

A CONFIGURAÇÃO DRAMÁTICA DAS PERSONAGENS EM *A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA*, DE ROSANE ALMEIDA

THE DRAMATIC CONFIGURATION OF THE CHARACTERS IN *A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA*, BY ROSANE ALMEIDA

Adriana Patrícia Sena Cordeiro¹
Wagner Corsino Enedino²

RESUMO: Ancorando-se nos estudos de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pavis (1999), Pallottini (1988) e Prado (1987) acerca do modo de estruturação do texto teatral, este trabalho tem como objetivo a análise das falas das personagens contidas no texto dramático *A mais bela história de Adeodata*, da dramaturga Rosane Almeida. O foco principal gira em torno do reconhecimento da mulher numa sociedade moralista. A necessidade de reflexão sobre o feminino emerge da visível transformação do papel da mulher na sociedade, representado, na peça, pelas várias faces das Adeodatas. A conexão e os mistérios que existem entre os vários estilos de vida das personagens, a intelectual, a mulher do povo e a dançarina, levam-nos a identificação entre a obra e diversas culturas nordestinas. Nessa peça, o mistério que circunda as personagens aparece por meio de crítica política, constitutiva de suas falas, que formam um emaranhado cultural, completando-se entre si e infiltrando-se umas às outras, tornando a ficção mais próxima da realidade brasileira.

Palavras-chave: teatro brasileiro; personagens; Adeodata.

ABSTRACT: Anchoring on the studies Ubersfeld (2005), Ryngaert(1996), Pavis(1999), Pallottini(1988) Prado(1987) on how to structure the theatrical text, this study aims to analyze the speech of characters contained the dramatic text. *The most beautiful story of Adeodata (A mais bela história de Adeodata)*, of the dramaturge Rosane Almeida. The main focus revolves around the recognition of women in a moralist society. The need for reflection on the female emerges from the visible transformation of the role of women in society, represented, in part, by the various faces of Adeodatas. The connection and the mysteries that exist between the various life styles of the characters, the intellectual, the woman of the people and the dancer, lead us to identification between the work and several northeastern cultures. In this play, the mystery that surrounds the characters appears through political criticism, constitutive of their speeches, which form a tangled cultural, complement each other and infiltrating each other, making the fiction closer to the Brazilian reality.

Keywords: brazilian theater; characters; Adeodata.

¹ Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Letras (Áreas de Concentração em Estudos Literários), em nível de Mestrado, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

² Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

Recorte de um projeto de pesquisa de escopo mais abrangente, este artigo tem por objetivo analisar as falas das personagens de *A mais bela história de Adeodata*, texto dramático de um único ato escrito por Rosane Almeida, com foco na expressão verbal das Adeodatas na peça da jovem dramaturga.

Com base nos estudos de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pavis (1999) e Pallottini (1988) acerca do modo de estruturação do texto teatral, o trabalho traz reflexões sobre possíveis relações dialógicas entre a obra e diversas culturas e, em especial, sobre a transformação do papel da mulher na sociedade brasileira, tema que é representado, na peça, pelas várias faces das Adeodatas.

Importa destacar que a obra foi escrita por uma mulher, o que já é bastante significativo. Segundo Zolin (2009, p. 217), a partir da década de 1960, a mulher é objeto de estudos em áreas como a Sociologia, a Psicanálise, a Literatura e História, porém, em se tratando da literatura, a mulher vem aos poucos superando estereótipos no campo intelectual:

A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas.

1 ROSANE ALMEIDA E UMA (NOVA) MODALIDADE DE TEATRO

Rosane Almeida nasceu em Curitiba e foi para o Recife com dezesseis anos. Lá conheceu Antonio Nóbrega, com quem se casou, logo começando sua carreira literária. Estudou arte circense entre os anos de 1983 e 1993, em São Paulo, na Escola Superior das Artes do Circo, também estudou fora do país como França e Suíça. A dramaturga não se ateuve somente à formação circense, mas também procurou demarcar espaços na dança, no teatro e na música, o que concorreu para uma constante investigação das manifestações populares brasileiras.

No que diz respeito à materialização de textos dramáticos, Almeida atuou como atriz em espetáculos como: *Brincante*; *Segundas histórias*; *Na pancada do gançã*; *Madeira que cupim não rói* e *O marco do meio dia*, de Antônio Nóbrega.

Segundo Guinsburg; Faria; Lima (2009, p. 71-72), o teatro brincante envolve:

[...] os participantes de espetáculos populares do Norte e do Nordeste do país. Derivada de “brinquedo” ou “brincadeira”, esta designação exprime, no entender de Hermilo Borba Filho, a inconsciência dos praticantes da natureza teatral dos espetáculos populares (1966a:22) [...] O brincante é, portanto, um intérprete qualificado de formalizações tradicionais que se endereça a público de formalizações tradicionais que se endereça a um público igualmente instruído para avaliar o talento e a habilidade do artista. São múltiplas as exigências desses espetáculos nortistas e nordestinos em que se articulam com os diálogos a execução de música instrumental,

o canto, a dança e as partes improvisadas de interação com o público. De um modo geral, os brincantes das diversas comunidades se especializam em determinados *papéis* ou “figuras”, estabelecendo nesses não profissionais uma hierarquia para honrar os mais hábeis intérpretes de personagens protagônicas. [...] graças ao Movimento Armorial que se consolidam os primeiros conjuntos profissionais a estudar sistematicamente os procedimentos dos brincantes que se tornam, desse modo, um técnica transferível para outras modalidades cênicas. O mais significativo desses conjuntos é o Balé Popular do Recife, grupo constituído por ocasião do lançamento do Movimento no Armorial [...] que, apesar do nome produz espetáculos em que o texto, a dança e a música se misturam de modo equânime. [...] Deve-se a Antonio NÓBREGA, músico de formação erudita e membro do Quinteto Armorial a mais conseqüente assimilação das práticas do brincante. Fundador do Teatro Brincante, casa de espetáculos e escola sediada em São Paulo desde 1992, Nóbrega promove o ensino da arte do brincante em cursos endereçados a intérpretes e educadores. [...] Brincante é o nome como os artistas populares se autoneameiam: brincantes ou fogazões [...] o brincante popular é a pessoa que atua, canta, toca ou dança.

Desse modo, é importante salientar que o texto de Rosane Almeida está permeado do chamado “teatro brincante”, uma vez que “O brincante popular é a pessoa que atua, canta toca ou dança. Não que faça necessariamente tudo isso, embora alguns deles reúnam tudo isso em si”. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 71)

Em *A mais bela história de Adeodata*, percebe-se fortemente essa característica “brincante”, visível na personagem Dora no instante em que canta e dança o maracatu, ritmo tipicamente nordestino:

É a força desse ferro que faz o mundo rodar.
Por causa dele inventou – se o avião, o rádio, a televisão,
O cinema e o radar.
O ferro faz todo tipo de juntura,
Plataforma e estrutura da indústria espacial.
É no meu ferro que o mundo todo se escora,
Se ele acabasse agora, era o juízo final. [...] (ALMEIDA, 2006, p. 40-41)

Destaca-se, ainda, que a autora e Antonio Nóbrega fundaram, em 1992, o Teatro-escola Brincante, em São Paulo.

No âmbito do espetáculo, cabe a ela representar o papel das três mulheres que criou e que mostram transformações do gênero feminino ao longo da história, numa discussão subjacente dos diferentes sentidos de “cultura” (tradição, ideias, normas, saberes, conhecimentos, *status* e poder), marcando o texto dramático. Num jogo entre o sério e o riso, usado, na peça, “para subverter regras e transgredir fronteiras” e para nos libertar “do peso dos preconceitos”, a ação dramática desenvolve-se

com/pelas falas de dona Dedé, retirante, paupérrima, trambiqueira assumida e sábia, contrapondo-se “ao saber erudito” de doutora Déo, uma professora universitária às voltas com sua tese sobre a importância do feminino “para uma compreensão profunda da história da humanidade”, a que se vêm juntar os dizeres, silêncios e atributos de Dora, a artista, marcados por discursos da sabedoria popular.

Com efeito, cumpre destacar que a sabedoria popular encontra respaldo no discurso do senso comum, o qual:

[...] rege a vida cotidiana e as relações interpessoais. Opiniões e crenças, usos e costumes. O senso comum tenta afastar o perigo do novo, do diferente, para que as relações de poder se mantenham inalteradas. A ilusão do sujeito, que coloca como centro de decisão, camufla a força coercitiva do senso comum e sustenta as relações de poder entre as pessoas, fazendo o sujeito acreditar na autonomia da sua vontade. (LAGAZZI, 1988, p. 46).

Unidas pelo traço do feminino, embora de tempos e espaços diversos, Dora, dona Dedé e doutora Déo constituem a mulher plural e arquetípica Adeodata criada por Rosane Almeida, em que se imbricam o profano, o pagão e o sagrado, numa possível tentativa da autora de:

[...] romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. (ZOLIN, 2009, p. 218).

Pallottini (2005) afirma que, no âmbito da dramaturgia, o dramaturgo sempre terá (ou deveria ter) algo importante a dizer. A propósito desse dizer, Ryngaert (1996, p. 9) destaca que, na análise de produções dramáticas ou teatrais, “o que se questiona não é apenas como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda”. Eis um dos nossos desafios aqui: identificar esses temas e refletir sobre eles no contexto da obra e no processo de configuração das personagens.

2 ASPECTOS ESTRUTURAIS DE A MAIS BELA HISTÓRIA DE ADEODATA

Com falas que se constroem em diálogo constante com discursos da História, da Biologia e de outras áreas do conhecimento, Rosane Almeida traz para as cenas, em vários pontos da peça, aspectos das relações de poder *versus* não poder travadas entre homens e mulher:

A Idade dos Metais foi o período em que o homem descobriu como usar o cobre, o ferro e o bronze. O fato de fundir o metal foi a grande revolução na visão do homem com relação

à natureza e à mulher. [...] quando o homem passa a construir armas, ele mata com mais facilidade, ingere mais proteínas, seu físico muda, seu raciocínio aumenta [...] Quando o homem e estabelece a propriedade, ele cria a hereditariedade. E vai atacar a mulher naquilo que sempre foi o pivô da idolatria, e também da inveja, do respeito e também do medo, a sua sexualidade. E isso Freud nunca explicou. A partir desse momento, o homem não quer mais idolatrar a natureza, não a vê como um receptáculo, sua única idéia é dominar a natureza, dominar a mulher. (ALMEIDA, 2006, p. 37-39).

Como o olhar da autora direciona-se para questões relativas à representação do feminino, do gênero como construção social, ousamos dizer que “seu” teatro deve fundar-se na concepção apresentada por Pavis como:

[...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos que o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação [...]. (PAVIS, 1996, p. 372).

Nesse sentido e porque o nosso objetivo principal é o texto dramático, cabe destacar que o teatro:

[...] tem origem no grego *theatron* que significa miradouro, lugar de onde se vê ou se observa algo, por isso o termo esta associado à arte da representação cênica, indicando também o local onde a representação acontece; visão e observação implicam a ideia de público, plateia, assistência. [...] Deste modo, o termo teatro é associado à dimensão espetacular do fenômeno teatral. [...] Já a palavra drama, em grego, significa ação, remetendo à existência de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações. (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Em *A mais bela história de Adeodata*, o(s) conflito(s) a que se refere Pascolati (2009) não se esgota(m), todavia, na tensão entre “as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações”, porque, como destaca Magaldi (1991, p. 8), “no texto dramático [...] são três elementos essenciais: o ator, o texto e o público [...]”. O fenômeno teatral não se processa sem a junção dessa tríade”, porque o público é mobilizando a refletir sobre ações, expressões corporais, gestos, palavras/falas ou silêncios.

Um dos recursos utilizados no teatro para promover essa aproximação ator-personagem/texto e público é a chamada ruptura da quarta parede, assim explicada por Pascolati (2009, p. 104):

O aparte implica a ruptura da quarta parede, barreira imaginária que separa público e palco mantendo esses espaços in comunicáveis; é um recurso típico do teatro ilusionista em que a presença do público é desconsiderada e o palco representa

um universo autônomo. Respeitar a quarta parede reforça o efeito ilusionista da representação teatral; desconsiderá-la surte um efeito de ruptura da ilusão dramática. Ao fazer um aparte, a personagem faz do público um confidente, ou seja, cúmplice de suas ações, sem revelar suas intenções às outras personagens.

Na peça em questão, a personagem Adeodata representa de forma que o público adentre no mundo ficcional e ela, no real, numa espécie de troca de papéis, como ocorre, por exemplo, na “fala teatralizante” (UBERSFELD, 2005, p. 89) de Dora:

Bom, minha gente, para encerrar nossa conversa de hoje, eu gostaria de terminar falando para vocês que nesses anos todos convivendo com artistas populares, estudando a trajetória da espécie humana, chego à conclusão de que esta sociedade que esta aí clama por transformações e como não é uma sociedade administrada por elefantes, abelhas, jacarés ou peixe-boi, mas sim por seres humanos, as transformações têm que se dar é na qualidade do ser humano. (ALMEIDA, 2006, p. 58).

Também nas didascálias se pode identificar esse imbricamento ator [texto-personagem]-público [leitor-espectador]. Notemos, por exemplo, as indicações referentes a uma cena em que a personagem Dedé chama uma Adeodata entre o público:

(Dona Dedé diminui a velocidade e vai olhando para a pessoa da platéia que escolheu para ser Adeodata, sua “convidada”). [...] (Convida a pessoa da platéia a sentar-se na poltrona que está na parte da frente do palco, de costas para o público. Essa pessoa ficará aí sentada a peça inteira.) (ALMEIDA, 2006, p. 22-23).

As didascálias [do grego ‘ensinamentos’, ‘instruções’] correspondem à voz do dramaturgo e surgem, sempre, visualmente separadas das falas das personagens, seja por parênteses, seja por outro “tipo” de letra. Esses recursos exercem, no texto dramático, duas funções: descrever, no plano do acontecimento ficcional, a ação dramática e instruir (como um roteiro), no plano da representação, aqueles que transformam o texto em espetáculo, como um roteiro, uma ferramenta importante para a personagem enriquecer sua representação. Nessas descrições e instruções, incluem-se as indicações temporais, espaciais e especificamente cênicas (movimentos, ações, expressões faciais, tom de voz, atitudes e o nome das personagens, além, às vezes, de indicações sobre a densidade psicológica das personagens).

3 PERSONAGENS E TEMAS

As personagens de Rosane Almeida esboçam papéis diferentes como “máscaras”, inseridos no meio social em que cada uma das Adeodatas interpretam na peça teatral; escrita pela dançarina inspirada no texto da Doutora Déo.

Segundo Ryngaert (1996, p. 126):

Para o teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático. O ator é somente um intérprete que não se confunde com a ficção e que o público não assimila imediatamente a uma encarnação da personagem textual. Na maior parte do tempo, utilizamos essa mesma palavra, personagem, para designar os diferentes avatares da partitura textual prevista para ser representada em cena por um ator.

Por outro lado, não podemos nos esquecer de que:

O ator geralmente continua, em seu trabalho sobre o sensível, a pensar na unidade de seu papel através do conceito de personagem, mesmo que não se prenda a uma estética da identificação. O público, enfim, receptor sem o qual a representação teatral não pode ocorrer, sempre se apoia na personagem para entrar na ficção. (RYNGAERT, 2006, p. 129).

Além disso, “a personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco”. (RYNGAERT, 2006, p. 129).

Não podemos, todavia, confundir a personagem com o ator, pois “várias personagens podem ser assumidas por um único ator” (UBERSFELD, 2005, p. 73), como ocorre na peça em questão: a mesma atriz realiza as três personagens existentes na peça, cada qual com seu “estilo” e linguagem.

Segundo a Pallottini (1988, p. 12) “o autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade é claro, ficcional.”

De acordo com Rosenfeld (1987, p. 33) “a personagem [...] de uma peça teatral é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo real, totalmente determinado.” É nas personagens Adeodatas que surgem uma verdade ficcional, com aproximação do real, uma vez que em teatro a história nos é “[...] mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (PRADO, 2002, p. 85).

É pela voz da doutora Deo que se apresentam, no texto dramático, fragmentos da história da inferioridade da mulher em relação ao homem e dos preconceitos ou violências contra o “sexo” feminino em diferentes épocas e espaços:

DOUTORA DEO – E eis que aparece Jesus, em quem João Batista reconhece o enviado de Deus. Em um momento em que toda a sociedade caminhava para a valorização do macho, para afirmação do individualismo as idéias de Jesus vão ao encontro de tudo isso. Amar ao próximo era se reconhecer no outro. Não maltratar Madalena era ter compaixão para com as mulheres. Oferecer a outra face era não usar a força... (ALMEIDA, 2006, p. 43).

Na passagem acima fica evidente a valorização da figura masculina e a violência contra a mulher:

DOUTORA DEO – Em pleno século XXI, na Índia, em alguns países asiáticos e em vinte e oito países africanos quando as meninas entram na adolescência, os pais exigem a extirpação do clitóris e, às vezes, até dos lábios da vagina, usando tesoura, lâminas e até mesmo pedaços de vidro. Numa cerimônia banhada de sangue e dor, costuram tudo, deixando só um buraquinho para a urina e para a menstruação. Mas você não vai escrever isso, que é tudo muito pesado. Isso não, mas eu vou escrever que as florestas tropicais são queimadas e derrubadas tão depressa que poderão sumir nos próximos trinta anos, que cem milhões de mulheres já passaram pelo ritual de mutilação e que a cada ano acontecem dois milhões de mutilação porque tudo isso é cientificamente comprovado e eu tenho as estatísticas. (ALMEIDA, 2006, p. 40).

Rosane Almeida relata na ficção facetas do real, mostrando por meio da imaginação e do teatro experiências vividas por mulheres desde outros tempos. Dialogando Dr^a Déo mostra as estatísticas e sua escritura conta situações ocorridas em diferentes momentos de uma sociedade onde as mulheres são excluídas.

DOUTORA DEO – Seiscentas mulheres foram queimadas por ano, em Toulouse quatrocentas em um único dia, em algumas aldeias queimaram todas as mulheres, e ninguém se pergunta qual o tamanho da escuridão deixada por esse clarão dessas fogueiras????????? E sua voz fica incomodando na Terra... (ALMEIDA, 2006, p. 45).

A inferioridade da mulher para justificar sua dominação não é um discurso novo; já se encontrava em Aristóteles, em *Política* (Livro I, 1254): “O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]”. Reproduzido por várias instituições sociais, como a escola, a igreja e a família, esse discurso acaba por ser aceito como verdadeiro, impedindo a participação ativa das mulheres em diversos setores sociais e, pois, atentando contra a democratização da sociedade.

Ao apresentar criticamente esses fatos históricos, Doutora Deo evoca – pelo “tipo” de personagem que encarna – as atuais discussões acadêmicas sobre a categoria social “gênero”, categoria recente de análise na historiografia brasileira, datada do início dos anos de 1980. Na sociedade atual, a opressão ou exploração feminina constituiu-se, pois, como um problema de gênero, um problema secular, que, em meados dos anos 60 e 70 do século XX, com o surgimento dos movimentos feministas, passou a ser objeto de estudo em diferentes campos do saber.

Quando entra em cena Dedé, o discurso teatral avança em direção à esfera da cultura popular, deslocando-se do sério ao humor; mas não se trata de um humor banal, e sim de uma crítica ingênua e, ao mesmo tempo, muito sagaz:

Sabe uma coisa que eu queria? Era ser feia e pobre por um dia. Porque essa história da pessoa ser feia e pobre todo dia é muito desagradável. Olhe, tem um bolo de batata aqui que a doutora me trouxe. Um dia ela veio com uma história de que “penso, logo existo”, aí eu falei para ela: “Batata não pensa, então não existe”... Eu mesmo existo porque insisto. [...] Meu [...] marido era um homem tão esquisito[...]E findou que a doida era eu, né? Chegou a me internar no Juqueri. Agora eu vou te contar uma coisa, Adeodata: eu até que não achei de todo ruim, não os doidos eram tudo manso... A comida não era lá essas coisas, mas um dia eu cheguei pras enfermeiras e falei: “Minha gente, vocês tenham compaixão, que doido perde é o juízo, e não o paladar”. (ALMEIDA, 2006, p. 49-50).

Mas cabem à Doutora Deo os posicionamentos contestadores das “verdades” constituídas ao longo da experiência adquirida por meio das pesquisas científicas, seja no plano do discurso religioso (numa espécie de carnavalização), seja na discussão do cotidiano humano, do intelectual ou do avanço tecnológico:

Apolônio, alô! Oi, olhe, o computador deu pau, bem no momento do Neolítico quando eu estava escrevendo que o homem precisou domesticar os animais e transformá-los em aliados, acho que meu computador parou porque resolveu ser sedentário também [...] (ALMEIDA, 2006, p. 31 e 45).

Não se pode negar que a personagem Dr^a Déo está denunciando o machismo como observaremos a seguir:

Pela sexualidade o demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens, foi pela sexualidade que o primeiro homem pecou, portanto a sexualidade é o ponto mais vulnerável de todos os homens e como as mulheres são essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam agentes por excelência do demônio. As mulheres têm mais convivência com o demônio porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta. (ALMEIDA, 2006, p. 31e 45).

Merece destaque, ainda, no campo das personagens, a ação dramática de Dora, atriz e dançarina (e *alter ego* da autora), que, ao realizar a leitura do livro da doutora Déo, resolve montar uma peça:

Eu queria agradecer a presença de todos e oferecer esse espetáculo para a doutora Adeodata Luz, porque foi através do seu livro que eu tive a inspiração para construir este espetáculo. (ALMEIDA, 2006, p. 58).

Mais uma vez, podemos evocar as palavras de Zolin (2009, p. 328) acerca do “novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade”:

Em decorrência do feminismo fez-se refletir (e não poderia ser diferente) nesse *status quo*. De um lado, a crítica literária, antes de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres, de outro, estas passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo.

Outro tema abordado na peça é a desvalorização do ser humano, que, no texto, surge figurativizada pela oposição entre índio e animais em extinção:

E eu pergunto: Como pode? Se o peixe-boi dá cadeia? É porque é falso: produto, grandes lojas, mercado... é tudo mentira! Agora a minha BPBA³, essa não, essa é legítima, vem com seguro contra falsificação e clonagem. A minha fórmula de peixe-boi foi desenvolvida por um velho pajé de uma tribo que também está em extinção, porque matar índio não dá cadeia. (ALMEIDA, 2006, p. 21).

A mulher luta constantemente pelos ideais numa sociedade em que o homem ainda é machista, mas que durante o percurso que ela perpassa com destaque em seus direitos por fazer parte da mesma, aos poucos a identidade feminina vem marcando também seu território cultural, como na Sociologia, Psicologia, na Literatura, no meio artístico como vimos na personagem Dedé, uma artista do povo que, com suas experiências, utiliza suas facetas (*persona*) para se destacar na sociedade. Logo reconhecemos na Dr^a Déo que a Literatura e meios de pesquisas comprovam que o feminino a cada dia fortalece sua presença na cultura, não esquecendo que é por intermédio da personagem Dora que a cultura nordestina aparece com suas danças e cantos poéticos, uma forma de teatro que se denomina “brincante”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inscvem-se, na peça, além da questão que a terá originado – o problema da histórica opressão feminina –, posicionamentos políticos e ideológicos quanto às injustiças sociais e até um embrionário processo de desconstrução da lógica do poder masculino, uma vez que só têm voz as personagens femininas. No nível textual, focalizamos as ações e falas das personagens, que constroem, na condição de sujeitos sociais representados, imagens de si mesmos (e da autora), do outro e da realidade, com foco na luta de gêneros, nas relações de poder e de saberes diversos, mas igualmente importantes nas tensões entre o local e o universal.

³ BPBA: banha de peixe-boi da Amazônia.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rosane. *A mais bela história de Adeodata*. São Paulo: Salamandra, 2006.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 21. ed. Maringá: Eduem, 2003.
- LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1988.
- MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1988. p. 136.
- _____. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 21. ed. Maringá: Eduem, 2003. p. 93-122.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 81-101.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 128.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Editora Eduem, 2009. p. 217-242.
- _____. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, Lúcia Osana; BONNICI, Thomas. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. ampl. Maringá: Editora Eduem, 2009. p. 327-336.