo ou criações coletivas) relatados nas entrevistas, especialmente com estudantes mais maduros/as, não se trata mais de construção de personagens e apresentação de um universo ficcional totalizador, mas da presença de um corpo produzindo sentidos em cena, logo, fora do espectro de uma representação de cunho mimético e aproximando-se de *performances*, “[...] processos que envolv[e][ia]m a execução de ações que não emergem de uma operação ficcional explícita [...] que manifestam] um desejo de não permitir que as próprias ações sejam vistas como representação, ou como agentes explícitos de ficcionalização.” (Bonfitto, 2013, p. 98). Está implícita no discurso das entrevistadas uma concepção mimética de drama, aos moldes do drama aristotélico-hegeliano, com o qual, pela natureza da prática teatral (teatro performativo) elas não se identificam. Portanto, elas criam calcadas em práticas performativas, e quando perguntamos se são dramaturgas, elas dizem que não, pois o resultado textual do trabalho delas não é um texto em chave dramática, mas sim em outros formatos, como partituras, roteiros cênicos, textos rapsódicos, fragmentados e híbridos.

A configuração formal do texto dramático ou dos roteiros de encenação, afastados do modelo de drama puro – calcado sobre o diálogo intersubjetivo que move a ação e desenvolve os conflitos –, é uma chave de leitura para a compreensão de que uma parte da recusa das mulheres em compreenderem-se dramaturgas advém de certo conceito de texto dramático. De acordo com Sarrazac (2017, p.

20), sucede ao drama moderno e contemporâneo um processo de desdramatização, isto é, o fim da progressão dramática (pressuposto aristotélico) e do conflito ou colisão dramática (pressuposto hegeliano), substituídos por microconflitos descontínuos, portanto, emerge uma nova concepção de drama, que não mais progride à espera de uma reviravolta e em direção ao desfecho. Desse modo, podemos compreender que as mulheres por nós entrevistadas são sim dramaturgas, porém, não em um sentido clássico do termo.

De fato, o termo dramaturgista ou dramaturga rapsoda seria mais adequado para indicar o modo de trabalho de boa parte das produções comentadas nas entrevistas, pois muitas são trabalhos coletivos, portanto, se fazem a partir da reunião de contribuições de atrizes, atores, alunas e alunos em formação ou já profissionais, material sobre o qual a responsável pela condução do processo se debruça a fim de dar-lhe coesão, organicidade. Esse processo de trabalho resulta no que Sarrazac (2002; 2012; 2017) chama de drama rapsódico, tendendo a heterogeneidade, irregularidade, hibridismo, fragmentação, multiplicidade, caracterizando-se especialmente pela “[...] oscilação entre os modos [épico, lírico e dramático] e o transbordamento mútuo desses modos entre si” (Sarrazac, 2017, p. 251).

O dramaturgo rapsodo é a figura que orchestra toda a heterogeneidade do novo drama, quem distribui a palavra, conduz as personagens (Sarrazac, 2017, p. 257). Ele opera num movimento incessante de colagem de materiais e, “[...] no mesmo movimento em que fragmenta [...], o autor-rapsodo congrega, expondo as costuras, aquilo que acaba de rasgar, de pôr em pedaços” (Sarrazac, 2017, p. 273).

Um exemplo desse processo de escrita rapsódica é o texto *É crua a vida* (2005), de Chris Vianna,²¹⁷ atriz, poeta, editora e produtora cultural em Londrina, cujo processo de escrita ela assim descreve: “A primeira montagem que eu fiz foi um recorte de três escritoras que é a Hilda Hilst, a Clarice Lispector e Cecília Meireles” (Depoimento de Chris Vianna, 2020), portanto, a dramaturgia (e a *performance*) se constrói a

217

Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 24 nov. 2020, com duração de 42min.

partir de fragmentos de materiais preexistentes, costurados por meio de montagem e colagem. Para a construção de *Como cheguei até aqui*, Marina Stuchi²¹⁸ (2019) realiza uma montagem rapsódica de narrativas das atrizes da Cia. Relatos e dela própria e utiliza músicas de diferentes épocas e estilos como fio a partir do qual consegue cerzir essas experiências reais reconfiguradas ficcional e dramaturgicamente e performá-las como um espetáculo de cabaré. O resultado é um espetáculo crítico e bem-humorado que denuncia violências físicas e psicológicas sofridas por jovens mulheres em pleno século XXI.

O texto *Dentro da cozinha*, assinado por Maíra Kodama²¹⁹, também é resultado da colagem de textos escritos por Maju Ferretti²²⁰ e Ana Curotto, jovens atrizes. Por partir de um material preexistente, Maíra não se assume como dramaturga, argumentando:

Eu não entendo como uma participação na escrita porque o texto, ele veio pra mim pronto. As meninas já trouxeram pra mim pronto. Tudo foi construído muito coletivamente [...], eu não entendo isso como estar dentro da dramaturgia, eu entendo isso como **conduzir**, como **roteirizar** os dois textos que elas escreveram. [...] Eu **uni** os dois. Eu coloquei a música. [...] A única coisa que eu fiz foi **juntar**. Pegar um **fragmento** de um, um fragmento de outro. Fragmento não, o texto inteiro. Dividir eles e colocar numa ordem para ser dita [...] (Depoimento de Maíra Kodama, 2020. grifo nosso).

O processo descrito por Maíra vai completamente ao encontro do que defende Sarrazac (2017) acerca do caráter rapsódico do drama moderno e contemporâneo, reforçando que a negação do *status* de dramaturga tem forte relação com uma concepção canônica de texto dramático, já intensamente revista ao logo do século XX e neste início de século XXI. É interessante notar que os termos utilizados por Maíra,

218 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 19 out. 2020, com duração de 48min.

219 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 14 dez. 2020, com duração de 44min.

220 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 01 dez. 2020, com duração de 44min.

especialmente unir e juntar, remetem ao processo de costura discutido pelo teórico francês.

Em 2018, as atrizes Raquel Sant'Anna²²¹ e Raíssa Bessa formam a companhia Te-Ser²²² e estreiam o primeiro espetáculo em 2019: *De uma à outra*. Reunindo relatos de mulheres comuns e de destaque em Londrina, além de experiências pessoais, o espetáculo se constrói de modo fragmentado e como um quebra-cabeças, uma vez que a cada apresentação o público escolhe quais objetos / relatos ficarão de fora e decide a ordem em que as narrativas serão organizadas para o espetáculo daquela noite.

Raíssa: Este espetáculo tem como tema o feminino, e foi construído a partir de entrevistas e perguntas que fizemos com outras mulheres, e também das nossas memórias.

Quel: A intenção é que a plateia possa participar de forma ativa do que acontece em cena. Deu medo, né? Mas não se preocupem, vocês não vão precisar nem sair do lugar de vocês para colaborar com a gente.

Raíssa: O que a gente precisa é que vocês façam escolhas.

Quel: Nós temos no palco diversos objetos espalhados... e para cada um deles uma história. E são vocês que vão escolher quais objetos vão fazer parte do espetáculo de hoje, ou seja, quais histórias serão contadas; e em que ordem isso vai acontecer.

(Leitor, você escolhe a ordem das suas cenas e escreve na última folha deste capítulo, quando explicamos como dar sequência da leitura e seguir sua ordem pelo sumário. Fique livre para ler na ordem que quiser as cenas. Cada sequência confere uma experiência diferente.) (Sant'Anna, 2019, p. 4)²²³.

221 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 20 out. 2020, com duração de 40min.

222 Observar que, além de implicar a ideia de rapsódia (tecer), o nome da companhia também remete à ideia de tessitura de vozes femininas, de dar concretude à existência da mulher (SER) como categoria social, e materializar experiências particulares de mulheres à medida que faz o outro (Te = tu) reconhecer a potência do ser mulher.

223 Todos os textos dramáticos são inéditos e foram gentilmente cedidos para estudo pelo grupo de pesquisa.

Tanto a leitura quanto a experiência como espectador remetem ao modo hipertextual do ato de ler, procedimento inerente ao universo digital que se espraia para outras formas de atividade do receptor, como o teatro ou textos ficcionais impressos. Importante ressaltar o papel atribuído a esse leitor-espectador, não só pelo jogo da escolha, mas especialmente porque, ao instituir uma postura ativa, *De uma à outra* instiga o receptor a sentir-se parte do processo, como de fato é no tecido social no qual as manifestações concretas do patriarcado e do machismo afetam o ser da mulher.

Dois relatos chamam a atenção pelo predomínio da atuação masculina sobre a feminina. No primeiro caso, trata-se de uma situação de ensino na qual o professor/diretor trabalha com materiais produzidos pelas alunas²²⁴, porém, embora elas contribuam diretamente para o processo, não se veem como copartícipes e Naomi Freire²²⁵, nossa entrevistada, minimiza a contribuição das alunas para a criação da dramaturgia – “[...] A primeira peça que a gente montou, né, **claro que com a direção do** [omitido], ele sempre **costurando** tudo, assim. **A gente escrevendo mais as cenas**, é..., cenas soltas, assim. Eu escrevi alguma coisa, sobre algo específico [...]” (Depoimento de Naomi Freire, 2021). grifo nosso) – sem aperceber-se que se trata, de fato, de coautoria, de processo colaborativo no qual o professor/ diretor atua como autor-rapsodo. O segundo exemplo vem do trabalho de um coletivo formado durante a graduação de Laura Franchi, relato permeado pela tomada de consciência do papel secundário muitas vezes atribuído à mulher na criação teatral.

Quando a gente estava fazendo faculdade, aqui em Londrina, a gente teve um grupo de teatro. [...] E adaptava os textos. Mas era o [omitido] [...], **o homem do grupo, o diretor do grupo** que colocava o texto em formato de dramaturgia, né. [...] **Parece que as mulheres realmente têm dificuldade de ocupar esse lugar** [...]. (Depoimento de Laura Franchi, 2021. grifo nosso).

224 Dos dez integrantes, nove eram mulheres.

225 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 09 fev. 2021, com duração de 37min.

É fundamental as mulheres se darem conta de seu protagonismo, pois, mesmo quando elas não contribuem com textos escritos, são autoras da dramaturgia na medida em que o material criado como improvisado na sala de ensaio é também uma participação, na tessitura do texto, como atrizes, mesmo o resultado do processo sendo assinado por um outro. Isso vale para o ato da escrita: por mais que os materiais sejam híbridos e alheios, atua como dramaturga rapsoda quem organiza esse material, ainda que conservando sua heterogeneidade, sua natureza caleidoscópica.

ESCRITA DE MULHERES: UMA FORMA DE RESISTÊNCIA

Falar em “escrita de mulheres” não significa separar, em termos literários, o que é escrito pela mulher e pelo homem; é, entretanto, lançar luz sobre escritoras em posição de resistência diante das diversas formas de opressão social contra a mulher, o que requer o entendimento de alguns fatores que influenciaram e continuam determinando a escolha de temas e formas por parte das autoras.

Uma das questões da entrevista instigava as mulheres a pensarem se enfrentaram obstáculos no meio teatral pelo simples fato de serem mulheres e como viam a atuação feminina nesse campo, em Londrina. A maioria delas aponta que sua produção dramática traz questões feministas e de resistência contra o preconceito de gênero e contra o racismo, alinhando-se à afirmação do dizer feminino por meio da literatura, voz que vem fazendo uso da escrita, de forma mais ou menos contundente, para combater não só a opressão masculina, mas da sociedade de forma geral.

A historiografia acaba rotulando a escrita feminina como inferior, colocando-a à margem dos cânones, desprezando as limitações impostas à mulher escritora enquanto a sociedade delinea e legitima seu papel, voltado para os afazeres domésticos e limitado à esfera privada, dificultando uma produção literária consistente. Segundo Cecil

Zinani, a produção de autoria feminina constitui um caso de literatura marginal por estar

[...] vinculada à expressão de uma minoria, à subalternidade, em oposição à arte canônica, que circula na classe dominante. Nesse sentido, pode ser considerada como literatura marginal aquela produzida por afrodescendentes e por mulheres, na medida em que buscam modalidades de representação próprias (Zinani, 2014, p. 3).

Além disso, conforme Bakhtin (1997, p. 283), “[...] o enunciado – oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal – é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve)”, logo, quando a mulher assume sua própria voz e pode falar sobre a realidade específica que a toca, consegue, ao mesmo tempo, falar de si e falar do outro, da outra, portanto, seu dizer assume uma dimensão coletiva e política ao tornar-se polifônico, mosaico de experiência de mulheres nos mais diversos contextos – familiar, profissional, afetivo, de atuação na sociedade etc.

A mulher tem um lugar de fala específico e é desse lugar que se projetam as vozes das escritoras brasileiras e das dramaturgas em Londrina, com percepções de mundo sentidas pelo corpo feminino, que também é oprimido, mesmo que simbolicamente, pela “virilidade” masculina, conforme explica Erika Bismarchi:

A ininterrupta dominação masculina sobre os corpos das mulheres, tanto no âmbito sexual quanto social, foi se tornando invisibilizada, inquestionada, e, portanto, naturalizada. [...] As normas que o poder patriarcal traz, atingem as mulheres desde muito cedo. Além da obediência e acatamento para com as ordens do pai e, mais tarde, também as do marido, no âmbito conjugal, [...] é acrescentado o direito sexual masculino, onde [sic] o homem é considerado o proprietário do corpo, das vontades e dos desejos sexuais da mulher (Bismarchi, 2020, p. 63).

Entender as características da escrita de autoria feminina também requer ter como operador de leitura a revolução feminista que foi ocorrendo ao longo dos séculos, marcada por importantes

reivindicações. Constância Lima Duarte (2003, p. 197), em artigo no qual aborda a história do feminismo e dos espaços conquistados por mulheres no jornalismo e na literatura, sugere “[...] a existência de pelo menos quatro momentos áureos na história do feminismo brasileiro” que, num movimento de fluxo e refluxo, têm seus marcos respectivamente em 1830, 1870, 1920 e 1970. No início do século XIX, a luta foi pelo direito de a mulher aprender ler e escrever; por volta de 1870, surge a segunda onda, visando ampliar a educação e ter direito ao voto; a terceira onda, no século XX, continua a luta pela cidadania, direito a curso superior, ampliação do campo de trabalho e denúncia da opressão; a quarta onda, nas décadas finais do século passado, “[...] foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal” (Duarte, 2003, p. 214), período marcado também pela “[...] institucionalização dos estudos sobre a mulher [...]” (Duarte, 2003, p. 216) nos meios acadêmicos brasileiros. Outro aspecto da quarta onda do feminismo, destacado por Perez e Ricoldi (2019, p. 2), para quem esse momento é marcado pelo ativismo digital, pelo feminismo interseccional e pela ação em coletivos autônomos. Além de as redes sociais terem facilitado a circulação de informações, a promoção de debates e a organização de mulheres em grupos (coletivos) independentes de organizações públicas e governamentais, temos o feminismo interseccional, que

[...] adota uma posição de combate às desigualdades que se interseccionam a partir de diversos marcadores sociais, como gênero, raça e classe social. [...] e] vem se popularizando rapidamente entre as militantes brasileiras. Traz consigo a ideia de superação de um feminismo branco e de classe média das ondas anteriores, conjugando elementos identitários como raça, gênero, classe, sexualidade, deficiência etc (Perez & Ricoldi, 2019, p. 12).

As mulheres escritoras foram adaptando à realidade brasileira as bandeiras do movimento feminista ao redor do mundo, denunciando todas as formas de opressão. A história da dramaturgia feminina no Brasil teve seus primeiros passos na segunda metade do século XIX com Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) e Josefina Álvares de Azevedo

(1851-1913), dramaturgas que já tratavam de temáticas interseccionais explícitas de gênero e raça (Andrade, 2004; 2021; 2022). Dentre muitas outras dramaturgas do século XX, Elza Vincenzo (1992) destaca a encenação, em 1939, da peça *Conflito* de Maria Jacintha, abordando sentimentos de mulheres por meio de suas personagens.²²⁶ Em 1969, na realidade do autoritarismo do Regime Militar e em consonância com o movimento feminista mundial, estreiam três importantes peças teatrais com assinatura de mulheres: *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assumpção, *À flor da pele*, de Consuelo de Castro e *As moças*, de Isabel Câmara, trazendo temas femininos e feministas.

A dramaturgia produzida por mulheres na cidade de Londrina está formal e tematicamente em sintonia com a dramaturgia contemporânea nacional e mundial. São dramaturgas fazendo peças infantis com personagens femininas sem a fragilidade das princesas tradicionais que esperam o príncipe encantado; algumas escrevendo sobre ancestralidade negra e empoderamento; outras tematizando a violência masculina contra a mulher.

A seleção temática das peças teatrais, contações de história, apresentações de *slam*, tanto para adultos quanto para crianças, está relacionada com o olhar das escritoras para as questões que atingem as mulheres, não só as londrinenses, mas todas as que sofrem com as opressões de uma sociedade patriarcal com altos índices de violência contra a mulher.²²⁷ Como diz a atriz e pesquisadora Camila Fontes²²⁸, “[...] eu tô em processo, tentando descolonizar isso tudo que tá entranhado na gente, né.” (Depoimento de Camila Fontes, 2021). A fala da atriz, dramaturga e pesquisadora Marina Stuchi é uma espécie

226 A obra de Maria Jacintha é objeto de estudo aprofundado de Marise Rodrigues desde os anos 1990 (Rodrigues, 2010).

227 Segundo o relatório do ano de 2021 da Secretaria Municipal de Política para as Mulheres (SMPM), somente no Centro de Referência de Atendimento à Mulher - CRAM, mantido pela Secretaria, foram atendidos 516 casos de mulheres vítimas de violência em Londrina. Informação obtida via ligação telefônica em 02 fev. 2022. Vale registrar que a mídia nacional tem trazido notícias acerca do severo aumento de violência doméstica contra mulheres em razão do isolamento necessário para conter o avanço da COVID-19.

228 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 23 ago. 2021, com duração de 70min.

de síntese dos depoimentos das entrevistadas ao serem questionadas sobre a influência do olhar feminino em suas escritas: “Eu acredito que uma vertente do teatro contemporâneo, que sim, que a mulher tá usando do teatro, da dramaturgia, pra expressar a voz dela, pra expressar o modo como ela quer ser vista, o modo como ela quer ser representada.” (Depoimento de Marina Stuchi, 2020).

Diante disso, voltamos ao aspecto do entendimento do contexto em que a mulher está inserida e de seu lugar de fala. Em entrevista disponível na plataforma *YouTube*, para a série *A voz literária*, Marina fala sobre os temas de suas peças, e ao responder à pergunta da entrevistadora Cristiane Tolomei (2020) se dentre os relatos utilizados no espetáculo *Como cheguei até aqui* há algum que não seja tão dolorido, afirma: “Cris, infelizmente, não”. A atriz explica que as mulheres são unidas pelo medo e pelo fato de a mulher sofrer violência todos os dias, de precisar pensar qual roupa vai usar, qual caminho utilizar. Tudo isso representa uma violência simbólica extrema.

A dramaturgia de *Como cheguei até aqui*, espetáculo dirigido por Marina, é constituída por relatos reais das atrizes sobre as diversas formas de violências. Segundo a atriz, esses depoimentos não são apenas relatos pessoais, mas dão voz a outras mulheres também oprimidas: “Nós temos hoje, nós mulheres, essa possibilidade de ver outras mulheres falando coisas que nos interessam escutar.” (Depoimento de Marina Stuchi, 2020). Segue um pequeno trecho da peça, relato de uma das atrizes:

Começou com um beliscão. Na verdade, começou com um puxão no braço, sabe? Mas ele dizia que era pra me proteger. Ele me amava tanto. Bombons, flores, nunca ganhei. Jantares românticos também não. Ah, mas eu ganhei uma coisa que vocês nunca ganharam: sessões de lipostabil, pra que eu pudesse ficar mais magra e mais bonita, pra ele. Eu também ganhava caixas e mais caixas de sibutramina, femproporex, xenical. Afinal, a namorada dele tinha que ser magra e bonita, pra ele. Não demorou muito, vieram as mordidas, os tapas, os socos e chutes. Eu vivia roxa, sabe? Mas ninguém percebia (Stuchi, 2019).

A marca de uma dramaturgia de resistência pode ser observada nas produções das dramaturgas londrinenses entrevistadas, seguindo a tendência do que afirma Raquel Sant'Anna:

Eu fiz questão absoluta de colocar a mulher no meu texto numa posição interessante. A gente sabe, que mesmo na literatura, assim, a mulher tem um papel muito de coadjuvar [...]. Eu acho que isso tem a ver com o fato de muito homem escrevendo [...], publicando, na verdade (Depoimento de Raquel Sant'Anna, 2020).

Podemos evidenciar também o comprometimento das artistas contadoras de história, aqui representadas por Thainara Pereira²²⁹ e Vanessa Nakadomari²³⁰. Thainara fala sobre o seu espetáculo *Preta – Resquícios de uma mulher só* (2019), o qual é constituído por “[...] recortes de mulheres que optaram pela liberdade, acima de qualquer coisa.” (Depoimento de Thainara Pereira, 2020) e inspirado na obra *Heroínas negras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes. No texto-espetáculo, a dramaturga-atriz costura sua própria ascendência à de outras três mulheres negras: Zacimba, princesa africana escravizada no Brasil; Dandara, companheira de vida e de luta de Zumbi dos Palmares; e Mariana Crioula, que junto com o marido Manuel, organizou a fuga de quatrocentos escravos de uma fazenda do Rio de Janeiro. Além de um grito feminista, ao valorizar a ação de mulheres em episódios históricos da escravidão no Brasil, é também uma forma de engajamento contra o racismo e contribuição para a que a história de violência contra os negros e, especialmente, de sua resistência, seja performada para o público contemporâneo. Para Thainara, é preciso resistir ao apagamento das histórias de suas ancestrais:

A verdade é que eu não sei o que minha avó fazia, não sei nem se são essas histórias que minha avó me contou. O que eu sei, é que eu sou neta e bisneta de mineiros e baianos que contam

229 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 17 nov. 2020, com duração de 43min.

230 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 26 nov. 2020, com duração de 48min.

histórias ricas por demais da conta! É uma pena que eu não sei de nenhuma dessas histórias, porque da minha bisá para a minha avó uma parte delas foi apagada, da minha avó para a minha mãe outra parte delas foi sufocada, e entre a minha mãe e eu nada restou, além da lamentação de tudo isso ter se feito em silêncio (Depoimento de Thainara Pereira, 2020).

Vanessa Nakadomari também aponta o objetivo de sua arte ao falar da contação de história *Aguaceiro* (2017), espetáculo que reúne duas narrativas da tradição oral cujo ponto em comum é o mar como cenário e motor de histórias de amor sem o tradicional final feliz: “[...] eu quis contar a partir do feminino. Não é uma coisa que vem dos textos originais. A partir dessa escolha, muita coisa muda [...]” (Depoimento de Vanessa Nakadomari, 2020). Trata-se de um diálogo crítico com a tradição dos contos de fada, um olhar feminino sobre uma tradição literária construída por homens.

Também o teatro infantil não se omite perante as questões de opressão feminina. Camila Feoli²³¹, atriz do grupo londrinense *Ás de paus*, com o espetáculo/vivência infantil *Encontro de gigantes* (2019), assume o papel de proporcionar o empoderamento, desde a infância, da mulher negra:

E aí tinha essa ideia [...], eu queria que fosse uma gigante e não um gigante, que fosse uma mulher, é, e eu queria que se aproximasse mais das crianças. Então desde quando eu escrevi o texto, eu imaginava a Luli [Rodrigues] [...] que é uma mulher preta [...]. Por questões de representatividade [...], rola uma super identificação das crianças pequeninas, pretas, de cabelo crespo [...], elas se sentem representadas, elas se sentem grandes (Depoimento de Camila Feoli, 2020).

Todas essas produções buscam mobilizar o senso crítico do receptor e sensibilizá-lo para a necessidade de transformação social, mas os exemplos da professora e dramaturga Edna Aguiar²³² e da atriz

231 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 14 dez. 2020, com duração de 48min.

232 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 04 fev. 2021, com duração de 63min.

e produtora cultural Renata Santana²³³ mostram formas diretamente intervencionistas de arte: Edna Aguiar realizou, em 1995, oficinas de teatro com mulheres no presídio Carandiru, resultando em uma peça encenada pelas próprias apenadas e a partir de suas experiências, com texto construído de modo rapsódico por Edna. Renata realizou, entre 2018 e 2019, o projeto “Conexões híbridas e memórias marginais” com o Coletivo Marcas no Corpo, proposta de natureza performática desenvolvida por meio de oficinas de teatro para quem vive a mulheridade, com registros em forma de texto ao final da experimentação.

O termo mulheridade, utilizado por Renata Santana, vem em substituição proposital à palavra feminilidade, que não atende ao propósito de abranger a todas que desempenham um papel feminino e está de acordo com a explicação de Lina Alves Arruda, (2013, p. 32) segundo a qual a produção de imagens de mulheres diz respeito à heterossexualidade, “[...] centradas no gênero (no caso, imagens de mulheres) [... sendo] a construção da feminilidade como construção relacional (oposicional) à masculinidade” (2013, p. 32). Essa construção remete à evocação da feminilidade como um “disfarce ou máscara”, ocultando uma identidade verdadeira (Arruda, 2013, p. 76), já que a mulher exerce os papéis socialmente a ela designados. Para Aida Novelino, a feminilidade está relacionada a uma construção social:

[...] a feminilidade é uma convicção compartilhada pelo grupo social onde [sic] se está inserido e, principalmente, que as características percebidas como adequadas a cada sexo são experimentadas pelo sujeito como componentes essenciais. Quero dizer com isso que nenhum traço em si mesmo tem valor de definição da feminilidade/masculinidade: é a cultura que estabelece os vínculos de apropriação, mas, em contrapartida, é a certeza pessoal de que este ou aquele aspecto identificam-se com o fato de ser homem ou mulher que ancora o sentimento de (des)adequação. São as crenças culturais que fazem coincidir sexo e gênero (Novelino, 1998, p. 21).

233

Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via Google Meet, em 17 set. 2021, com duração de 53min.

Quando Renata fala em mulheridade, refere-se às pessoas que vivem a condição de mulher, independente do gênero, desvinculando a questão biológica da constituição identitária de gênero, do papel que se deseja performar. O posicionamento de Renata Santana pode ser compreendido como

[...] a tentativa de reconceitualização do “sujeito feminino” (considerando-se que os feminismos se multiplicaram e passaram a abrigar não só os gêneros, mas raça, classe, lesbianidade, transexualidade etc.) e a reformulação da forma tradicional com a qual se abordam as questões do feminismo de primeira e segunda onda, uma vez que a categoria “mulher” (fixa, naturalizada e universal) pode ser substituída pela ideia de “devir mulher”, permitindo uma abordagem mais fluida, múltipla e instável de mulheridade (Arruda, 2013, p. 163).

Os exemplos de práticas de Renata Santana e Edna Aguiar se relacionam com o conceito de mulheridade, a partir do qual podemos observar a ação transformadora da dramaturgia e do teatro, principalmente para mulheres que sofrem algum tipo de opressão. Mulheres (cisgênero, transgênero, não binárias etc.), ao participarem dessas oficinas, atuando como intérpretes, tomam consciência da própria realidade, possibilitando oportunidades de mudanças positivas. Renata explica o seu trabalho com o Coletivo Marcas no Corpo, infelizmente interrompido em razão da pandemia de COVID-19:

É um coletivo formado por mim e pela [omitido]. A gente ofereceu, a princípio, oficinas de teatro para pessoas que vivem a mulheridade, ou que viveram a mulheridade. Então a gente atendeu, ao longo de dois anos [...], mulheres cis, mulheres trans, homens trans, pessoas não binárias, e a gente desenvolvia oficinas de teatro com esse intuito de que essas pessoas pudessem entrar em contato, experimentar o corpo num outro lugar que não o cotidiano, de uma maneira mais artística, mais poética [...]. As pessoas foram registrando em forma de textos essas experimentações (Depoimento de Renata Santana, 2021).

A nossa pesquisa pôde concluir, até o momento, que as dramaturgas londrinenses são atuantes no sentido de trazer questões femininas e feministas, algumas delas assumindo que o dizer da mulher é, essencialmente, uma forma de resistência: “[...] A [voz] da dramaturga, a voz do artista, eu vejo como uma voz de protesto. Porque pelo menos o meu solo eu quero fazer como uma forma de protesto mesmo, sabe” – afirma Maju Ferretti (Depoimento de Maju Ferretti, 2020). Entretanto, não significa dizer que a mulher escritora, obrigatoriamente, deva “carregar bandeira” uma vez que o simples fato de assumir-se como sujeito de fala num mundo patriarcal e machista já configura um ato de rebeldia e autoafirmação, como comenta a atriz e dramaturga Rafaela Martins²³⁴:

[...] Geralmente, os grandes autores são os homens, com histórias [em] que o homem é o ser que age e a mulher é o ser que reage. Então, se a gente não tem uma diversidade de vozes, de autoras se colocando pra escrever, de mulher pra mulher, pra falar do mundo feminino, pra falar do mundo da mulher, e não só também, porque uma dramaturga mulher tem que ter o direito de escrever sobre tudo que ela quiser [...]. (Depoimento de Rafaela Martins, 2020).

SER MULHER E SER DRAMATURGA, UMA LUTA CONTÍNUA

A história da dramaturgia brasileira sempre esteve ligada ao momento político, como acontece com a arte de modo geral, refletindo a realidade de uma época, desde o sistema de governo até os valores éticos e culturais da sociedade. Podemos observar que a atuação dos dramaturgos reflete essa tendência, enquanto a dramaturgia escrita por mulheres, além do compromisso político, também procura fugir do

234

Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 26 out. 2020, com duração de 49min.

apagamento imposto pela sociedade. Paralelamente à busca pelo seu espaço na dramaturgia, houve a necessidade de as mulheres lutarem lutar por seus direitos, a princípio influenciadas pelos movimentos sociais do século XIX, os quais foram intensificados na década de 1960. Os anos 1970 possibilitaram uma maior participação política e liberdade sexual, enquanto a década de 1980 trouxe avanços relacionados a maior inclusão social, com as lutas feministas prosseguindo até os dias atuais (Moreno, 2013).

De acordo com a trajetória do teatro político brasileiro traçada por Fernanda da Silva Moreno (2013, p. 15-16), a dramaturgia engajada tem nova fase com a criação do Teatro de Arena (1953) e do Teatro Oficina (1958), apresentando um caráter bastante crítico com as criações de Augusto Boal, Plínio Marcos e José Celso Martinez Corrêa. A década seguinte foi caracterizada pelas tentativas de driblar a censura, imposta pela vigência do Regime Militar, com os dramaturgos utilizando-se de textos metafóricos exemplificados pelas produções de Guarnieri, *Um grito parado no ar*; *Abajur lilás*, de Plínio Marcos; *O último carro*, de João das Neves; *Gota d'água*, de Chico Buarque, dentre outros. A década de 1970 refere-se ao movimento de vanguarda do teatro brasileiro, buscando na nova estética contemporânea uma saída para a crise. Destacam-se nesse período: Leilah Assumpção, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, José Vicente, Antônio Bivar e Timochenco Wehbi.

O teatro brasileiro, engajado politicamente, mostra, no final do século XX, uma nova configuração: as produções coletivas, cujos processos são realizados de forma colaborativa. Podemos exemplificar esse tipo de dramaturgia com os grupos paulistas Companhia do Latão, mais voltado para o teatro épico-político-dialético, e do Teatro da Vertigem, voltado ao combate à macroestrutura brasileira.

Antes do século XX, a composição do cânone e os registros historiográficos da dramaturgia brasileira eram androcêntricos:

A dramaturgia brasileira do passado só esporadicamente registra nomes de mulheres. Uma leitura mais atenta de obras de história do teatro brasileiro como o *Panorama*, de Sábato Magaldi, as coletâneas de crítica de Décio de Almeida Prado ou Miroel Silveira, e mesmo os levantamentos e estudos

especiais sobre a atividade teatral de entidades como o TBC ou de grupos como o Arena e o Oficina, enquanto nos revela a presença constante e marcante de atrizes, nos leva a concluir pela quase ausência de autoras. Uma pobreza que parece, aliás, comum à dramaturgia universal [...] (Vincenzo, 1992, p. XVI).

As pesquisas de Valéria Andrade, em especial o livro *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX* (1996), finalmente desarticularam a noção equivocada da ausência de autoras, comprovando que as mulheres brasileiras escreveram para a encenação desde o século XIX, como é o caso de Maria Ribeiro (1829-1880), escritora desde 1855, com mais de 20 peças. Essa invisibilidade literária, teatral e historiográfica é compreensível apenas pela ciência que temos de que o olhar que registra a ação humana em sociedade tem sido masculino, heteronormativo, branco, europeu, patriarcal etc., ou seja, despreza o outro, o que não se encaixa nos padrões dominantes, dentre os quais está a rica produção de dramaturgas.

Voltando ao século XX, localizamos certa efervescência com o surgimento de uma geração de dramaturgas de sucesso, como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Renata Pallottini, Hilda Hilst, Isabel Câmara, Maria Adelaide Amaral, dentre outras, mas, a historiadora Tania Brandão pergunta onde elas estão, pois a herança recente dessas grandes escritoras não significa que suas dramaturgias sejam encenadas, como deveriam, nos palcos brasileiros: “[...] não contamos com uma rotina de apresentar as vozes femininas nacionais na cena” (Brandão, 2020, s.p.).

Apesar das dificuldades, as mulheres continuam escrevendo para o teatro e esperando que seus textos sejam encenados. Em nossa pesquisa, encontramos um rico cenário de mulheres escritoras levando o seu trabalho para os mais diversos contextos. São jovens escritoras, em sua maioria formadas pelo curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL) ou pela FUNCART (Fundação Cultura Artística de Londrina). Elas se multiplicam nas funções de atrizes, diretoras, dramaturgas, professoras de teatro, produtoras culturais, com grande protagonismo na cidade.

No norte do Paraná, a história da dramaturgia está diretamente ligada à criação do FILO (Festival Internacional de Londrina) em 1968, surgido no ambiente universitário, inicialmente como teatro amador voltado para o teatro político, mas, em 1980, com a Mostra Latinoamericana, transforma-se em um evento internacional. Participando ativamente desse movimento desde o princípio, destaca-se a atriz e diretora teatral Nitis Jacon (1935-2023), a principal responsável pela projeção de Londrina no cenário teatral nacional e internacional.

O teatro londrinense chega ao século XXI com uma geração de dramaturgas em plena atuação, tratando de questões feministas, sublinhando o caráter político da arte e procurando conquistar seu espaço. Rafaela Martins fala como vê a mulher dramaturga em Londrina:

[...] Eu acho muito importante sim, ter muitas e muitas mulheres dramaturgas pra renovar a cena de Londrina. Londrina tem esse histórico superimportante do FILO. É uma cidade que respira arte, respira teatro. A gente tem o curso de Artes Cênicas da UEL, uma referência nacional [...]. Eu dou toda força pra que as escritoras londrinenses se aventurem também na dramaturgia (Depoimento de Rafaela Martins, 2020).

E elas não apenas se aventuram na escrita, mas também têm cada vez mais imposto sua presença e vontades, como reforça Maíra Kodama, para quem as mulheres estão “[...] conquistando o espaço com muita luta, né. O espaço, ele ainda é masculino. Ele ainda é muito masculinizado” (Depoimento de Maíra Kodama, 2020). Dois relatos pontuais chamaram nossa atenção, um deles da própria Maíra que, chamada para fazer uma peça na qual o papel feminino era concebido de um ponto de vista machista, se recusa a aceitá-lo. Ainda melhor: nenhuma outra atriz aceitou o papel e o projeto da peça foi abortado. O outro é uma experiência de Simone Andrade²³⁵, para quem as mulheres ainda enfrentam muitas barreiras, especialmente quando assumem uma posição geralmente atribuída ao homem, caso da direção de espetáculos. Na experiência dela, ao dirigir atores eles a “[...] colocavam

235

Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 08 fev. 2021, com duração de 28min.

em pauta. Eles, sim, duvidavam do resultado, tanto que sempre no final eles vinham, até meio com os rabinhos entre as pernas, me pedir desculpas [...] de me subestimar enquanto profissional” (Depoimento de Simone Andrade, 2021). Para nós, esses depoimentos são sinal de que, mesmo com dificuldades e tantos desafios, as mulheres, em Londrina, “[...] estão se provocando a cada dia mais, [...] falando da mulher negra, contando histórias e relembrando o caminho da África [...], falando da violência contra a mulher, falando de empoderamento”, como depõe a jovem Camila Cristina²³⁶ (Depoimento de Camila Cristina, 2021).

SORORIDADES QUE PODEM TRANSFORMAR O MUNDO

A despeito de nossa própria surpresa pela quantidade de mulheres que escrevem para teatro em Londrina, ultrapassamos a marca de quarenta entrevistadas até o final da etapa de entrevistas, encerrada em julho de 2022, e nosso levantamento inicial continha dez nomes. Algumas mulheres relataram dificuldade em se lembrar de mulheres escrevendo para teatro, e não apenas quando perguntamos sobre isso e pedimos indicações de dramaturgas, mas desde o momento do convite para colaborar com a pesquisa, como a reação de Carol Ribeiro²³⁷ ao contato de Adalgiza, explicando se tratar de uma pesquisa sobre mulheres dramaturgas em Londrina:

[...] e aí eu fiquei pensando: bem, eu acho que eu preciso falar das dramaturgas londrinenses, né [...]. Daí foi muito interessante isso, porque eu fiquei pensando quem são as dramaturgas londrinenses, né. Tipo, não conheço. Quem é meu Deus? Será que tem? [...] de modo algum eu me incluí nesse rol de possibilidades, né, enfim... (Depoimento de Carol Ribeiro, 2020).

236 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 11 fev. 2021, com duração de 35min.

237 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 06 nov. 2020, com duração de 53min.

Nossa pesquisa responde **sim** tranquilamente. Há mulheres produzindo dramaturgia e teatro em Londrina, soltando a voz para falar de questões que as tocam pessoal e coletivamente. As mulheres com quem prazerosamente conversamos não apenas têm assumido a própria voz ao escreverem dramaturgia, ocupando um espaço predominantemente masculino, como também dão voz a mulheres invisíveis socialmente, caso da artista-andarilha Jardelina da Silva, a quem Camila Fontes resgata em seu solo *Sobre letras e gritos para salvar o mundo*, de 2016, e Edna Aguiar, cujo trabalho com detentas em São Paulo resultou no texto-espetáculo *A carta*, de 1995, criado a partir de relatos de encarceradas no Carandiru.

As dramaturgas-professoras²³⁸ contribuem para a formação de novas gerações mais abertas às diversidades identitárias e conscientes do necessário respeito ao outro, quebrando a corrente de perpetuação de preconceitos, como faz Ana Letícia Ferreira²³⁹ na esquete de palhaçaria *Cinco passos para conquistar um homem* (2019) em que, por meio do humor, põe em questão os constrangimentos estéticos sobre o corpo, a aparência da mulher e a típica configuração de gênero segundo a qual a mulher só se realizaria por meio do casamento.

Especialmente as mulheres negras têm feito emergir vozes ancestrais, históricas e pessoais, obrigando o leitor-espectador a uma revisão de como a história tem relegado as mulheres a papéis subalternos quando, de fato, nós, mulheres, temos sido protagonistas de movimentos de afirmação identitária, como a luta contra a escravidão e a desconstrução de papéis de gênero, e de conquista de direitos sociais, alguns já assegurados, como o voto e a representação em instâncias políticas, e outros ainda em processo, como o direito ao aborto assistido e amparado.

238 Sobre aspectos da dramaturgia elaborada especificamente em situações de ensino, desenvolvemos uma reflexão publicada no livro *Teatro e ensino: dramaturgias e direitos humanos*, do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL e do PROFLETRAS- Programa de Mestrado Profissional em Letras da UEL, lançado em novembro de 2022 e intitulada “Ensino de teatro e formação humana”, disponível gratuitamente em: https://www.ponteseditores.com.br/loja/index.php?route=product/product&product_id=1797.

239 Entrevista concedida a Adalgiza Arantes e Sonia Pascolati, via *Google Meet*, em 22 fev. 2021, com duração de 37min.

Acreditamos que a escrita e a criação teatral sejam, para as dramaturgas atuantes em Londrina, uma forma de partilha de experiências de condições femininas, a denúncia de violências e opressões e um exercício de resistência contra o machismo e o patriarcado.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria. Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres (Apresentação). In: RIBEIRO, Maria. *Cancros sociais*: drama original em cinco atos. Coleção Escritoras do Brasil, v. 6. Brasília: Senado Federal, 2021. p. 7-43. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580934/Cancros_sociais.pdf. Acesso em: 12 ago. 2023.

ANDRADE, Valéria. O voto feminino, de Josefina Álvares de Azevedo: a demanda sufragista e a crise do drama burguês no Brasil em fins do século XIX. In: FLORY, Alexandre Villibor; MATSUNAGA, Priscila. *Teatro e política*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 19-46. Disponível em: https://pedroejoaoeditores.com.br/2022/wpcontent/uploads/2022/07/EBOOK_Teatro-e-politica.pdf. Acesso em: 12 ago. 2023.

ANDRADE, Valéria [Souto-Maior]. Gabriela e Cancros sociais: a estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (org.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: Edufal, 2004.

ANDRADE, Valéria [Souto-Maior]. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 1996.

ARRUDA, Lina Alves. *Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-07022014-162537/pt-br.php#:~:text=A%20pesquisa%20prop%C3%B5e%20uma%20revisita%C3%A7%C3%A3o,empregadas%20por%20Barbara%20Kruger%2C%20Cindy>. Acesso em: 12 ago. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BISMARCHI, Erika. *Mulher: propriedade e mercadoria*. A maternidade e a prostituição na ponta da sexualidade feminina. 2020. Dissertação (Mestrado em Serviço Social e Políticas Sociais). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Política Sociais. Santos: Unifesp, 2020.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

BRANDÃO, Tania. Nós, as Marias. Ou A hora e a vez do autor nacional. Coluna Segunda de teatro. *Folias teatrais, Letras, Cenas, Imagens e Carioquices*. Rio de Janeiro. 20 set. 2020. Disponível em: <http://foliasteatrais.com.br/tag/dramaturgia-feminina-no-brasil/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura: discurso e história. *O Eixo e a Roda*. Revista de Literatura Brasileira, v. 9/10, 2003-2004. p. 195-219. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3167. Acesso em: 12 ago. 2023.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v. 8, 2008. p. 197-210. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 12 ago. 2023.

MORENO, Fernanda da Silva. *Consuelo de Castro e a representação do feminino em sua dramaturgia*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

NOVELINO, Aida. Feminilidade: um perfil cultural. *Revista Tópicos Educacionais*. v. 16, n. 1-3. Recife, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/topicoseducacionais/article/view/22453>. Acesso em: 12 ago. 2023.

PEREIRA, Thainara. *Preta: Resquícios de uma mulher só*. Datiloscrito inédito. 2019.

PEREZ, Olívia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva. *Anais do X Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP)*. 2019. Disponível em: <https://alacip.org/cong19/25-perez-19.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2023.

RODRIGUES, Marise. *Maria Jacintha: ressonâncias & memórias – dramaturgia brasileira de autoria feminina do século XX*. Niterói: EdUFF, 2010.

SANT'ANNA, Raquel. *De uma à outra*. Datiloscrito inédito. 2019.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno – de Ibsen a Koltès*. Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STUCHI, Marina. *Como cheguei até aqui*. Datiloscrito inédito. 2019.

TOLOMEI, Cristiane. Teatro feminista com a atriz e produtora literária Marina Stuchi. *YouTube*. São Paulo, 29 set. 2020. 1 vídeo (1h10min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eMFG8tPqdqc&t=32s>. Acesso em: 12 ago. 2023.

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

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal. *Revista Antares: Letras e Humanidades*. Porto Alegre, v. 6, n. 12, 2014. p. 183-195. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/3059>. Acesso em: 12 ago. 2023.

VÊNH PIPIN (MULTIPLICAR-SE):

UM ENCONTRO COM CAMILA MIG SÁ DOS SANTOS

Camila Mig Sá dos Santos
Flávia Gisele Nascimento



Fotografia de Camila Mig Sá dos Santos, por Patricia Carvalho para a PEITA.²⁴⁰

240

PEITA é a marca de uma empresa de design de produtos com textos de protesto e manifestação feminista, como camisetas, bôtons e outros tipos de objetos e roupas. Website disponível em: <https://peita.me/>

Camila Mig Sá dos Santos é uma mulher *Kanhgág* do clã *Kamé*, mãe de dois filhos. Nasceu em 1986, na cidade de Curitiba - PR e mora na aldeia *Kakané Porã* (terra indígena ainda não demarcada).²⁴¹

Atua como colaboradora da Mídia Índia Oficial e etnocomunicadora pela Articulação dos Povos Indígenas do Sul. É bolsista do projeto "Curadoria Compartilhada Indígena" do Museu Paranaense, localizado em Curitiba.

É estudante do curso de Licenciatura em Ciências Sociais da UFPR, pesquisadora do projeto de extensão "Ecologia de Saberes com os Povos e Comunidades Tradicionais do Paraná" - UFPR, e uma das fundadoras e também uma das coordenadoras do Coletivo Indígena *GA JĀRE* do Paraná, formado por 4 mil mulheres indígenas.

Colaborou com a campanha pela vacinação para os povos indígenas da UFPR TV; e com o projeto "Mulheres invisíveis aos olhos coloniais" da PutaPeita, a qual apresenta um pouco da sua biografia e o preconceito sofrido pelos povos indígenas.

Participou como artista das exposições "Véxoa: Nós sabemos" realizada em 2020, na Pinacoteca de São Paulo; e da "Retomada da Imagem" no Museu Paranaense, em 2021.

Contribuiu na produção do livro "Memórias dos *Kaingang* do Paraná - *VĚNHRÁ TAG VŤ TŤ PARANÁ KĀKI KANHGÁG AG JIKRE KĀME NĪ* (2022), disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/776/692/2566>.

Atuou em diversas manifestações, dentre elas: "Luta pela vida" (2022) e "Manifestação pela Amazônia" (2019) na cidade de Curitiba (2022); "Marcha das mulheres indígenas" e "Luta pela vida" em Brasília (2021).

No período da pandemia, esteve em várias eventos on-line como palestrante e/ou mediadora, dentre eles: Roda de diálogos: ecologia dos saberes - em movimento com os povos indígenas - UFPR (2020); Vivências e perspectivas da pandemia nas Comunidades Indígenas - UFPR (2020); Diálogos sobre História e Culturas Indígenas - IFPR (2021).

241

A fonte de todas as informações biográficas é a própria entrevistada, que disponibiliza os seus contatos.
E-mail: vasanartindigena@gmail.com.
Rede: https://www.instagram.com/camila_knhg_dos_santos/

Camila também produz diversos tipos de artesanato, artefatos e instrumentos musicais que podem ser vistos no Instagram, em https://www.instagram.com/mig_sa_camila/

A PROPOSTA DA ENTREVISTA

Esta entrevista apresenta a trajetória da Camila Mig Sá dos Santos, mulher Kanhgág do clã Kamé de 35 anos, que vem realizando diversas ações de retomada, como colaboradora da Mídia Índia Oficial; participando das exposições “Véxoa: Nós sabemos” realizada em 2020, na Pinacoteca de São Paulo e da “Retomada da Imagem” no Museu Paranaense, em 2021; atuando no projeto PutaPeita, a qual apresenta um pouco da sua biografia e o preconceito sofrido pelos povos indígenas; atuando em diversas manifestações na cidade de Curitiba e Brasília, dentre outras atividades. O encontro que oportunizou este diálogo foi realizado no dia 24 de março de 2022, na Universidade Federal do Paraná, no campus Agrárias, na cidade de Curitiba. O objetivo é dar visibilidade às ações estéticas e políticas com as quais Camila se envolve. Trago um esboço deste momento compartilhado, refletindo não apenas a arte como construtora de formas e estratégias de resistências, mas, ao mesmo tempo, problematizando, enquanto professora do Ensino Superior e doutoranda em Educação da UFPR, o acesso indisponível à arte, história e cultura dos povos indígenas quando penso no conteúdo ao nosso dispor para a formação dos/as professores/as de Arte.

Observo que as mulheres indígenas, em geral, sofrem duas ou mais exclusões sócio políticas. Por isso, enfatizo a importância de criar espaços de escuta, como esta conversa, mostrando uma outra perspectiva do feminismo e as histórias de uma mulher que vem lutando junto com os povos indígenas pela demarcação de terra, pela natureza, pela vida.

Flávia: Camila, você poderia contar um pouco da sua trajetória, das suas memórias e das lutas do seu povo.

Camila: A minha memória de infância é a minha mãe trabalhando em casa de família. Ela saiu em 1979 da aldeia dela de origem, na terra indígena de Mangueirinha, no Sudoeste do Paraná, onde tem a maior reserva de Araucária. Eu iria falar da América Latina, mas é do mundo. Minha mãe veio trabalhar de empregada doméstica. Ela migrou para um território indígena em Santa Catarina, a cidade de Xanxerê. Lá conheceu o meu pai e teve um relacionamento breve, pois nunca se ligou nesse negócio de casar e tal. Ela foi embora, retornou para Curitiba, veio trabalhar em uma casa de família, grávida. Naquela época, ela morava ali perto do Extra, atrás daquela maternidade de Curitiba. Os patrões dela trabalhavam ali. Então, nasci ali, naquela maternidade. Uma das primeiras memórias que tenho sou eu indo para a escola, mas não tínhamos casa. Sempre tínhamos um quartinho ou uma peça afastada, mais para trás da casa de onde ela trabalhava, dos patrões, ou um quartinho mesmo. E morávamos ali, no quartinho da empregada, que muitas casas tinham. Morávamos ali e sempre estudei em escola de rede pública, era a mais próxima. Lembro que no dia 19 de abril os professores faziam aqueles cocarzinhos de papel, colocavam em todas as crianças e faziam aquele barulho com a boca. Eu ficava assim: sou indígena, mas não tenho muita noção do que é ser indígena ou do porquê de a professora fazer isso. Porque, nas férias, a minha mãe me levava para o território, em Mangueirinha. Lá era um outro lado do mundo que eu enxergava. Lembro que minha mãe levava uma lata de farinha Láctea, que eu gostava muito de comer e tirava o leite da vaca na hora, para comer com essa farinha. Tenho muito essa memória. Até hoje, quando sinto cheiro de farinha Láctea, lembro disso. Eu nem sabia o que era um cocho. E vi a vaca vir beber água no cocho. Porque eu vivia em um outro mundo paralelo, não é? Na cidade. Apesar de ser criança, tinha consciência de estar vivendo ali, comendo do bom e do melhor, me vestindo bem. Não estava passando necessidade, mas eu tinha consciência que aquele mundo não era meu. Sabe, era como se eu tivesse emprestado ali? Estou sendo bem atendida, bem

assistida, mas não sou 100% acolhida. Porque sabemos. Quer dizer, minha mãe sempre teve bons patrões que me consideravam, me levavam no mercado, gostavam de fazer a feira comigo, viajávamos para a praia, mas eu tinha consciência que aquele espaço não era meu, era deles. E sentia falta de uma casa nossa, de um quarto meu, tanto é que eu sempre dormi com minha mãe. Porque depois, passado isso, fui crescendo e minha mãe falou: “Primeiro, alugarei uma peça”. Alugou uma peça. Era uma peça inteira e dividia com os móveis que minha mãe conseguiu comprar, um guarda-roupa, uma pia, um fogão e uma cama de casal. Era isso. E, depois, ela começou a alugar... Já tinha uma cozinha, um quarto, um banheiro e uma área. Então, sempre morávamos em casa pequena. Lembro também quando era criança, até depois de grande, eu não tinha o costume de levar as pessoas na minha casa. Primeiro, porque a casa não era nossa, então, quando tinha trabalho da escola, eu sempre fazia na casa dos meus colegas. Eles nunca vinham. Ou, quando eles vinham, lembro de ter cruzado com uma menina na rua, ela só vinha no portão me chamar, não entrava. Com 16, 17 anos, comecei a transitar sozinha no centro de Curitiba. Moramos por anos no bairro de Vila Isabel em Santa Quitéria, comecei a andar na rua XV e perceber alguns indígenas vendendo artesanato. Um dia passei e um deles me reconheceu. Chamaram-me para conversar. Meu primo falou assim: “Olha, estamos em uma retomada lá no Cambuí. Você gostaria de participar?” Isso foi em 2004. Mas, eu nem sabia o que era retomada. Nem sabia o que era território, não sabia porque eu nunca tinha vivido em uma aldeia. Só tinha aquele conhecimento de ir nas férias. Na minha cabeça, tinha um negócio muito do interior e um espaço que não tinha limite, era totalmente diverso do que vivíamos aqui. Não pode ir aí, não pode mexer nisso, não pode. Aqui tinha todo um limite, lá não tinha. E fui. Minha mãe ficou trabalhando na casa de família, mas tínhamos nossa casa alugada e fui morar primeiro com minha prima, depois morei com outra prima. E tinha um espaço do Cambuí que era uma construção e não tinha cobertura. Lembro que minha mãe trabalhou, eu trabalhei, juntamos, conseguimos comprar a fiação para ligar a luz e comprar os eternits para forrar e nos mudarmos para aquele espaço. Aí era uma peça

comprida também, dividimos quarto, sala e cozinha. E, posteriormente, tive minha filha e o meu primo, que era o cacique na época, trocou de casa comigo, falou: “Morarei na sua casa, você vem morar na minha porque a minha casa tem banheiro”. Eu tive um parto de cesárea e lá era bem complicado, no Cambuí. Tive que lavar a cesárea de pé, na bacia, encher de alho a casa porque morava bem no meio do mato. Era uma das últimas construções e ficava pirando com a cobra. A cobra virá mamar em mim. Meu Deus. Enchi de alho, tampei todos os buracos, tudo. E trocamos de casa, falou: “Vá para lá, que lá tem banheiro”. Comecei a participar dessas reuniões com ele, comecei a ler mais, me interessar mais no que era demarcação de território e retomada de território. Logo quando cheguei lá, já aprendi a fazer o artesanato, tirar a taquara, instalar taquara, trançar a taquara e foi isso o que me salvou, porque, como morávamos em uma área perto da avenida, era difícil pegar o ônibus, para descer, era tudo difícil. O mercado era longe, uns 4 km e não tinha Uber, então íamos a pé, era na raça mesmo. Lembro que quando cheguei, fui morar lá em 2005, vieram umas famílias de outros lugares também e acolhemos essas famílias. E tinha um professor, um casal, que era da aldeia de Xanxerê, a mesma aldeia de onde meu pai era. Ele era falante da língua, professor de Kaingang e trabalhava naquele tempo na FUNAI, não sei se ele ainda está lá. Mas, ele me deu um livro que ajudou a fazer com a Ursula Gojtéj Wiesemann, o Dicionário Kaingang-Português.²⁴² Peguei esse livro, comecei a folhear e o professor Ivo começou a dar aulas. A primeira coisa que fiz foi aprender a escrever, para depois aprender a ler e conseguir falar. Mas, falar é difícil. Tem que estar convivendo muito. Começamos a receber pessoas do Rio das Cobras e outras aldeias, eles eram falantes. Comigo, eles só falavam na língua, sabe? Às vezes, posso não falar, como esse meu primo que está aí. A mãe fica olhando, porque ela não lembra muito ou o meu marido, que não sabe. Eles ficam olhando e eu entendo tudo o que ele está falando. Ele falou: “Alcance-me uma água” ou “Acenda um cigarro para mim” e tal, e dei o cigarro para ele.

242

O Dicionário Kaingang-Português/ Português-Kaingang (1 ed. 2002), está disponível em: KGDict.pdf (sil.org). Acesso em: 20 dez. 2023.

Eles: “Como é que você entende?”. Porque o nosso idioma tem cinco dialetos, então ele dá uma variada, mas consigo entender algumas coisas. Falar, falar, até falo. Escrevo. Mas de ser dominante da língua, não. Porque não aprendi. Eu tinha que ter crescido para aprender a falar a língua materna. E, depois, nos mudamos para Kakané-Porã porque não podíamos ficar ali. Era uma reserva biológica. Na época, o prefeito negociou e nos mudamos em dezembro de 2008. Fui uma das primeiras a me mudar e virei uma pessoa meio que automática. Arrumei um serviço, era operadora de caixa e com 45 dias, fui promovida para fiscal de caixa. Capricorniana, como sou, sempre trabalhei bem com o dinheiro. Sempre prestando atenção. Não é? Vendia meu artesanato. E deixei meu artesanato de lado e comecei a trabalhar, investir nessa carreira do proletariado. E quase não parava, minha filha na creche, minha mãe cuidando da minha filha. Também tive um relacionamento breve com o pai dela. E um dia as meninas começaram a falar assim para mim: “Tem um vestibular indígena e tal. Você poderia fazer”. Só que eu nem sabia que existia e não queria fazer. A primeira vez que eu fiz, fiquei em oitavo lugar no vestibular. Mas faltava uma disciplina para concluir o Ensino Médio, então, a universidade não me aceitou. Na segunda vez, que eu queria muito, fiquei em décimo oitavo. Fiquei muito triste, falei: “Não conseguirei. Mais um ano que terei que trabalhar e não poderei estudar”. E 10 pessoas fizeram o vestibular em outras universidades também, acabou que eles decidiram ir para as outras universidades e sobraram 10 vagas. No caso, 10 pessoas desistiram e eu voltei ao oitavo lugar. Os primeiros colocados sempre escolhem os melhores cursos. Tinha Direito, ninguém tinha pegado Direito aquele ano, mas eu não quis fazer. Fui fazer minha inscrição no dia 21 de março, era uma segunda-feira. Naquele final de semana, anteriormente, a Marielle Franco tinha sido assassinada. Lembro tudo o que tinha acontecido. Eu li sobre ela, conhecia-a de vista, mas não sabia muito da sua história e comecei a admirá-la. Falei: “Farei Sociais porque, na verdade, já estou atuando, mesmo que eu não tenha me dado conta disso”. Só que eu tinha medo de entrar na universidade, que eu embranquecesse. E cada vez mais que eu estava, lia aqueles autores e os professores falavam daquele jeito, sentia uma vontade de bater.

Já erguia a mão e já falava assim: “Não, espera aí”. E falei: “Não, a universidade não está me afastando do que eu sou”, porque eu estava fazendo o caminho da volta, “a universidade está abrindo mais os meus horizontes para eu me avaliar mais, para ver como é o mundo, porque estou aqui, porque gosto tanto de arte, ressignificar essa história contada”. E cá estou tentando terminar a universidade.

Flávia: Você falou da sua luta, da luta da sua mãe, a luta de duas mulheres indígenas. E na sua perspectiva, quais foram e quais são ainda as lutas das mulheres Kaingang?

Camila: Acho que a primeira luta de uma mulher Kaingang é poder falar a língua sem sofrer algum preconceito. Se bem que as mulheres Kaingang falam mesmo, se elas são falantes. Mas, é manter essa língua. A segunda coisa é demarcar nossos territórios. Porque sem os territórios, não conseguimos... Fora do território, conseguimos sobreviver, mas precisamos do nosso território para poder dar continuidade ao que os nossos mais velhos nos ensinaram. Eu visito outras aldeias, as pessoas, converso com a juventude, faço entrevistas e pesquisa. Sou a única que já vou nos mais velhos. Cadê a Camila? Está lá na casa da dona não sei quem, tomando chimarrão, comendo alguma coisa e já perguntando como foi aquela aldeia, como é a história dela. Porque acho que sem os mais velhos não saberemos nossa história e não saberemos para onde caminhar. Então, a luta das mulheres Kaingang é pela demarcação e reconhecimento dos seus territórios. No território, você planta o que irá consumir, o alimento livre de agrotóxicos. Morar perto de um rio, a água é mais pura, o ar, a qualidade de vida é melhor. Acho que tudo é diferente, não é? Tanto é que eu moro na Kakané-Porã. Mas, daqui mais ou menos uns seis anos, não quero mais estar ali em Kakané. Quero estar dentro de um território, qualquer território dentro do Paraná Kaingang, mas não na cidade. Quero atuar dentro de uma aldeia indígena. Já que o não indígena fala urbana e rural, o que para mim isso é... Estamos em contexto urbano, mas não que sejamos urbanos. Porque ninguém fala branco urbano e branco rural. Quero morar dentro de uma aldeia dando aula, realizando algum trabalho. Sei que terão várias oportunidades de eu trabalhar. Já fui, anos atrás,

quando a Taís era pequena, convidada para morar em Queimadas. Já fui convidada para morar no Rio das Cobras, que fica em Laranjeiras do Sul. Já fui convidada e estamos conversando sobre isso, eu e meu esposo. “Acho que vamos retornar para Mangueirinha”, que é onde ele e minha mãe nasceu. Tenho muita vontade de voltar, apesar de a Kakané ter me ensinado um monte de coisas, ter me acolhido, estou morando ali desde 2008. E desde 2004 lá no Cambuí. É muito tempo, não é?

Flávia: Voltando para a temática das mulheres. Quais são as mulheres indígenas que inspiram a sua luta?

Camila: Eu gosto da Pietra Dolamita, que é Apurinã, é do Acre. Atualmente, ela está na França fazendo doutorado. Ela me manda mensagem todo dia. Foi com ela que conheci a medicina do rapé. O rapé é bem diferente do rapé que a galera *good vibes* toma. O rapé é bem sagrado. Eu a conheci no Encontro Nacional dos Estudantes Indígenas, nos conectamos e nunca mais paramos de conversar. Também nos encontramos em Brasília. Ela é uma mulher muito forte, bate de frente mesmo, tem aquelas organizações indígenas. Outra mulher que me inspira... A minha mãe também. Porque antes, eu a culpava muito por não ter me ensinado a língua. E um dia uma outra amiga falou assim: “Acho que você não deve culpar sua mãe, porque isso não foi culpa dela, isso foi culpa da colonização”. Então, isso também foi tirado dela, não é que ela teve escolha. Na verdade, ela não teve escolha. Naquele momento, era o melhor que ela podia oferecer e você está aí graças a isso, não importa a maneira, mas está aí. Acho que ela também teve uma forma de luta. Eu admiro muito a *kujá* [xamã] Iracema.²⁴³ Minha história com ela começa em 2019. Eu a conheci em Brasília. Cheguei lá, estava estressada, muito carregada, muita responsabilidade de levar uma delegação do Paraná. Era a primeira vez que eu estava fazendo isso, fui com a cara e a coragem. Cheguei lá e fiquei dois dias procurando-a. Eu ia e ela não estava. Ou quando ela estava, eu tinha saído. Lembro que encontrei umas senhorinhas e falei assim: “A Iracema está

243

Refere-se à xamã Kaingang Iracema Ga Rã Nascimento. Entrevista (2018) disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-6524.74682>. Acesso em: 20 dez. 2023.

acampada aqui? E elas: “Sim, a Iracema está”. Falei: “Queria tanto falar com ela porque não estou bem”, falei. E tinha uma senhora Kaingang evangélica e ela falou assim: “Você quer que eu faça uma oração para você?”. E eu falei: “A senhora não fique triste comigo, não fiquei chateada, mas eu queria falar com a *kujá* mesmo. Eu queria conversar com ela, conhecê-la”. Ela falou: “Ela está acampada ali para o fundo, vá andando que você a acha”. E fui andando, quando eu vi, todas as barracas estavam fechadas e só tinha uma barraca aberta. Meio de longe eu fiz assim: “A senhora conhece a *kujá* Iracema? Estou procurando-a”. Ela olhou e falou assim: “Pode entrar, já estava te esperando”. Eu entrei, ela fechou a barraca dela e quando saí de lá tinham se passado duas horas. Eu a admiro muito porque chorei, ela rezou. E o jeito que ela rezou para mim, acho que nunca ninguém tinha feito isso. Lembro que ela rezou vértebra por vértebra. A cada vértebra ela fazia uma reza, sabe? E rezou muito em alguns pontos assim... Depois, quando conheci a Umbanda, descobri que onde ela tinha rezado eram os chakras. E falei: “Meu Deus, que mulher”. Porque os *kujá*, nós sabemos, não só nos Kaingang, que a sociedade sempre foi patriarcal, então os caciques sempre foram homens e os *kujá* também sempre foram homens. E o pai dela, o Jorge Garcia, era um senhor muito respeitado, de luta, um grande *kujá* também e acho tão bonito quando eu a vejo, uma mulher toda empoderada e espiritualizada. Eu tinha levado uma amiga minha que não era indígena. Falei assim: “Tenho uma amiga e quero apresentar para a senhora, queria tanto que a senhora rezasse para ela. E ela disse assim: “Não importa, minha filha. Todos nós somos filhos da Mãe Terra”. Ela é muito querida. Eu a entrevistei, estamos terminando de fechar o documentário na Marcha das Mulheres Indígenas. Outra mulher que eu admiro. Meu Deus, não que eu não pratique a etnosso-roridade. Tem bastantes mulheres que eu admiro, mas gosto de falar das mais marcantes. Admiro muito a Juvina, que é uma mulher de luta, a admiro muito, ela é muito forte e enfrentou a polícia, naquele dia que estávamos no levante. Foi muito forte, eu fiquei desesperada, porque ela ficou do lado de lá e eu fiquei do lado de cá, e a polícia no meio. E ela dizendo: “Calma, calma, calma”. Só nós sabemos o que passamos lá. Então, a Juvina é uma mulher que eu admiro “para caramba”

também. Admiro a Adriana Ananias, que é professora no território de Mangueirinha. Ela é uma mulher espetacular. Meu Deus. Começarei a falar o nome de todas mulheres Kaingang.

Flávia: Como estamos falando de várias mulheres. Para a Camila, não para o povo Kaingang, o que é ser feminista?

Camila: Polêmica. Parece meio clichê isso que falarei, mas não me percebo como feminista. Porque o movimento feminista não foi construído com as mulheres indígenas, então, não me percebo feminista. Mas, se também trago algumas questões de machismo dentro do território ou até nos ambientes que eu ando, então, automaticamente, já estou inserida no feminismo. Mas fazer parte da frente feminista ou me declarar ou me considerar feminista, não. Acho que não, porque, como falei, acho que é um movimento que precisa muito aprender conosco ainda. Principalmente a galera *good vibes*. Nesses tempos apareceu uma: "Passaram o seu contato. Quero oferecer uma dança do fogo para 10 mulheres indígenas". Eu falei para o rapaz que passou: "De onde saiu essa mulher?" Dança do fogo? Para nós? Ele falou: "Eu disse para ela". É um movimento que estamos em aprendizado, não é? Também não posso falar muito com autonomia, porque não conheço a fundo o feminismo. Antigamente, eu participava mais com as feministas, mas agora não. Observo muita coisa que me entristece. Muita coisa, muita coisa mesmo. Principalmente, a esquerda e o feminismo. Claro, não sou da direita, mas acho que a luta das mulheres indígenas é apartidária. Entendeu? A esquerda, o feminismo diz que é incluyente, diz que a luta é unificada, mas sabemos que a luta não é unificada. Não é mesmo. Eu fui em um ato e eles me deixaram para falar por último. A partir daquele momento, falei: "Nunca mais virei aqui, ficar aqui andando com esse povo que está 'cagando' para mim. Não irei mesmo". Foi assim, eu cheguei, já tinha um pessoal indígena lá. Eu cheguei e alguém falou para mim: "Companheira, sobe lá em cima e vá falar, porque você fala muito bem". Eu falei: "Não preciso falar bem, mas desde que as pessoas me ouçam o que eu quero falar". Escureceu e falei: "Gente, já são 20h, vou embora, estou com essa criança aqui, pegarei o Uber e vou embora. Nem tem ônibus, senão chegarei 22h em casa". E a hora que eu estava

saindo, que peguei na mão do neném, eles chamaram meu nome. Voltei lá e fiz assim com o dedo, que não iria. E vim para casa. E falei que daquele dia em diante eu não iria mais participar da luta, apesar de ser filiada ao Partido dos Trabalhadores. Porque eu nem sou ativa mesmo no partido, as pessoas nem me convidam mesmo e não me chamam mesmo. Nem sei se elas sabem que eu sou filiada. Mas teve um dia que me filiei. Quem pediu para eu me filiar e assinou a minha filiação foi a Gleise Hoffmann. Ela falou que era importante ter uma mulher indígena dentro do partido, até mesmo para quebrar essas questões. "Vocês deixaram para falar uma mulher indígena por último. Então, se para vocês não é importante isso, também não é importante que eu esteja lá, porque se estiver lá e não tiver voz..." É a mesma coisa que eu falo do artesanato: "Vamos expor o artesanato. Sim, mas se eu não tiver 5 minutos para falar alguma coisa, então eu prefiro nem ir". Para desconstruir aquele espaço. Na verdade, para desconstruir não, aprendi com a Pietra a não falar mais isso. Para destruir. Para destruir essas falas colonizadoras. Porque se for para desconstruir, acho que não funciona muito. E eu falei: "Pois é. Vocês ficam falando que a luta é unificada, unificada, unificada, mas a luta não é unificada. Vocês estavam brigando no carro de som do sindicato, quem que iria falar mais. Entre vocês. E eu observei isso. A classe trabalhadora é muito importante, mas se não tiver planeta, não terá classe trabalhadora. Se vocês não estão preocupados com o planeta, não posso fazer nada".

Flávia:- Você já falou bastante, mas gostaria que desse ênfase, o que é ser uma mulher indígena Kaingang?

Camila:- Apesar de eu ser uma pessoa que me imponho, que falo mesmo. Até um amigo meu já falou isso, temos muito isso das Ciências Sociais, de provocar a pessoa a pensar. Às vezes as pessoas pensam que o cientista social está atacando, mas não é. Estamos induzindo-o a pensar, a se questionar. O porquê daquilo, o porquê de estar ali. Por eu ser assim, bater de frente, percebo que comigo, se há alguma coisa de preconceito, de negativa assim, não é velada, não é escancarada. Eu tenho que ficar prestando atenção, tenho que estar atenta a todo momento nesses detalhes. Que é o que já falei, na universidade...

Tanto é que pensei que isso não me abalaria tanto e me abalou, na minha graduação. Desde que voltaram às aulas presenciais, eu não consigo pisar na Reitoria, não consigo. Peguei, com o perdão da palavra, mas peguei asco daquele pessoal. Vejo o jeito que eles me olham quando eu entro. Quando piso no pátio da Reitoria, eles olham assim, parece que estou lendo a mente deles: "Lá vem vindo a indígena". Tipo isso, sabe? "Olha a mulher dos brincos, das penas". Hoje saí correndo, estou sem brinco, mas sempre uso. As pessoas: "Irá se adornar". Não, estou sempre daquele jeitão mesmo. Comecei a perceber isso, as pessoas não conversam. E eu acho que são coisas mínimas assim, não é? Por isso, que eu mudei de curso, de campus, assim... Escolhi uma disciplina no outro campus, para ver se eu conseguia voltar a estudar, olhar nas pessoas, encarar as pessoas e nessa disciplina Psicologia de Educação, sou a única de Ciências Sociais. Tem a galera de Música, tem uma pessoa de Matemática... É uma disciplina bem gostosa de fazer. Eu não quis mais encarar a Reitoria. Eu achei que isso não ia me marcar tanto, mas, infelizmente, quando estou na Reitoria eu almoço sozinha, ando sozinha, não tenho amigos dentro da Universidade. Porque os amigos que eu tinha dentro da Universidade foram só os do primeiro ano, quando éramos calouros. Depois, cada um foi para um lado e todo mundo ficou "desperiodizado", veio a pandemia e nunca mais ninguém se falou. Só tem uma amiga que vai na minha casa. Assim, eu não tenho amigos na Universidade. A minha amiga, que eu tinha, também mudou de curso, porque não aguentou "sociais" ser desse jeito nojento. Pensamos que era um curso tranquilo - ele é tranquilo, me acolheu no primeiro ano, mas no segundo, eu senti um baque enorme, que é o episódio que sempre falo: todo mundo queria fazer trabalho de Antropologia, mas Estatística ninguém queria fazer comigo. Quer dizer, para estatística você é burra. Eu passei por um momento bem de estresse, de professores falarem assim: "Tá, mas você não veio à aula por quê? Você devia ter conversado comigo, você devia ter me mandado um e-mail, você devia ter...." Daí eu nem discuti mais, eu só fui lá e cancelei. Eu falei: "Quer saber? Nem vale a pena eu ficar me explicando para o professor e ficar falando: olha, eu não estava bem, eu passei por um momento de depressão, eu não consegui levantar da cama".

A pessoa não vai entender. Eu falei: "Nem adianta eu explicar isso para eles, melhor eu ficar só com uma disciplina, para não perder o vínculo mesmo com a universidade." E também, não é só não perder o vínculo, é não perder o vínculo comigo mesma. Assim, é ter força, tirar força, para eu poder tomar gosto pelo curso de novo, porque querendo ou não, estou no 6º período. São 9 períodos, faltam 3 períodos. Fora o TCC, mas parece que, quanto mais vai chegando, mais longe vai ficando, é uma sensação de impotência. Eu quero terminar, porque todo mundo fica em volta de você: "porque você é uma mulher indígena, você é uma mulher 'foda', você tem que terminar!." Não, eu não tenho que nada, entendeu? Só que todo mundo cobra. Minha mãe cobra, meu marido cobra, meus amigos cobram, meus professores cobram... Todo mundo cobra. É uma pressão.

Flávia: Você poderia comentar um pouquinho das diversas exposições que participou. Falar sobre a Camila na arte, ocupando os espaços dos museus, estes lugares tradicionalmente eurocêntricos.

Camila: Eu lembro que sempre gostei de fazer artesanato e de comercializar o artesanato, mas também sempre falei para as pessoas que não temos obrigação de produzir arte para as pessoas: "Olha esse é um artista". São coisas que aconteceram conseqüentemente ali. Como eu sempre falo, já fazíamos nossos adornos e os Kaingangs sempre gostaram de fazer a cestaria, para se colher o que se plantava. São coisas que fomos fazendo, mas para usarmos mesmo, para nosso uso e as pessoas que moravam em volta da aldeia começaram a se interessar, trocar e depois monetizar, começaram a comprar esses artesanatos. Eu fui convidada pelo Gustavo Caboco. Conheci ele no dia 31 de janeiro - que era o Janeiro Vermelho. Estávamos fazendo um ato na frente do prédio histórico da UFPR e o conheci lá. Eu já tinha ouvido falar dele, mas não o conhecia pessoalmente. E conversamos algumas coisas ali, ele estava com uma exposição com o Jaider Esbell, "Netos de Makunaíma". Até uma pessoa que estava à frente não conversava muito comigo, uma professora, por uma questão de projetos. Ela me queria no projeto, como demorou muito para sair o edital do projeto

dela, eu acabei indo para o projeto, nesse que eu estou até hoje, que é o “Ecologia dos Saberes,” que ela queria que eu sáísse e entrasse, para esse Pet indígena. Eu não quis, porque não ia sair de um projeto que estava bem acolhida, feliz, quando eu estava querendo desistir da universidade. Ela nunca mais falou comigo, nem me convidou. O Gustavo me convidou para eu expor meus artesanatos, mas não me falou enquanto artista, mas para eu expor e dar uma olhada, para eu sentir o que era. E lembro que naquele dia o Jaider Esbell falou para mim: “Olha, eu acho que você tem que começar a se olhar mais como artista, porque eu acho bonito isso”. O Gustavo também complementou – “Se dê essa chance para você.” A Ju Kerexu traz a arte como algo da identidade, eu trago como algo visual ou algo para quebrar barreiras, você traz algo como política. Ele falou assim: “Eu ouvi uma vez você falando assim, em algum lugar. Eu assisti você falando que o artesanato é um meio de resistência, de subsistência, de existência, de retomada, acho bonito como você traz isso, o jeito que você fala do artesanato, como isso é importante para você”. E eles falaram assim: “Se perceba mais como artista”. Mas eu participei ali do Netos de Makunaimi. A professora chegou, não tinha me convidado, mas o Gustavo que tinha me convidado, desculpa, eu era amiga dele, era não, sou amiga dele, inclusive hoje ele me mandou uma mensagem. E fiquei ali. A Ju Kerexu estava ali, ficamos ali juntos e tal. Depois surgiu o convite dele para criarmos algumas coisas e a nossa exposição foi para a Pinacoteca de São Paulo, que é o “Véxoa: Nós sabemos”, pela curadoria da Naine Terena. Eu falei: “Meu Deus, onde estamos chegando”, pensei comigo. E depois conseguimos, depois de um ano, conseguimos vender as obras para a própria Pinacoteca, porque temos que nos valorizar, não é? Não vamos, assim, doar o acervo, para fazer parte do acervo deles. Porque dessa forma não quebramos nada ali dentro, não é? Não, porque tem pessoas que, às vezes, podem usar isso que eu estou falando para dizer assim: “ah, então vocês gostam de dinheiro...” Você me entendeu, não é? O que eu estou falando. Quando as pessoas falam assim: “eu sou de uma rede particular e está chegando abril e novembro, e eu queria que você fosse lá dar uma palestra para nós e tal...

E aí o que você acha?" E eu digo assim: "Meu pró-labore é 180 reais." Eu sempre falo isso e sempre levo meus artesanatos para vender e tal. Mas assim, tem que ver a idade, quantas pessoas, do que vamos falar, fazer um planejamento. Por que eu cobro? Porque eu vou ter que me deslocar, não é? Eu vou ter de fazer um planejamento do que vou falar, vou dedicar o meu tempo, vou ter de arrumar meus horários. Em casa a mesma coisa, vou disponibilizar do meu tempo, dos meus planejamentos, da minha rede de *internet*, da minha rede de luz, tudo isso, não é? E, às vezes, as pessoas ficam meio assim: "ah, mas será que é isso e tal?". Depois disso, do "Véxoa", surgiu um convite do MUPA para fazerem um reconhecimento, uma retomada, o Gustavo Caboco e o Denilson Baniwa. O Gustavo falou: "Denilson do Amazonas, eu de Roraima, poxa, vou estar aqui, no território da Camila e não vou chamar a Camila? " Não, mas nem por isso, acho que vamos retomando. Ele me convidou, eu convidei a Mara Xetá e convidamos a Juliana Kerexu também. Na verdade, não era uma exposição de arte, isso foi uma consequência, porque fomos chamados para fazer o reconhecimento do acervo e eu chamei a minha mãe e a minha filha também, olhamos todas as fotos que tinham, reconhecemos muitas fotos de lá, sabe. Resignificamos aquelas fotos e foi surgindo aquelas coisas, eles foram trazendo telas, um monte de coisa e fomos fazendo, fazendo. Agora estamos lá em negociação, porque terminou a exposição, eles guardaram nosso material e a luta do Gustavo é o quê? Nós temos direito sobre as obras, não é? Podemos pegar, montar uma exposição e expor em qualquer museu que quisermos, para trabalho. Mas, o museu quer muito e não vamos doar para o acervo. Ele e o Denilson estão em uma fase de negociação, porque eles falam que não conseguiram ainda, que estão angariando verba e tal, o Museu Paranaense é assim, mas já postergaram três vezes. Disseram que iam dar resposta tal dia, depois tal dia e depois tal dia e eles sempre dizendo assim: "mais uma vez estão nos enrolando, mais uma semana." Eu disse: "não, mas é bom, se está demorando é porque vai dar bom. Vamos esperar, vamos ver a proposta que eles têm para fazer". Porque daí vai fazer parte do acervo mesmo, eles querem deixar fixo lá no museu. E acho que é isso, assim,

os trabalhos vão surgindo. A Pietra fala assim: “Camila, às vezes dá vontade de te dar uns petelecos Porque você mesma não acredita em você, mas um dia você vai ser uma grande artista e você vai ser conhecida no mundo inteiro, vai vir aqui para França, comigo”. Eu: “ah, Pietra, mas eu não quero ser reconhecida não, dando para comprar o leite das crianças já está ótimo.” E acho que é um trabalho, aí as pessoas vão nos vendo, porque pensamos que não estamos sendo observados, mas ficamos bem exposto, principalmente nas redes e uma pessoa vai chamando a outra. Essa semana, eu dei aula em uma escola particular para duas turmas, uma de oitavo e uma de nono. Eles já querem marcar a volta para eu dar a oficina. Em abril, já estamos vendo, eu fui lá no MUPA, porque me chamaram de novo. E agora em abril, dia 19 e 26, vou dar quatro oficinas para as crianças, porque agora eles estão fazendo visitas monitoradas no museu. Eu já fui olhar o espaço e falta mandar a lista de materiais. Eles queriam que eu desse uma oficina de cestaria, mas a cestaria é meio complicada, porque até adulto não consegue aprender muito, tem o lance de destalar a taquara, tem que tingir, fazer os macinhos tudo certo, assim, em um dia não dá, são vários dias. Eu falei assim: “eu acho que a gente tem de dar uma oficina de uma coisa mais fácil, porque a criança faz, aprende e leva para a casa. Vamos tentar fazer a de filtro dos sonhos que é o mais fácil e eu trago o cipó, trago ele cru para mostrar”. E daí já trago meio seco e ensino elas a fazerem a guirlanda, dar a voltinha, trago uns feitos já e passo o fio ali, coloco o açai, elas escolhem a cor da pena. E não é um bicho de sete cabeças. É uma coisa mais fácil. E vamos ver. Dia 19, eu vou para Brasília, porque estou como uma das colaboradoras da Arpin-Sul. Estão tentando conseguir com a APIB, com os colaboradores, mais umas verbas para poder pagar as pessoas, mas de início eles vão custear alimentação, a ida e a volta, mas vou com a delegação, porque esse ano eu falei que não ia me estressar com isso, as meninas do coletivo arrumaram tudo. Me incluíram, aproveito e vou vender artesanato. Estou com bastante chapéu lá em casa e Brasília é super quente. Vou vender muito bem, tenho bastante camiseta, também vou vender bastante.

Flávia: Para finalizar, o que as mulheres não indígenas podem contribuir com a luta das mulheres indígenas?

Camila: Eu acho que é consumindo mais coisas indígenas. Lendo mais autores indígenas, pesquisando mais sobre indígenas, acho que se puder, agora, já que essa COVID deu uma aliviada, fazer uma vivência, não precisa de nenhum ritual, mas apenas passar um dia na aldeia. Seguir as pessoas indígenas, artistas, professores nas redes sociais. Quem está dentro das universidades, dentre os professores, também proporcionar esses momentos, essas rodas de diálogos, esses encontros, se não puder, esses encontros virtuais, trazendo pautas mais de retomada mesmo, de educação, principalmente de educação. Porque no núcleo não se fala muito em educação escolar indígena. Fala-se dentro do Estado - pelo menos aqui no Paraná, dentro das aldeias, que tem as capacitações, têm os cursos, tudo isso. Mas eu acho que é necessário abordar mais esses temas, assim, se aproximar de verdade, não é? Não só fazer um *repost* de um *post* que você achou legal, porque é colorido e bonito, tem uma frase legal e não viver isso. Ter amigos indígenas, seguir pessoas indígenas, acho que é a primeira coisa (risos). Depois de começar a procurar os autores, tem bastante pessoas que escrevem. As pessoas gostam muito do Krenak, não é? Gostam muito ...eu não tinha conhecido o povo Krenak, eu só conhecia o Ailton Krenak. Mas, eu não tinha visto o povo. Ir para Brasília, nesses movimentos é que nem eu falo, acho que é o que me mantém viva, porque só dentro da universidade, eu acho que eu morro, tenho de estar lá no meio do povo. E conheci a dança deles, o jeito que eles se adornam, as pinturas, eu fiquei maravilhada, porque você conhece todos os povos. Você fica "Meu Deus, meu Deus". Quero tirar fotos de todo mundo. Acho que é isso, poder participar desses movimentos, quem puder. E tirar essa posição de utilitarista ou de assistencialista, não é? Que é o que me incomoda. "Ah, eu sou branco, vim salvar os indiozinhos". Tipo isso, não é? "Ah, eu tenho isso, quero te dar muito e vai lá e tira uma foto entregando a blusa". É bem...eu acho que é nos tratar humanamente. Somos humanos, somos indígenas, acho que é isso. O Brasil é um país formado por diferentes culturas, mas ao longo de séculos o eurocentrismo tem permeado os diferentes espaços culturais

e de ensino. Camila Mig Sá dos Santos apresenta nesta entrevista várias questões para pensarmos, convida os não indígenas a conhecer outras histórias, olhar o mundo por outras perspectivas e a lutar junto como os povos indígenas pela demarcação de terras, pois são eles/as que preservam a natureza, então, esta luta é nossa, já que habitamos o mesmo planeta, a mãe Terra.²⁴⁴

REFERÊNCIAS DISPONÍVEIS EM WEBSITES

ANMIGA (Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade). Website disponível em: <https://anmiga.org/marcha-das-mulheres/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. Disponível em: <https://apiboficial.org/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

BIBLIOTECA AILTON KRENAK. Disponível em: <https://www.notion.so/Biblioteca-do-Ailton-Krenak-cd46ab5c7c4448ffb311f3c9ef833d9>. Acesso em: 20 dez. 2023.

GUSTAVO CABOCO. Disponível em: <http://caboco.tv/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

JAIDER ESBELL. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

MUSA UFPR. *Netos de Makunaimi*: encontros de arte indígena contemporânea. Curitiba: 2019. Disponível em: http://www.musa.ufpr.br/links/exposicoes/2019/2019_Makunaimi.html. Acesso em: 20 dez. 2023.

MUSEU PARANAENSE. *Retomada da Imagem*. Curitiba: 2021. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Resistencia-e-afetos-dao-o-tom-de-exposicao-que-reescreve-antigas-fotografias-indigenas>. Acesso em: 20 dez. 2023.

PEITA. *Histórias de mulheres invisíveis aos olhos coloniais*: lute como uma garota Kaingang - Camila dos Santos. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/B4fskcsHBRO/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

PINACOTECA. *Véxoa*: Nós sabemos. São Paulo: 2020. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

244 Vide referência de versão anterior publicada deste texto: Nascimento, F. G. "Tytän Fi Vāsān Rike Han: Lute como uma mulher indígena." *Das Amazônias*, 6(01), 373-386, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.29327/268903.6.1-22>. Acesso em: 20 dez. 2023.

PÁGINAS DO INSTAGRAM:

<https://www.instagram.com/arpinsulindigenas/>

<https://www.instagram.com/denilsonbaniwa/>

<https://www.instagram.com/gustavo.caboco/>

https://www.instagram.com/jaider_esbell/

<https://www.instagram.com/jukerexu/>

<https://www.instagram.com/pietradolamita/>

BIOGRAFIA DE ROSELYS VELLOZO RODERJAN

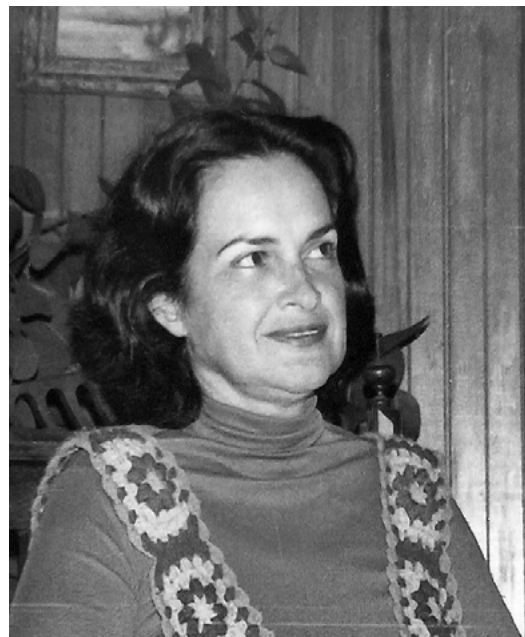


Foto de Roselys Vellozo Roderjan, 1985. Acervo da família.

Filha de Porthos Moraes de Castro Vellozo e de Prudência Moritz Vellozo, Roselys Vellozo Roderjan nasceu em 06 de abril de 1927. Realizou seus estudos em Curitiba, formando-se em Magistério, na Escola de Professores de Curitiba (atual Instituto de Educação) e em História (Bacharelado com Licenciatura) na Universidade Federal do Paraná.

Fez Mestrado em História na Universidade Federal de Santa Catarina, com a dissertação *A Formação de Comunidades Campeiras no Brasil Meridional*, a qual envolveu importante estudo genealógico, consultas em registros paroquiais, cíveis e arquivos particulares nos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, além de extensa revisão bibliográfica. Como consequência publicou *Os Curitibanos e a Formação de Comunidades Campeiras no Brasil Meridional* (IHGEP/PR, 1992).

Pertenceu ao Centro de Letras do Paraná, Centro Paranaense Feminino de Cultura, Academia Feminina de Letras do Paraná (Cadeira n o 11), Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina e Comissão Paranaense de Folclore. Como consequência de seus estudos publicou "Meio Século de Música em Curitiba" (1967), "Aspectos da Música no Paraná" e "Folclore no Paraná" (1969), "Cem anos de Bento Mossurunga" (1979), "Folclore / Paraná" (1981), "Raízes e Pioneiros do Planalto Médio" (1991), "Os Curitibanos e a Formação de Comunidades Campeiras no Brasil Meridional" (1992), "Estórias de Antonina" (organização, 1996), "Comissão Paranaense de Folclore, 50 anos" (1998).

Atuou em instituições culturais e de ensino em Curitiba com palestras, cursos, planejamentos pedagógicos e artísticos, publicações, trabalhos de pesquisa e apresentações públicas, entre as quais: Centro de Letras do Paraná, Centro Paranaense Feminino de Cultura, União Cívica Feminina, Instituto de Educação do Paraná, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Escola Técnica do Paraná (CEFET), Universidade Federal do Paraná, Fundação Cultural da Prefeitura Municipal de Curitiba, Museu Paranaense, Museu da Imagem e do Som, Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, Arquivo Público do Paraná, Projeto Rondon / PR, Santa Mônica Clube de Campo e em escolas oficiais e particulares de 1º e 2º Grau e em cursos de Ensino Superior do Paraná.

No interior do Estado do Paraná, apresentou-se em Antonina, Paranaguá, Lapa, Castro, Ponta Grossa, Londrina, Maringá e Umuarama, em eventos culturais e pedagógicos. Nos Estados da Federação participou de Encontros, Seminários, Simpósios e Congressos, com comunicações e publicações, em Maceió (AL), Divinópolis (MG), São Paulo e São José dos Campos (SP), Rio de Janeiro (RJ), Joinville, Florianópolis e Curitibanos (SC), Ijuí, Santo Ângelo, Passo Fundo, Lagoa Vermelha, Bom Jesus e São Francisco de Paula (RS). Presidiu a Comissão Paranaense de Folclore (Comissão Nacional de Folclore / IBECC / UNESCO - RJ), de 1976 a 1984 e de 1993 a 1996, tendo incentivado estudos e

publicações sobre o Folclore do Paraná, colaborando ativamente com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE - RJ) de 1976 a 1982.

Professora, historiadora e folclorista, fazia uma distinção clara: “cultura erudita é a das escolas e universidades; cultura urbana é a do modismo; e cultura tradicional é aquela aprendida pela família e pelas comunidades que não têm tanto contato com as grandes cidades”. Esse era um dos seus objetos de estudo e que procurava resgatar todos os costumes sociais perdidos ao longo do tempo, principalmente no Paraná: “Todos pensam que folclore é só música, canto, dança, mas, na verdade, folclore é toda cultura tradicional, os rituais, como casamento, morte, vida em família, comidas, linguagem e, é claro, a própria música”, explicava. Admirava o folclore paranaense dos caboclos, dos pescadores e das famílias de tempos passados, do povo rural e do litoral que, sem auxílio de governos e sem ter passado por escolas, resolviam todas as situações e inventavam suas soluções. Por isto lutou pelo resgate do folclore paranaense, tentando recharacterizar os “Festivais folclóricos do Paraná” que ocorriam antigamente, quando só se apresentavam grupos folclóricos das diversas etnias que se instalaram no Paraná. Tratava-se de “festivais de danças étnicas”, mas não do folclore paranaense. Este, dentre outras manifestações, abrange o Fandango (litoral), a Dança de São Gonçalo, as Cavalhadas (Palmas), os Apinagés (Antonina), os Bois (Lapa, Castro, litoral), a Congada da Lapa, as Folias de Reis e tantos outros cultos e devoções populares.

Por iniciativa própria, e com seus próprios recursos, planejou e desenvolveu o “Projeto Cirandas” nos anos de 1994 e 1995, com o intuito de resgatar antigas formas lúdicas que fizeram parte do cotidiano da população infantil do Paraná, também chamadas de “brinquedos de roda”. Foi um trabalho constituído por estudo etnográfico ligado à Antropologia Cultural contando com a metodologia da História Oral, estando registrado em fitas cassete e VHS. A quem se interessasse pela cultura popular, aconselhava investir no estudo da Antropologia Cultural e complementar a formação de graduação por conta própria. Complementava dizendo que “Estória é todo o fato que dizem ter acontecido, é um causo. História é tudo o que aconteceu de fato. Uma cidade tem uma História, mas pode ter milhares de estórias.”

Apesar de todo este esforço, a Professora Roselys sempre se debateu com o pouco interesse por parte dos órgãos do governo em investir no resgate da cultura popular. Procurou, em vão, apoio e investimentos governamentais para instalar dignamente a Comissão Paranaense de Folclore e desenvolver suas atividades. Com o seu falecimento, ocorrido em 16 de dezembro de 2004, deixou principalmente um legado dedicado ao estudo da gente do Paraná, o qual está sendo organizado por seus filhos Fernando e Carlos no intuito de disponibilizá-lo publicamente. [Biografia e foto disponibilizadas por Carlos Vellozo Roderjan, com texto elaborado por Fernando Vellozo Roderjan em 22/06/05.]

ÍNDICE ONOMÁSTICO POR PRENOME DAS MULHERES CITADAS

- Adalice Maria Araújo 36, 43, 44, 169, 170, 171, 173, 177
 Adelaide de Menezes 186, 197
 Adélia Maria Lopes 38, 224
 Adélia Maria Woellner 84, 95, 213, 235, 236, 249, 262
 Adriana Vaz 34, 37, 48, 50, 122, 129, 220, 514
 Adriana Ananias 491
 Alana Gentil 455
 Alice Ruiz 31, 46, 316
 Ana Curotto 455, 460
 Ana Karina Barbieri 455
 Ana Letícia Ferreira 40, 455, 477
 Andréia Schach Fey 30, 36, 45, 46, 179, 201, 270, 515
 Babaya 328, 333
 Bárbara Lia 38, 338, 349
 Beatriz Ganeo 455
 Bia Reiner 320
 Bianca Bianchi 36, 179, 201
 Camila Cristina 40, 455, 476
 Camila Feoli 40, 455, 469
 Camila Fontes 40, 455, 466, 477
 Camila Taari 455
 Carol Ribeiro 40, 455, 476
 Camila Mig Sá dos Santos 40, 41, 481, 499
 Cecília Maria Vieira Helm 245, 246, 247, 262
 Celina Alvetti 38
 Chloris Casagrande Justen 36, 132, 147, 153, 159, 161, 238, 240, 242, 262
 Charlotte Frank (Ottília Maria Carlotta Frank) 29, 185, 194, 195, 196
 Chris Vianna 40, 455, 459
 Clotilde de Lourdes Branco Germiniani 244
 Conceição Evaristo 45, 93, 94, 397, 410
 Cristiane Bouger 38, 115, 307, 337, 517
 Darcy Vargas 35, 132, 142, 153, 160
 Delohé Scalco 35, 133, 134, 138, 146, 149, 162, 189
 Denise Stoklos 31, 37, 281, 306
 Dinah Ribas Pinheiro 38, 224
 Edna Aguiar 40, 455, 469, 470, 471, 477
 Elvira Wolowska Kenski 123, 128
 Emma Koch 43, 122, 123, 129
 Enedina Alves Marques 29, 31, 144
 Estela (Teca) Sandrini 37, 45, 218, 226, 248
 Etel Frota 255, 257, 261
 Eudósia Acuña 308
 Eugênia Miszke 116, 128
 Eva Schull 308
 Fatima Ortiz 308
 Flora Camargo Munhoz da Rocha 242, 243
 Francisca de Menezes 186, 197
 Gene Woiski 170
 Georgina Mongruel 29, 191, 192
 Gracielle Selicani 455
 Guilhermina da Cunha Lopes 186, 187, 197
 Halina Marcinowska 35, 115, 129
 Helena Kolody 79, 80, 82, 91, 213, 214, 215, 228, 231, 234, 235, 236,
 238, 261, 262, 268
 Hellê Vellozo Fernandes 237, 238
 Henriqueta Garcez Duarte 189, 190, 197
 Hercília Pinheiro Lima 29, 37, 237, 275
 Hermínia Lopez Munhoz – Dona Maninha 187, 188, 197
 Iara Silveira 308
 Ingrid Haydée Müller Seraphim 190
 Inocência Falce 169
 Ione da Silva Jovino 39, 383, 397
 Iris Bigarella 280
 Isolde Hotte 169
 Ivanise Garcia 308
 Ivone Hoffmann 308
 Jocy de Oliveira 189
 Julia Wanderley 28, 29, 51, 66, 72, 74, 75, 86
 Juliana Partyka 40, 426, 427, 428, 444, 450, 451, 453
 Lala Schneider 308, 323, 331
 Laura Franchi 40, 455, 456, 457, 462
 Laura Santos 34, 78, 95, 152

- Leonilda Hilgenberg Justus 240, 242, 262
Liberata 28
Lígia Souza Oliveira 40, 426, 453
Lydia de Marco 169
Luci Maria Dias Collin 24, 26, 48, 251, 255, 261, 316
Luli Rodrigues 455, 469
Maíra Kodama 40, 455, 460, 475
Maju Ferretti 40, 455, 460, 472
Margarida Arruda 138
Margarida Gandara Rauen/ Margje Rauen 27, 115, 220, 227, 263,
270, 282, 519
Maria Abramo 455
Maria Amélia D'Assumpção 29, 169
Maria Lambros Comninós 249, 265, 266
Maria Brasília 186, 197
Maria da Conceição Aguiar Lima 29, 169
Maria da Glória Sá Sottomaior 186, 275
Maria José Justino 27, 37, 247, 249, 275
Maria Nicolas 29, 34, 35, 50, 77
Maria Sylvia Senff Palú 169
Mariana Coelho 28, 29, 34, 35, 44, 48, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 135, 136,
137, 144, 145, 160, 162
Marilu Silveira 38
Marina Stuchi 40, 455, 460, 466, 467, 480
Marta Moraes da Costa 37, 227, 249, 251, 263, 269, 337, 519
Megg Rayara 40, 388, 398, 425
Meroslawa Krevei 36, 203, 217
Naomi Freire 40, 455, 462
Nena Inoue /Maria Rosa Inoue 38, 126, 307, 337
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira 24, 26, 38, 48, 338, 520
Nitis Jacon 319, 475
Odelair Rodrigues 31, 46
Odília Luz Pires 186, 197
Patrícia Kamis 40, 426, 452
Pietra Dolamita 489
Pompília Lopes dos Santos 29, 144, 228, 230, 237
Rafaela Martins 40, 455, 472, 475
Raíssa Bessa 461
Raquel Palma 455
Raquel Sant'Anna 40, 455, 461
Regina Maria Sigel 27, 37, 220, 270, 280
Renata Santana 40, 455, 470, 471
Renée Devrainne Frank 29, 185, 193, 194, 195, 196
Roselys Vellozo Roderjan 35, 150, 151, 161, 180, 185, 186, 187, 188, 192,
201, 501, 502, 503, 504
Rosirene Gemael 38, 46
Rosy de Sá Cardoso 38, 273
Silvina Bertagnoli 169
Simone Andrade 40, 455, 475, 476
Sinhazinha Rebello 169
Thainara Pereira 40, 455, 468, 469, 479
Thaís Artoni 455
Vanessa Nakadomari 40, 455, 468, 469
Violeta Franco 171, 225
Yara Sarmento 320, 337

ÍNDICE REMISSIVO

A

Academia Paranaense de Letras (APL) 37, 107
América 28, 43, 238, 255, 289, 290, 328, 329, 348, 414, 484
América do Sul 28, 43
América Latina 28, 289, 328, 329, 348, 484
androcentrismo 10, 12, 27, 28, 29, 36, 39, 41, 181, 185, 198
antifeminista 127
artes 10, 24, 26, 28, 44, 96, 103, 104, 105, 143, 144, 163, 164, 165, 166,
167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 180, 181, 184, 190,
200, 223, 224, 228, 250, 255, 259, 272, 276, 277, 313,
325, 332, 338, 339, 341, 347, 348, 393, 398, 417
artes cênicas 332
artes visuais 10, 167, 171, 172, 173, 176, 177, 181, 200, 228, 313, 325
Ativismo 312
ativista 40, 109, 320, 395, 396

B

biblioteca 35, 100, 127, 128, 142, 149, 150, 156, 261, 274, 277

C

Centro Cultural Teatro Guaíra 15, 129, 311, 318, 319
Centro Paranaense Feminino de Cultura 15, 35, 42, 79, 84, 97, 99,
108, 109, 113, 130, 131, 133, 139, 142, 143, 146, 153, 155,
156, 160, 161, 162, 188, 189, 214, 237, 239, 242, 244, 502
ciência 37, 65, 77, 112, 140, 176, 244, 260, 310, 354, 372, 382, 413, 474
Ciências Exatas 39, 272, 354, 355, 356, 358, 363, 364, 368,
373, 374, 376
ciências humanas 305
Ciências Sociais 36, 38, 109, 134, 149, 216, 482, 492, 493
colonial 282
colonizador 176
corpo 33, 62, 80, 81, 83, 93, 103, 111, 124, 126, 139, 153, 172, 220, 236,
251, 257, 265, 277, 279, 281, 286, 295, 299, 342, 346,
349, 355, 356, 360, 367, 398, 406, 407, 409, 410, 411,
415, 417, 418, 419, 422, 425, 426, 427, 432, 433, 434,
436, 445, 446, 449, 450, 451, 452, 458, 464, 471, 477

corpos 11, 111, 129, 287, 301, 369, 398, 413, 414, 415, 422, 464
cotidiano 35, 37, 74, 94, 110, 111, 115, 117, 131, 175, 184, 200, 276, 298, 369,
379, 386, 398, 409, 410, 446, 471, 503
cultura 27, 29, 35, 57, 70, 96, 97, 98, 103, 105, 112, 138, 143, 146, 150, 158,
161, 165, 170, 174, 177, 190, 191, 203, 204, 205, 209, 212,
213, 214, 215, 216, 227, 228, 229, 241, 245, 246, 261, 272,
278, 279, 301, 311, 317, 319, 320, 353, 392, 396, 417, 419,
442, 470, 483, 503, 504
cultural 25, 27, 28, 30, 33, 34, 37, 41, 42, 47, 48, 51, 53, 63, 65, 67, 71, 72,
73, 74, 99, 100, 102, 104, 105, 107, 109, 117, 122, 134, 144,
153, 160, 163, 170, 171, 176, 179, 180, 190, 197, 198, 201,
229, 238, 247, 248, 259, 260, 261, 276, 291, 305, 317, 320,
394, 417, 421, 450, 454, 459, 470, 479
Curso Permanente de Teatro 15, 35, 115, 124, 308, 318

D

dança 116, 123, 124, 126, 181, 237, 272, 313, 359, 433, 434, 491, 498, 503
deficiência 37, 42, 465
discriminação 33, 34, 45, 46, 52, 64, 75, 81, 117, 176
discurso 62, 63, 76, 84, 95, 101, 112, 133, 134, 145, 147, 153, 265, 283,
289, 290, 298, 303, 305, 345, 384, 387, 437, 440, 441,
443, 446, 447, 452, 458, 478, 479
dominação 29, 32, 57, 182, 185, 296, 297, 353, 354, 464
dramaturga 37, 242, 249, 251, 255, 268, 281, 284, 287, 288, 296, 301,
427, 428, 430, 431, 435, 436, 444, 445, 455, 456, 457,
459, 460, 463, 466, 468, 469, 472, 475

E

educação 10, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 41, 55, 56, 64, 65, 69, 72, 76, 98,
101, 106, 107, 108, 110, 112, 114, 123, 129, 133, 135, 137, 144,
148, 155, 160, 161, 162, 167, 169, 176, 180, 182, 200, 211,
221, 229, 238, 249, 259, 260, 279, 357, 384, 390, 391,
392, 393, 404, 405, 409, 413, 415, 418, 422, 423, 424,
425, 465, 498
educacional 42, 50, 51, 56, 62, 64, 70, 124, 128, 135, 205, 243, 271, 397
empoderamento 30, 41, 412, 466, 469, 476

ensino 36, 45, 46, 47, 50, 51, 57, 59, 60, 62, 67, 70, 73, 74, 106, 143, 164, 169, 170, 172, 176, 179, 183, 199, 201, 209, 221, 238, 239, 272, 303, 358, 365, 391, 399, 405, 407, 409, 410, 411, 415, 416, 417, 418, 423, 424, 462, 477, 497, 499, 502

Escola de Educação Física e Desportos do Paraná (EEFDP) 123

Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) 172, 189, 247

escrita 34, 35, 48, 79, 90, 93, 96, 100, 102, 104, 121, 133, 134, 135, 144, 150, 152, 158, 159, 163, 176, 227, 236, 238, 256, 260, 261, 266, 268, 272, 301, 315, 324, 341, 410, 411, 415, 416, 421, 427, 428, 431, 432, 434, 437, 440, 444, 447, 454, 455, 456, 459, 460, 463, 464, 472, 475, 478

escritas 29, 46, 268, 425, 428, 429, 432, 440, 444, 451, 467, 480

étnico-racial 42, 64, 198, 393, 417

eugenia 34, 62, 63, 124, 128

eurocentrismo 29, 41, 498

exclusão 33, 42, 64, 136, 143, 165, 400, 411, 414, 417, 422

F

família 37, 42, 53, 70, 97, 98, 100, 102, 108, 110, 116, 117, 144, 145, 148, 153, 164, 167, 176, 181, 186, 188, 193, 197, 205, 210, 211, 212, 221, 222, 238, 264, 275, 276, 308, 311, 353, 363, 372, 373, 384, 434, 484, 485, 501, 503

feminilidade 40, 42, 164, 177, 188, 419, 470

Feminina 31, 77, 84, 133, 134, 135, 137, 140, 141, 144, 146, 189, 191, 229, 239, 242, 451, 502

feminino 24, 27, 31, 42, 45, 47, 62, 68, 84, 95, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 145, 153, 161, 164, 175, 177, 180, 182, 189, 191, 192, 194, 212, 214, 260, 276, 283, 295, 296, 340, 373, 397, 417, 426, 427, 428, 430, 435, 436, 439, 450, 451, 461, 463, 464, 467, 469, 470, 471, 472, 475, 478, 479

feminismo 11, 24, 27, 33, 34, 40, 44, 46, 48, 51, 76, 80, 81, 89, 90, 96, 99, 101, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 135, 136, 145, 160, 197, 200, 226, 279, 283, 310, 365, 384, 385, 386, 387, 388, 414, 451, 465, 471, 483, 491

feminismo negro 27, 33, 44, 90, 387, 388

feminismos 11, 28, 30, 33, 39, 41, 42, 43, 46, 167, 279, 296, 356, 384, 425, 471

feminista 10, 11, 24, 25, 27, 34, 35, 38, 39, 42, 45, 46, 56, 75, 76, 80, 82, 84, 89, 90, 94, 97, 98, 99, 104, 110, 113, 114, 127, 133, 135, 136, 147, 157, 162, 179, 181, 182, 184, 188, 225, 226, 265, 266, 275, 279, 283, 297, 309, 310, 328, 340, 350, 355, 386, 387, 428, 464, 465, 466, 468, 478, 479, 480, 481, 491

G

gay 396, 410

gays 404, 405, 409, 412, 424

gênero 10, 11, 24, 25, 26, 27, 30, 33, 34, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 64, 65, 71, 75, 94, 131, 148, 150, 157, 160, 164, 165, 167, 169, 174, 176, 178, 180, 184, 201, 213, 252, 264, 265, 266, 267, 282, 296, 297, 340, 345, 350, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 376, 377, 378, 380, 381, 384, 386, 388, 389, 393, 396, 397, 398, 401, 402, 406, 407, 409, 412, 413, 414, 417, 418, 422, 450, 457, 463, 465, 466, 470, 471, 477

H

habitus 30, 47, 51, 71, 76, 180, 182, 184, 185

homofobia 401, 402, 406, 411, 412, 414, 425

homossexualidade 402, 408, 413

I

identidade cultural 42

Ideologia 312

inclusão 30, 39, 45, 47, 179, 183, 198, 199, 223, 358, 382, 473

indígena 41, 245, 246, 334, 482, 484, 487, 488, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 498, 499

indígenas 11, 28, 33, 34, 40, 41, 165, 245, 246, 303, 396, 411, 482, 483, 485, 488, 489, 491, 498, 499

infância 35, 37, 115, 123, 133, 145, 148, 153, 154, 156, 157, 158, 164, 212, 221, 234, 236, 271, 276, 339, 357, 368, 378, 380, 384, 385, 400, 407, 417, 418, 420, 425, 469, 484

intercultural 39, 198

interseccional 11, 33, 34, 39, 42, 51, 52, 392, 401, 412, 465, 479

interseccionalidade 33, 39, 52, 198, 383, 386, 402, 418

K

Kaingang 40, 238, 245, 246, 482, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 499

L

lésbicas 165, 177, 388, 414

Letras 15, 16, 17, 31, 34, 36, 37, 42, 47, 48, 75, 76, 84, 89, 93, 94, 99, 107, 135, 141, 144, 161, 162, 178, 198, 199, 206, 214, 227, 228, 230, 231, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 247, 249, 252, 258, 260, 261, 262, 272, 275, 276, 282, 304, 305, 337, 349, 384, 385, 452, 456, 477, 479, 480, 502

Literatura 31, 43, 84, 94, 106, 144, 206, 213, 215, 250, 252, 262, 302, 304, 305, 349, 350, 427, 444, 479

M

maternidade 133, 135, 145, 148, 153, 154, 155, 156, 158, 164, 176, 353, 367, 371, 374, 375, 376, 377, 378, 479, 484

movimento 24, 35, 44, 56, 63, 79, 126, 131, 133, 135, 136, 137, 143, 144, 147, 148, 156, 157, 159, 168, 170, 171, 173, 182, 184, 188, 212, 220, 224, 252, 283, 286, 293, 297, 302, 303, 310, 324, 340, 369, 388, 401, 402, 403, 412, 413, 414, 419, 422, 459, 465, 466, 473, 475, 482, 491

movimentos 33, 40, 89, 136, 167, 174, 179, 184, 220, 221, 224, 234, 248, 277, 301, 329, 388, 404, 407, 411, 413, 419, 422, 433, 473, 477, 498

mulheres 9, 10, 11, 14, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 52, 54, 56, 57, 58, 64, 65, 73, 75, 85, 89, 90, 93, 96, 97, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 122, 123, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 207, 210, 211, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 230, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 293, 297, 300, 309, 310, 333, 338, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 397, 398, 401, 411, 414, 422, 426, 427, 428, 431, 435, 444, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 482, 483, 488, 489, 490, 491, 498, 499

mulheridade 40, 470, 471

Música 16, 127, 172, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 213, 214, 218, 219, 221, 231, 232, 233, 244, 247, 255, 256, 409, 493, 502

N

negra 11, 31, 34, 39, 40, 50, 63, 64, 65, 71, 72, 73, 74, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 144, 148, 152, 183, 290, 384, 386, 389, 391, 393, 395, 396, 401, 402, 404, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 421, 425, 466, 469, 476

negro 27, 33, 44, 71, 75, 76, 90, 93, 94, 148, 258, 383, 387, 388, 401, 407, 408, 412, 413, 414

P

Paraná 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 67, 69, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 84, 87, 94, 95, 96, 99, 102, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 144, 146, 149, 150, 151, 152, 159, 161, 162, 163, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 204, 206, 209, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 222, 225, 227, 228, 229, 230, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 252, 256, 259, 260, 261, 262, 271, 280, 281, 282, 305, 308, 311, 317, 319, 320, 323, 325, 326, 332, 338, 352, 355, 393, 395, 396, 398, 399, 401, 402, 405, 406, 409, 411, 421, 424, 425, 427, 428, 436, 437, 451, 452, 453, 456, 475, 482, 483, 484, 488, 489, 498, 501, 502, 503, 504

paranaense 34, 35, 42, 43, 50, 52, 56, 61, 62, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 95, 96, 103, 105, 109, 115, 135, 136, 141, 148, 152, 155, 161, 163, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 177, 178, 179, 185, 189, 190, 191, 193, 197, 198, 199, 214, 231, 234, 282, 323, 338, 340, 346, 347, 349, 399, 415, 426, 427, 452, 503

patriarcado 31, 33, 90, 111, 283, 354, 462, 478

pedagógica 54, 61, 123, 124, 129

performance 45, 177, 281, 286, 313, 329, 333, 409, 413, 457, 459

performativo 457, 458, 479

poder 30, 33, 34, 35, 43, 52, 53, 56, 70, 74, 90, 92, 94, 167, 176, 212, 227, 245, 281, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 328, 331, 333, 335, 352, 376, 377, 380, 381, 395, 396, 397, 402, 406, 410, 411, 412, 415, 416, 419, 464, 488, 494, 497, 498

política 12, 24, 34, 35, 89, 99, 109, 111, 134, 153, 164, 170, 176, 211, 220,
221, 225, 300, 340, 379, 417, 421, 464, 473, 478, 495

políticas 30, 33, 34, 39, 41, 43, 63, 64, 65, 124, 141, 148, 157, 188, 282,
352, 398, 477, 483

pós-estruturalismo 42, 400, 423

R

Racismo 43

Rio de Janeiro 17, 18, 26, 30, 42, 44, 45, 46, 47, 75, 76, 93, 94, 98, 99,
102, 112, 114, 117, 133, 140, 147, 161, 177, 196, 199, 200, 215,
216, 219, 241, 242, 243, 262, 304, 305, 321, 324, 349,
350, 382, 423, 424, 425, 452, 468, 479, 502

S

saberes 41, 46, 47, 201, 203, 260, 284, 482

São Paulo 17, 18, 38, 45, 46, 47, 48, 75, 76, 77, 93, 94, 95, 98, 113, 117, 146,
148, 160, 161, 168, 172, 177, 193, 195, 199, 200, 213, 215,
216, 219, 244, 252, 261, 280, 304, 305, 306, 309, 314,
317, 323, 324, 332, 337, 349, 350, 359, 382, 384, 385,
423, 424, 427, 452, 453, 477, 478, 479, 480, 482, 483,
495, 499, 501, 502

T

teatro 10, 32, 38, 40, 47, 48, 115, 121, 124, 126, 127, 129, 142, 181, 190, 195,
235, 236, 243, 249, 250, 259, 266, 277, 278, 282, 284,
285, 286, 292, 308, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319,
320, 322, 323, 324, 325, 327, 331, 332, 333, 334, 335,
336, 426, 428, 429, 431, 437, 440, 446, 453, 454, 455,
457, 458, 462, 467, 469, 470, 471, 473, 474, 475, 476,
477, 478, 479, 480

Teatro Guaíra 15, 53, 115, 125, 127, 128, 129, 198, 253, 308, 311, 313, 317,
318, 319, 320, 325, 326

transexualidade 399, 401, 417, 425, 471

V

violência 39, 41, 44, 182, 312, 332, 348, 352, 365, 368, 372, 406, 413,
414, 417, 422, 450, 466, 467, 468, 476

violência simbólica 44, 182, 467

ÍNDICE DE REFERÊNCIAS SELECIONADAS

- Almeida, Flavia Leme de 173, 177
Almeida, Jane Soares 133, 160
Amaral, Aracy A. 168, 177
Amorim, Alexandre Sobral Loureiro 404, 405, 423
Andrade, Valéria 32, 43, 466, 474, 478
Araújo, Adalice Maria 36, 43, 44, 169, 170, 171, 172, 173, 177
Araújo, Silvete Aparecida Crippa de 66, 75
Arruda, Lina Alves 470, 471, 478
Bahls, Aparecida Vaz da Silva 125, 127
Bartolozzi Ferreira, Eliza 30, 47
Batista, Valdoni Ribeiro 30, 47
Beauvoir, Simone 30, 31, 44, 110, 111, 112, 273, 274
bell hooks [sic] 51, 70, 71, 76, 414, 424
Benevides, Bruna 424
Besse, Susan K. 135, 160
Bismarchi, Erika 464, 479
Bonfitto, Matteo 458, 479
Bourdieu, Pierre 27, 30, 34, 44, 47, 51, 52, 67, 74, 75, 181, 182, 197
Bragança, Clarissa 44
Brandão, Tania 474, 479
Britto, Tereza Teixeira 160
Bueno, Alexandra Padilha 160
Bueno, Wilma de Lara 35, 108, 113, 117
Burke, Peter 149, 160
Butler, Judith 30, 44
Cabral, Ivam 125, 128
Calil, Beatriz 28, 44
Cardoso, Rosy de Sá 38, 273
Carneiro, Sueli 33, 44
Castro, Elisabeth Amorim de 61, 75
Chadwick, Whitney 164, 165, 167, 177
Chamorro, Graciela 41, 44
Coelho, Mariana 28, 29, 34, 35, 44, 48, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 135, 136, 137, 144, 145, 160, 162
Collins, Patricia Hill 34, 51, 52, 53, 70, 73, 75, 90, 91, 94
Correia, Cristiano de Oliveira Viana 32, 44
Costa, Luciano Bedin da 404, 405, 423
Costa, Marta Morais da 37, 227, 249, 250, 251, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 337, 519
Crenshaw, Kimberlé 33, 45, 51, 52, 75, 418
Cunha, Cláudia Madruga da 39, 400, 404, 410, 423, 516
Davis, Angela 27, 45, 56, 75, 414
Davis, Natalie Zemon 65, 73, 75
Del Priore, Mary 130, 137, 160
Deleuze, Gilles 401, 402, 403, 404, 419, 423, 424
Domingues, Petrônio 148, 161
Dorfmund, Luiza Pereira 29, 45
Domingos Filho, Doacir 30, 45, 183, 199
Duarte, Constância Lima 90, 94, 465, 479
Duby, Georges 145, 161
Erven, Herbert Munhoz van 65, 66, 76
Fáveri, Marlene de 148, 161
Féral, Josette 457, 458, 479
Ferber, Luiza Pinheiro 61, 76
Fernandes, Felipe Bruno Martins 403, 417, 425
Fernandes, José Carlos 123, 128
Ferrante, Ceres de 36, 132, 161
Fey, Andréia Schach 30, 36, 45, 46, 179, 183, 184, 199, 515

- Figueiredo, Eurídice 28, 32, 33, 45
 Fischer, Stela 28, 45
 Foucault, Michel 284, 305, 411, 415, 424
 Freder, Schirlei Mari 125, 128
 Freitas, Thiago Corrêa de 116, 128
 Gemael, Rosirene 31, 38, 46
 Gois, Nani 151, 161
 Gomes, Flávio dos Santos 144, 161, 183, 199
 Gomes, Nilma Lino 411, 413, 424
 Gonçalves Jr, Sara Wagner Pimenta 417, 424
 Gonzalez, Lélia 27, 28, 34, 45, 51, 56, 64, 76
 Guattari, Félix 401, 402, 403, 404, 417, 419, 423, 424
 Hahner, June 31, 32, 45
 Hammond, Harmony 173, 177
 Holanda, Heloisa Buarque de 28, 44, 45, 94, 350
 Justen, Chlois Casagrande 36, 132, 147, 153, 159, 161, 238, 239, 240, 242, 262
 Justino, Maria José 27, 37, 45, 247, 248, 249, 262, 274
 Kanwate, Nádia Nastás 29
 Karawejczyk, Mônica 145, 161
 Kilomba, Grada 90, 94, 413, 414, 424
 Krüger, Cauê 125, 126, 127, 128, 129
 Larocca, Liliana Müller 62, 76
 Lauriano, Jaime 144, 161, 183, 199
 Leite, José Carlos Corrêa 31, 46
 Lima, Raul Vinícius Araújo 71, 76
 Lima, Rosy de Macedo Pinheiro 35, 108, 133, 137, 146, 149, 151, 161
 Lopes, Adélia Maria 38, 224
 Lorde, Audre 90, 91, 414, 424
 Macedo, Annette Clotilde Portugal 29, 70, 76
 Martins, Ana Paula Vosne 32, 48
 McCann, Hannah 33, 46, 184, 200
 Mello, José Carlos 35, 46
 Meneses, Ulpiano T. Bezerra de 175, 177
 Miranda, Laís 36, 132, 161
 Morgan, Robin 11
 Munhoz, Alcides 69, 76
 Muraro, Rose Marie 27, 46
 Nascimento, Iracema Ga Rã 489
 Nepomuceno, Larissa 421, 424
 Nicolas, Maria 29, 34, 35, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77
 Nochlin, Linda 27, 46, 174, 177, 187, 200
 Nogueira, Oracy 64, 65, 76
 Novelino, Aida 470, 474
 Oliveira, Megg Rayara Gomes de 40, 388, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425
 Osinski, Dulce Regina Baggio 115, 122, 123, 124, 128, 129
 Parker, Rozsika 174, 177
 Pereira, Ligia Tesser 38, 46
 Perrot, Michelle 27, 46, 131, 143, 145, 161, 181, 184, 197, 200
 Pollock, Griselda 173, 177
 Prado, Adélia 264, 268
 Priori, Cláudia 36, 169, 178, 517
 Rago, Margareth 30, 46, 348, 350, 407, 409, 415, 417, 425
 Rauen, Margarida G. / Margie 30, 41, 45, 46, 47, 183, 199, 263, 281, 296, 297, 298, 300, 305, 519
 Ribas, Luiz Fernando 30, 46, 47, 183, 201
 Ribeiro, Djamila 73, 76
 Ribeiro, Paula Regina Costa 352, 354, 382, 403, 417, 425
 Roderjan, Roselys Vellozo 35, 150, 151, 161, 180, 185, 186, 187, 188, 192, 201, 501, 502, 503, 504
 Rodrigues, Marise 47, 466, 479
 Sales Junior, Ronaldo 64, 72, 77
 Santos, Laura 34, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
 Sarrazac, Jean-Pierre 457, 458, 459, 460, 479, 480
 Scalco, Delohé 35, 133, 134, 138, 146, 149, 162, 189
 Scheffler, Ismael 125, 129
 Schuindt, Silvana M 34, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77

Schumaheer, Schuma	28, 47	Tomé, Dyenne Cristina	97, 98, 100, 101, 103, 105, 107, 114, 162
Schwarcz, Lília Moritz	144, 161, 183, 199	Torres, Renato	172, 173, 178
Scott, Joan	30, 47, 164	Trindade, Etelvina Maria de Castro	32, 48, 162
Secundino, Ilnah Pacheco	35, 108, 109, 133, 137, 140, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 162, 189	Valentim, Renata Patricia Forain de	56, 69, 77
Sennett, Richard	415, 425	Vaz, Adriana	34, 37, 48, 122, 129
Sielski, Denise	125, 128	Vázquez, Georgiane Garabely Heil	31, 32, 48, 169, 178
Silva, Lília Maria da	125, 127	Vicente, Filipa Lowndes	167, 178
Silva, Erineusa Maria da	30, 47	Viezzler, Moema	27, 48
Soares, Guiomar Freitas	403, 417, 425	Vincenzo, Elza	466, 474, 480
Souza, Beatriz Alves de Castro	155, 160	Wanderley, Andrea	48
Souza, Maria Cristina de	30, 47, 48	Ward, Lester Frank	27, 48
Souza, Regina Maria Schimmelpfeng	134, 140, 161, 162	Wiesemann, Ursula Gojtéj	486
Souza, Vanderlei Sebastião de	62, 63, 64, 65, 77	Woellner, Adélia Maria	84, 95, 213, 229, 235, 236, 237, 249, 262
Taylor, Diana	28, 48	Woolf, Virginia	31, 48
Teixeira, Níncia Cecília Ribas Borges	26, 38, 48, 338	Zomer, Lorena	141, 162
Teles, Maria Amélia de Almeida	28, 48		

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES



Adalgiza Arantes Loureiro

Estudante especial do Programa de Pós-Graduação em Letras (UEL), com Graduação em Letras Portugueses (2023) e Graduação em Ciências Econômicas (1991). Foi Bolsista de Iniciação Científica da Fundação Araucária (2020-2021) e do CNPq (2021-2023). É membro do GT de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL (DGP/CNPq base UEL).

E-mail: gizarantes@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3737814611928985>



Adriana Vaz

Fez estágio em residência pós-doutoral vinculado ao Programa de Pós-graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social em Educação, da Faculdade de Educação da UFMG, na linha de pesquisa História da Educação. É doutora (2011) e mestre (2004) em Sociologia pela UFPR. Fez especialização em História da Arte do Século XX na EMBAP (atual UNESPAR). É Graduada em Educação Artística – Habilitação em Desenho pela UFPR. É Professora Associada II do Departamento de Expressão Gráfica (DEGRAF), docente no Mestrado Profissional em Educação e no Programa de Pós-graduação em Educação, Mestrado e Doutorado, do Setor de Educação da UFPR.

E-mail: vazufpr@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2037918966512896>



Alicia Aparecida de Souza

Estudante de licenciatura e bacharelado em Química da UFPR. Desde 2018, é integrante do grupo de pesquisa de Ensino de Química da UFPR, coordenado pela professora Dr^a Camila Silveira da Silva, com projeto intitulado "Mulheres nas Ciências Exatas: trajetórias (im) possíveis." Foi bolsista PIBIS, da Superintendência de Inclusão, Políticas Afirmativas e Diversidade (SIPAD), com fomento pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (2018-2020). É bolsista CAPES, no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) desde 2020.

E-mail: aliciasouza1998@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2276733772562951>



Aline Di Giuseppe

Doutoranda em Educação, mestra em Educação (2019) e graduada em Filosofia (2014), todos pela UFPR. É coordenadora do grupo de estudos de Perspectivas Pós-coloniais e Decoloniais, e integrante do grupo de estudos Rizoma: conexões entre conceito da diferença e educação, ambos da UFPR, com Certificação do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB/UFPR). É professora de história, geografia e filosofia da rede privada de ensino de Curitiba. No ano de 2020 foi reconhecida como a personalidade afro do ano da UFPR. Áreas de interesse: teorias pós-estruturalistas, teorias pós coloniais e decoloniais, epistemologias feministas negras e estudos interseccionais de raça e gênero.

E-mail: alinedigiuseppe@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6741913091644546>



Andréia Schach Fey

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, orientada pelo Prof. Dr. Guilherme G. B. Romanelli, com pesquisa na *Hochschule für Musik, Theater und Medien*, em Hannover (HMTM), Alemanha (doutorado-sanduíche CAPES, 2023-2024). Tem Mestrado em Educação (2020) pela UNICENTRO, orientada pela Profa. Dra. Margarida Gandara Rauen. É pós-graduada em Ensino da Arte pela FALURB e licenciada em Música pela UEL. É pianista, coralista, regente e professora de música (canto e piano). É professora de Arte na Educação Básica vinculada à SEED (Secretaria da Educação e do Esporte) no Estado do Paraná.

E-mail: andreaiefey@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1846738889365415>



Andrielle Aparecida Heupa

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UNICENTRO, onde também concluiu o Mestrado em Letras (2022) e a graduação em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2019). Tem Especialização em Literatura Contemporânea pela Faculdade de Educação São Luís, em Língua Portuguesa e Literatura no Contexto Educacional e em Neuroaprendizagem pelo Centro de Ensino Superior de Maringá (Cesumar). Pesquisa sobre a literatura contemporânea de autoria feminina no Paraná.

E-mail: andrielleheupa@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8514916595828360>



Camila Silveira da Silva

Mestre (2009) e Doutora (2012) em Educação para a Ciência pela UNESP de Bauru, com Licenciatura em Química pela UNESP de Araraquara. Na UFPR, é professora Adjunta, bolsista PQ-2 do Departamento de Química e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e em Matemática (PPGECM) e do Mestrado Profissional em Química em Rede Nacional (PROFQUI). Tem vasta experiência na curadoria e mediação de Exposições de Ciência, Tecnologia e Inovação, com ações extensionistas de Divulgação Científica, Educação em Museus, Mulheres nas Ciências, Relação Ciência e Arte, Formação de Professores, Processos e Recursos Didáticos. Entre várias atuações nacionais e internacionais, é associada à Rede Brasileira de Mulheres Cientistas e Vice-Diretora da Divisão de Ensino da Sociedade Brasileira de Química (Gestão 2022-2024).

E-mail: silveiradasilvacamila2@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2545977009055473>



Carla Alexandra Ferreira

Doutora (2003) e mestre (1996) em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, ambos pela USP, com pós-doutorados na University of South Carolina, E.U.A. (2019 e 2022). É professora Associada no curso de Letras da UFSCar e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura PPGLit da UFSCar. Lidera o Grupo e Pesquisa Diálogos Literários, com experiência na escrita de autoria feminina.

E-mail: carlaufscar@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5522506928191940>



Cláudia Madruga Cunha

Pós-doutora em Educação pela Universidade do Porto (2016), doutora em Educação pela UFRGS (2006), mestre em Filosofia (1998) pela PUCRS e licenciada em Filosofia (1990) pela UFPEL. Na UFPR, é professora do Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design, Curso Bacharelado em Produção Cultural, do PPG em Educação, da UFPR na linha "Linguagem, Corpo e Estética." Coordena o grupo Rizoma: Laboratório de Pesquisa em Filosofia da Diferença e Arte e Educação. Faz uso de estéticas rizomáticas e outros procedimentos metodológicos em linguagem, corpo e estética; em cultura e pós-cultura, nos estudos dos saberes menores na educação, arte e currículo.

E-mail: claudiamcunha@ufpr.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3002442586103574>



Claudia Priori

Doutora em História pela UFPR (2012), professora Associada A no Curso de Licenciatura em Artes Visuais e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), ambos da UNESPAR, campus de Curitiba II. É Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC/CNPq) e integrante do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS/CNPq), ambos da UNESPAR.

E-mail: claudia.priori@unespar.edu.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1391884709498230>



Cristiane Bouger

Artista interdisciplinar e escritora, cofundadora do Umwelt Studio, no Brooklyn, em Nova York. Realizou performances e mostras no Brasil, Estados Unidos, França, Espanha, Romênia, Itália e África do Sul. Foi artista residente da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento (2003), do *Movement Research* (2012-2014) e escritora residente da *Performa Magazine* (2012-2013). Em 2018, recebeu o *Tanne Award* (EUA). Tem publicações no Brasil, Estados Unidos, Portugal e Reino Unido. Em 2022, iniciou os trabalhos da Umwelt Art & Publishing, inaugurando o catálogo com o seu livro de poesia *Cosmografias* (2024).

E-mail: cristianebouger@gmail.com

Website: <https://www.cristianebouger.com>



Damaris de Oliveira

Advogada, com Bachelarelado em Direito (2022) pela UEPG. É Mestranda em Ciências Sociais Aplicadas na UEPG e integrante do Núcleo de Relações Étnico-raciais, Gênero e Sexualidade - NUREGS/UEPG. É professora da UNISECAL, nas disciplinas de Direitos Humanos e Fundações do Direito Público e Organização Constitucional do Estado. Possui experiência e tem interesse de pesquisa nos seguintes temas: Políticas Públicas, Ações Afirmativas, Direitos Humanos, Violência Familiar e de Gênero, Interseccionalidade e Direitos da população negra.

E-mail: damarisoliveirade@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6150501513914649>



Flávia Gisele Nascimento

Doutoranda no PPG em Educação da UFPR, na linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs). É Mestre em Educação pelo PPG em Educação: Teoria e Prática de Ensino da UFPR (2016). É Especialista em Ensino de Artes com concentração em Teatro pela Faculdade Padre João Bagozzi (2010) e Licenciada em Artes Visuais (2004) pela UTP. Foi professora colaboradora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNESPAR - campus Curitiba II - FAP (2018-2022). É membro do Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (Labelit/UFPR/CNPq) e associada da ANPUH e da ANPED.

E-mail: flaviagisele51@yahoo.com.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7715402034134210>



Gabriela Ferreira

Mestranda do PPG em Educação em Ciências e em Matemática da UFPR e graduanda em Artes Cênicas na UEM. Licenciada e Bacharela em Química pela UFPR (2021). Participante do Grupo de Pesquisa em Educação em Ciências da UFPR e do Projeto de Extensão Meninas e Mulheres nas Ciências, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) da UFPR. Atua na área de Ensino de Ciências/Ensino de Química, sob a temática de Mulheres nas Ciências, Estudos de Gênero e Ciências, e Feminismos.

E-mail: gabrielaf.ufpr@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3790759484261205>



Guilherme Gabriel Ballande Romanelli

Doutor em Educação (2009) pela UFPR, professor Associado no Departamento de Teoria e Prática de Ensino do Setor de Educação da UFPR, docente do PPG em Música da UFPR e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR. É musicista com experiência em orquestras sinfônicas, música de câmara, recitais e gravações no violino, na viola e na rabeca.

E-mail: guilhermeromanelli@ufpr.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7121843222449377>



Keila de Oliveira

Doutoranda em Educação pela UNICENTRO na linha de pesquisa de Cultura e Diversidade. Mestre em Estudos da Linguagem pela UEPG (2019). Graduada em Licenciatura em Pedagogia na UEPG (2016). É integrante do Núcleo de Relações Étnico-raciais, de Gênero e de Sexualidade (NUREGS-UEPG), e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Identidades Sociais - GEPLIS-UEPG. Foi vinculada ao grupo de Pesquisa em Artes da UNICENTRO (2020-2022). É Pesquisadora dos seguintes temas: Teoria Racial Crítica; Letramento Racial Crítico; Interseccionalidade; Identidades Sociais de Raça, Gênero e Classe; Formação Docente.

E-mail: keilakdn@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1360040458189588>



Lourdes Kaminski Alves

Professora Associada da UNIOESTE e pesquisadora Sênior no PPG em Letras da mesma instituição, PQ2 - CNPq. É Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária (2003) pela UNESP, com Pós-doutorados em Cultura e Contemporaneidade pelo PPG em Letras da PUC-RIO (2010) e pelo PPG em Letras Neolatinas da UFRI (2014). Atua nos campos de literatura comparada, dramaturgia, estudos pós-coloniais, teoria e crítica literária, ensaísmo crítico literário no Brasil e América Latina pós 1970. Foi idealizadora e é coordenadora do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP-PPGL/UNIOESTE). É integrante do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL.

E-mail: lourdeskaminski@gmail.com; lourdes.alves@unioeste.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2502060350876295>



Maia Piva (Sumara Gomes)

Tem bacharelado em Artes Cênicas (2007) pela FAP (atual UNESPAR) e mestrado em Letras (2021) pelo PPGL/ UNIOESTE, integrando o GP Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens (CNPq) e o Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP/UNIOESTE). Foi idealizadora e é pesquisadora do Núcleo de Estudos em Artes da Cena, vinculado à extensão da UNIOESTE, em Cascavel, onde é professora do Curso Técnico em Teatro do Colégio Eleodoro Ébano Pereira, e do Curso de Formação de Atores da Cool Hall. É atriz, escritora, dramaturga, diretora teatral, roteirista, contadora de histórias, mediadora de leitura, oficinaira das linguagens teatrais.

E-mail: maiapivaatriz@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2581866163871246>



Margie Rauen

Nome em artes de Margarida Gandara Rauen, é Ph.D. em Teatro (Michigan State University, 1987), com pós-doutorados no Folger Institute (1993, 1998 e 2002). É graduada em Letras pela PUCPR (1978). Foi uma das fundadoras da Licenciatura em Arte da UNICENTRO (2003). Aposentou-se em 2015, permanecendo Docente Sênior no PPG em Educação na linha de Cultura e Diversidade, com pesquisas em feminismos e teoria interseccional aplicados ao campo da Arte e ao currículo. Foi professora adjunta do Departamento de Teatro (1995-2005) da atual FAP-UNESPAR. Foi idealizadora do GT de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL (1999), fundadora e integrante do GP em Artes da UNICENTRO (CNPq, 2007). É associada à ANPED, ANPOLL e ABRACE, com publicações nacionais e internacionais. Produziu traduções para a cena, codirigiu e dirigiu em teatro. É artista filiada ao SATED-PR, dramaturga e performer. Desde 2022, é pesquisadora visitante associada ao CERLAC, York University, Canada. É mãe da Carina.

E-mail: margierauen.br@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8196003641649326>

Website: <https://margierauen.com>

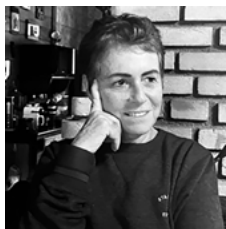


Marta Morais da Costa

Mestre (1978) e doutora (1987) em Literatura Brasileira pela USP. Foi professora Titular da UFPR e da PUCPR, com orientações de mestrado e doutorado. Tem extensa produtividade acadêmica e numerosas publicações. Dirigiu por cinco anos a revista Letras da UFPR. É docente sênior da UFPR, escritora, dramaturga e nucleadora nos campos de Letras e Teatro. Tomou posse na Cadeira 27 da Academia Paranaense de Letras em 2014.

E-mail: mcosta45@yahoo.com.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6292047570525916>



Mônica de Souza Lopes

Mestre em Letras pela PUCRJ (1981) e professora aposentada da FAP/ UNESPAR, Campus Curitiba. Foi coidealizadora, coorganizadora e revisora da Revista Científica de Artes; idealizou, organizou, editou O mosaico – Revista de Pesquisa em Artes online, ambas da FAP/UNESPAR. Publico capítulos de livros no Brasil e artigo na Revista de Ciências Históricas da Univ. Portucalense, Porto, Portugal. É participante egressa do GT de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL, na linha de Estudos Intersemióticos do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes, linha de Arte e História FAP/UNESPAR.

E-mail: mdeslopes53@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4166548758254441>

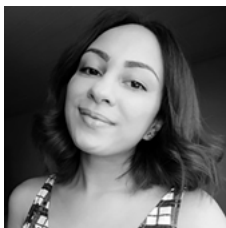


Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Tem pós-doutorado em Ciência da Literatura pela UFRJ (2007) e é doutora em Letras pela UNESP (2005). É professora associada vinculada ao Departamento de Letras da UNICENTRO e ao PPG em Letras na mesma instituição, onde coordena o Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representação (LABECIR). Suas pesquisas versam sobre a representação da figura feminina, literatura brasileira, universo feminino, análise do discurso e literatura de autoria de mulheres.

E-mail: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1934531868783088>



Noemi de Oliveira

Mestranda em Estudos da Linguagem pela UEPG, na linha de pesquisa Pluralidade, Identidade e Ensino. Tem Licenciatura em Letras Português-Espanhol e Respectivas Literaturas (2021) pela UEPG. Foi bolsista PIBIC-CNPq nas linhas de pesquisa Literatura, gênero, raça e sexualidade (2021) e Literatura e Mulher (2018 a 2020). Atuou como integrante dos Projetos de Extensão: Laboratório de Estudos do Texto (2019), A poesia no livro didático (UEPG- 2018) e no Laboratório Lúdico Pedagógico LALUPE-UEPG (2019). Atuou como estagiária no Curso de Línguas Estrangeiras para a Comunidade CLEC-UEPG (2019) e foi bolsista do Programa Institucional a Docência (PIBID-UEPG - 2017).

E-mail: noemikdn@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6279556365932857>



Pedro Leites Junior

Doutor em Letras (2016) pela UNIOESTE (doutorado-sanduíche na Universidade de Vigo - Espanha). É mestre em Letras (UNIOESTE, 2012) e em Teatro e Artes Cênicas pela Universidade de Vigo (2015). É professor EBT do IFPR e Docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste, vinculado ao GT Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas diversas Linguagens. É membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL.

E-mail: pedroleitesjunior@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0312276806206560>



Raquel Terezinha Rodrigues

Doutora em Letras / Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP (2009), e mestre em Literatura pela UFSC (1998). É Professora Associada do Curso de Letras da UNICENTRO (Campus Guarapuava) e Docente Colaboradora do PPG em Estudos de Literatura da UFSCar, com experiência em escrita de mulheres abrangendo as Literaturas Africanas, Afro-brasileira e Afro-americana.

E-mail: raquelterezinha@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2468134516070432>



Regina Chicoski

Doutora em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP (2004) e mestre em Educação (1997) pela UNICENTRO/UNICAMP. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura Infantil do Século XXI pela UFPR (2022). É professora Associada Nível C do Departamento de Letras da UNICENTRO – campus de Irati – PR. É líder do grupo de pesquisa em Estudos Eslavos e membro do Núcleo de Estudos Eslavos – NEES – da Unicentro, com extensa produção de pesquisa sobre a cultura, a língua e a literatura Ucrâniana. Participou de missão acadêmica na Ucrânia (2012), atuando na implementação de ações de internacionalização com a Universidade Pedagógica Nacional de Dragomanov, Kiev, Ucrânia.

E-mail: rechicoski@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4021570767153451>



Silvana Mendes Schuindt

Doutoranda no PPG em Educação da UFPR e mestre em Educação (2022) pela UFPR. É especialista em Educação das Relações Étnico-Raciais (UFPR), História, Arte e Cultura (UEPG), Educação a Distância e Novas Tecnologias (FAEL), Mídias Integradas na Educação (UFPR) e História e Cultura Afro-brasileira e Indígena (UNINTER). Possui graduação em Pedagogia (PUCPR) e História (UNINTER). É Professora e pedagoga da Rede Municipal de Ensino de Curitiba. Tem experiência no ensino de Arte e na Educação das Relações Étnico-Raciais (UFPR).
E-mail: silvanaschuindt@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0649790074542690>



Sonia Pascolati

Mestre (1999) e doutora em Estudos Literários (2005), graduada em Letras (1994) e Pedagogia (1997), tendo obtido todos os títulos pela UNESP, Campus de Araraquara. Realizou estágios pós-doutorais na Sorbonne-Paris IV (2012) e na UEPB (2017-2018). É Professora Associada do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL e do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da UEL. É membro do GT de Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. Atua nas áreas de dramaturgia e teatro, literatura comparada e literatura infantil e juvenil.

E-mail: sopascolati@gmail.com; pascolati@uel.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8576885635916940>



Wilma de Lara Bueno

Doutora em História (2008), mestre em História (1996) e tem graduação em História (1972), sendo todos os títulos pela UFPR. Tem ampla experiência docente na Educação Básica e no Ensino Superior. Lecionou no Curso de História da Universidade Tuiuti do Paraná entre os anos de 1997 a 2016. Suas publicações abrangem pesquisas da História Regional do Brasil, Educação, Gênero e Religiosidade. Desde 1994, vem realizando pesquisas sobre a História das Mulheres.

E-mail: wilma.bueno@hotmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8165985280369677>

ADRIANA VAZ
SILVANA MENDES SCHUINDT
RAQUEL TEREZINHA RODRIGUES
CARLA ALEXANDRA FERREIRA
MÔNICA DE SOUZA LOPES
WILMA DE LARA BUENO
CLAUDIA PRIORI
ANDRÉIA SCHACH FEY
GUILHERME G. BALLANDE ROMANELLI
MEROSLAWA KREVEI
REGINA CHICOSKI
TECA SANDRINI
MARGIE RAUEN
REGINA SIGEL
MARTA MORAIS DA COSTA
PEDRO LEITES JUNIOR
NENA INOUE
CRISTIANE BOUGER
ANDRIELE APARECIDA HEUPA
NÍNCIA C. RIBAS BORGES TEIXEIRA
CAMILA SILVEIRA
GABRIELA FERREIRA
ALICIA APARECIDA DE SOUZA
IONE DA SILVA JOVINO
DAMARIS DE OLIVEIRA
KEILA DE OLIVEIRA
NOEMI DE OLIVEIRA
MEGG RAYARA
CLÁUDIA MADRUGA CUNHA
ALINE DI GIUSEPPE
MAIA PIVA
LOURDES KAMINSKI ALVES
ADALGIZA ARANTES LOUREIRO
SONIA PASCOLATI
CAMILA MIGSÁ
FLÁVIA GISELE NASCIMENTO
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

Mulheres nas Artes, Letras, Ciências e em Cotidianos no Paraná

www.pimentacultural.com

