

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Departamento de Artes Cênicas
Graduação em Teatro

Ana Clara Pinto Coelho Marques

**Isis Baião e a subversão do feminino em *Casa de Penhores*, uma
tragicomédia grotesca**

Belo Horizonte
2025

Ana Clara Pinto Coelho Marques

**Isis Baião e a subversão do feminino em Casa de Penhores, uma
tragicomédia grotesca**

Artigo apresentado ao curso da graduação
em Teatro da Universidade Federal de
Minas Gerais, enquanto Trabalho de
Conclusão de Curso teórico para obtenção
do título Bacharel em Interpretação Teatral.
Orientadora: Profa. Dra. Elen de Medeiros

Belo Horizonte
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO
FOLHA DE APROVAÇÃO

"Isis Baião e a subversão do feminino em Casa de Penhores, uma tragicomédia grotesca "

ANA CLARA PINTO COELHO MARQUES

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFMG, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Teatro, aprovada em 03/07/2025 pela banca constituída pelos membros:

Professora Elen de Medeiros
– Orientadora

Professora Mariana Lima Muniz
– Membro

Professora Heloísa Marina da Silva
– Membro

Profª Drª Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça)
Coordenadora do TCC/Bacharelado Teatro 2025-1



Documento assinado eletronicamente por **Elen de Medeiros, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2025, às 08:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Membro**, em 04/07/2025, às 14:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Marina da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2025, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4326694 e o código CRC **6DEA562E**.

Referência: Processo nº 23072.238731/2025-44

SEI nº 4326694

RESUMO

Este trabalho investiga a dramaturgia da autora mineira Isis Baião, com foco na peça *Casa de penhores*, a partir de uma perspectiva que articula teoria e prática cênica. A pesquisa parte da necessidade de dar visibilidade a dramaturgas brasileiras e propõe uma reflexão acerca da obra de Isis Baião a partir de seus eixos temáticos centrais: o social e o feminino, lidos à luz do grotesco enquanto estratégia de sátira e subversão. As personagens femininas são analisadas em sua complexidade, em especial Dora, cuja construção dramatúrgica evidencia a subversão do feminino por meio da experimentação da linguagem e da presença de *Eros* enquanto força vital (Lorde, 2019, p.70). O estudo se desdobra em uma proposta de adaptação e encenação da peça *Casa de penhores*, explorando os processos de criação que ressaltam o grotesco, o efeito cômico das personagens, das situações e das relações e a composição do entrelugar do devaneio.

Palavras-chave: Isis Baião; dramaturgia feminina; grotesco; cômico

RESUMO

This article analyzes the dramaturgy of the playwright Isis Baião, a prominent figure from Minas Gerais (Brazil), focusing on the play *Casa de penhores*. Grounded in an approach that integrates both theoretical inquiry and scenic practice, the study addresses the critical need to amplify the visibility of Brazilian women playwrights. It offers a thorough analysis of Baião's work through two relevant thematic axes – the social and the feminine – interpreted in light of the grotesque as a device of satire and subversion. The study highlights the complexity of female characters in Baião's dramaturgy, particularly Dora (*Casa de penhores*), whose construction evidences a critical rearticulation of femininity through linguistic experimentation and the mobilization of *eros* as a vital and insurgent force (Lorde, 2019, p.70). The article also presents a proposal for the adaptation and staging of *Casa de penhores*, emphasizing the creative process that reinforce grotesque aesthetics, the comic effect and the construction of a threshold space marked by reverie.

Keywords: Isis Baião; women's dramaturgy; grotesque; comic

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com o coração repleto, à minha família, por serem abrigo, carinho e apoio. À minha mãe, minha grande companheira de vida, por todo incentivo, amor, cuidado e força – que se fazem sentir, mesmo quando faltam palavras. Por me ensinar que viver é uma constante criação. À minha irmã, grande amiga e companheira, por ser riso, abraço, leveza, sonho e chão. Ao meu pai, que me ensinou a amar a arte e, desde pequena, me apoiou a seguir esse amor. Aos meus tios e tias, pela presença afetuosa, pelas palavras que sempre soaram como coragem. Aos meus avós, em especial Ivani e João Batista, sinônimos de amor, que com tanta contação de história e afeto, me ensinaram desde muito nova a sonhar.

À minha orientadora, Professora Doutora Elen de Medeiros, que caminhou comigo com generosidade, rigor e escuta atenta ao longo de toda minha trajetória na graduação em Teatro. Muito obrigada por tantas oportunidades, aprendizados e trocas. Por confiar, guiar, acolher e incentivar, mesmo nos momentos mais incertos. Por ser inspiração constante.

Às professoras Doutoras Mariana Lima Muniz – também estimada e querida diretora – e Heloisa Marina da Silva, que aceitaram compor a banca. Pela escuta generosa, pela leitura cuidadosa e por contribuírem, ao longo do curso, para minha trajetória nas artes.

Aos demais professores do curso de Teatro, meus agradecimentos pelas provocações, aprendizados e sementes plantadas.

Aos artistas e técnicos, Daniel Ducato, Eliezer Sampaio, Ismael Soares e Sávio Rocha. Pelo apoio, conversas e tantos ensinamentos, não apenas neste projeto, mas ao longo de todo meu percurso na graduação. Que honra poder acompanhar e aprender tão de perto com vocês.

Às amigas de longa data, que me lembram – em cada conversa, riso ou silêncio confortável – que a vida é muito mais bonita quando partilhada.

Às amizades construídas ao longo da graduação, que fizeram dessa jornada um caminho de descoberta, crescimento e amor.

Às amigas, artistas e parceiras – de sonho, de cena, de trabalho e de vida – do grupo Às Avessas de teatro (Ana Laura Lopes, Isabella Saibert, Larissa Ferreira e Letícia Araújo). Por fazerem da criação lugar de encontro; por transformarem a dúvida, em possibilidade; o erro, em riso; o abraço, em morada. Obrigada por tanto apoio e

tanta força. Que sigamos trilhando nosso caminho, ainda mais unidas e sempre às avessas.

Aos amigos e artistas envolvidos nesse projeto, em especial, Letícia Araújo, Ana Laura Lopes, Vinicius Sbampato, Luan Castro, pela convivência diária, pela confiança e força. Entre ensaios, produção, cafés e doces, tanta troca, abraços, desabafos, confiança e carinho. Obrigada por tanto incentivo e por me lembrarem, no cotidiano, que criar e sonhar é gesto coletivo. Que sorte a minha poder contar com vocês!

À Isis Baião, dramaturga de genialidade e generosidade imensurável, que, ao longo do processo, gentilmente compartilhou seus pensamentos, histórias e reflexões sobre suas obras. Essas conversas e suas produções foram e são fonte de inspiração e aprendizado.

Por fim, e não menos importante, à equipe do Acervo de Escritores Mineiros, com quem, felizmente, estive junto ao longo de toda minha graduação.

O meu maior e mais terno muito obrigada!

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. ISIS BAIÃO: O TEATRO DA TRANSGRESSÃO.....	11
3. ADENTRANDO A CASA DE PENHORES.....	16
3.1 O GROTESCO E O EFEITO CÔMICO.....	18
3.2 A MULHER EM CENA: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS DRAMATURGIAS DE ISIS BAIÃO.....	21
3.2 A SUBVERSÃO DO FEMININO EM DORA	24
4. CASA DE PENHORES: UMA MONTAGEM	28
5. CONCLUSÕES	33
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	34

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo busca desenvolver e aprofundar o desejo de pesquisa desenvolvido não apenas ao longo do percurso formativo dentro da graduação em Teatro, como em demais cursos teatrais livres realizados em minha trajetória. Desde meu início no universo teatral, o estudo da dramaturgia – aqui, em seu sentido mais genérico e não expandido como aponta Pavis (2008, p.113) –, considerada como a estrutura textual das peças de teatro, sempre me despertou interesse, trazendo “brilho aos olhos”. E apesar da impossibilidade de, em cursos e disciplinas breves, abarcarmos com totalidade a história do teatro – mundial e brasileiro –, foi possível notar dentro e fora da graduação uma grande lacuna nos panoramas teatrais ofertados: a presença feminina em posições de maior autoridade criativa, já que a história teatral é recontada majoritariamente com exemplos de dramaturgos e diretores. Com algumas exceções, as mulheres dramaturgas com as quais tive maior contato durante a formação, eram, ainda, do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, sendo as demais, fora desse polo cultural, ainda mais invisibilizadas na história teatral e em seus estudos.

Tal inquietação foi ampliada com a discussões no Núcleo Experimental de Dramaturgia (NED) e com os trabalhos desenvolvidos no Acervo Sábato Magaldi, ambos projetos coordenados pela professora Elen de Medeiros. Neles, tive contato com novas dramaturgias, podendo conhecer outras autoras que contribuíram para a cena teatral, mas que não conseguiram se inserir de fato no cânone do teatro. Movimento esse já possível de ser verificado com nomes como Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral, Renata Pallottini e Leilah Assumpção, que, feliz e arduamente, conseguiram transpassar as barreiras desse conjunto seletivo, têm ganhado destaque na área acadêmica, com diversos estudos¹ voltados às suas composições.

Cabe destacar, ainda, que o projeto surge a partir do encontro com a obra da dramaturga mineira Isis Baião, citada por Sábato Magaldi (1999) em palestra “Mulher no teatro brasileiro”, cujas transcrição e edição em livro estão no acervo do crítico mineiro. A partir desse texto e da biblioteca pessoal do crítico que compõe seu acervo, pude me debruçar sobre a obra de Baião e me aproximar ao seu universo dramatúrgico, suas personagens “absurdas” e “cítricas”. Sendo

¹ A exemplo de Luiza Barreto Leite (1965), Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006), Fernanda da Silva Moreno (2013), Elza Cunha Vincenzo (2022), entre outros.

assim, o que move esse estudo é o anseio pela (re)descoberta dos nomes femininos ligados à produção textual teatral, propondo uma leitura da obra de Isis Baião.

A pesquisa, dessa forma, tem como tema a dramaturgia de Baião, abordando três obras de sua vasta produção artística: *Casa de penhores*, *Chá de panelas* e *Essas mulheres*, visando a identificar e refletir sobre as singularidades dessa dramaturgia, comparando tais peças, com ênfase na composição dos enredos e na construção de personagens femininas e seus arcos dramatúrgicos. Almeja-se, ainda, refletir sobre a construção do espetáculo *Casa de penhores*, adaptação da obra homônima de Baião, em que buscamos reunir elementos das demais peças citadas, a exemplo de suas complexas personagens femininas, de modo a valorizar essas vozes.

Ao abordar a presença feminina no teatro, buscamos reconhecer as limitações e imposições que as mulheres enfrentaram e enfrentam na sociedade. As conquistas do direito à educação, a inserção no mercado de trabalho e a garantia do voto feminino, em 1932, grandes avanços para o desenvolvimento da mulher e de sua liberdade – econômica, sexual e intelectual –, vêm de uma história ainda recente e em permanente construção. As mulheres historicamente foram cerceadas da vida pública e política, sendo a sua ação reduzida ao âmbito doméstico, a sua criatividade e seu “eros”, enquanto pulsão de vida, como propõe Audre Lorde (2019), castrados. Se o exercício da cidadania era cerceado, a expressão artística também era, da mesma forma como a consolidação das mulheres dentro dos cânones.

Felizmente, o campo dos estudos da história feminina, em todos os seus aspectos, está em expansão e assim também é observado, no universo teatral, no qual vemos cada vez mais pesquisas voltadas à valorização da presença e atuação feminina no teatro – dentro e fora da cena. No entanto, é uma área ainda incipiente, que demanda atenção.

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento. Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a

consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino; confundindo o biológico e o cultural. É urgente antecipar. (Cixous, 2022, p.29)

Corroborando com o que aponta Hélène Cixous, essa pesquisa propõe, ainda que de forma recortada, uma abordagem da escrita feminina no teatro sob a perspectiva feminina de Isis Baião. O estudo por si só revela o cerne do que almejamos debater: historicamente, obras e produções teatrais situadas à margem do eixo cultural Rio de Janeiro - São Paulo, como é o caso do teatro mineiro e seus autores, enfrentam maiores desafios para alcançar visibilidade e integrar o cânone nacional. No entanto, essas barreiras e a invisibilidade se intensificam ao abordarmos o olhar feminino².

O estudo de dramaturgias escritas por mulheres, embora crescente, busca recuperar memórias apagadas. Aqui, expandimos o que diz Cixous: para além da mulher escrever e se escrever, é preciso que a mulher pesquise, escreva e reescreva a história e, considerando o teatro e a parte prática desse estudo, é preciso montar e valorizar peças escritas por mulheres. E, ainda que não se almeje esgotar e findar tema tão sinuoso, essa pesquisa se desenvolve no anseio de acrescentar alguma perspectiva ao tema.

2. ISIS BAIÃO: O TEATRO DA TRANSGRESSÃO

O imaginário é ato e fato político. Cabe a nós também mapear retrospectivamente as quebras da ordem, os momentos de transgressão em que o feminino rachou o mármore e escapou para o acidente da vida. Porque esses momentos testemunham sobre incursões solitárias, que traziam em si a suspeita sobre o feminino impossível. São momentos de revolta e de desvio, de improvável. (Oliveira, 1989, p. 21)

Como a flor que nasce furando o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio, (Drummond, 2012), a incursão da mulher no teatro brasileiro, assim como no mundial, deu-se de forma gradativa. E, ainda que estejamos presenciando um aumento significativo de estudos acerca do universo feminino, devido à luta e às

² Segundo Araújo (2007), em levantamento quantitativo das 216 obras editadas no período entre 1990 e 2005, apenas 21,1% representam peças de dramaturgas – especialmente do eixo cultural Rio de Janeiro – São Paulo. Já Alvarenga (2011), ressalta que dentre as 226 dramaturgias catalogadas em seu estudo no período de 1980 a 1990, 173 eram nacionais, 78 mineiras e apenas 16 de dramaturgas, sendo elas: Ana Beltrão, Ana Elisa Gregori, Cláudia Dalla Verde, Dejair Cardoso da Silva, Franca Rame, Ione de Medeiros, Leilah Assunção, Lygia Fagundes Telles, Mamélia Dorneles, Maria Adelaide Amaral, Maria Clara Machado, Maria Helena André, Maria Lúcia Simões, Renata Pallottini e Sula Mavrudis.

conquistas feministas, também dentro do escopo das artes cênicas, com a valorização de atrizes, encenadoras/diretoras, empresárias/produtoras, dramaturgas marcantes para nossa formação teatral, a (re)construção dessa história no teatro, em especial o brasileiro, ainda é lacunar. A bem considerar a história contada por diversas vozes, a exemplo de Décio de Almeida Prado (1999, 2009), Jacó Guinsburg (2012), Sábatu Magaldi (2004), entre tantas outras, é sentida a falta da presença feminina, especialmente em posições de poder e maior destaque criativo, tais como na direção e na dramaturgia, como pontua a dramaturga Isis Baião (1989, p. 26).

Segundo Bulhões-Carvalho, Damasceno e Andrade (2008) a participação da mulher na história do teatro brasileiro é mais amplamente destaca a partir do século XIX. A presença feminina é passível de verificação ainda nas festividades e representações de caráter religioso, no Brasil colonial, e de forma esparsa no fim do século XVIII, ainda que o exercício da função de atriz fosse veementemente condenável³. As autoras destacam a presença pontual de mulheres em exercício de produção teatral ainda em meados do século XIX. Com o desenvolvimento das operetas, vaudevilles e do teatro de revista e o vedetismo, temos até o início do século XX presença crescente da mulher na cena teatral, marcada sempre a partir de um olhar masculino, como observa Collaço (2008, p. 2), o que promove uma “coisificação” do corpo feminino.

Em meados do século XX, há verificação de forte aumento da presença feminina à frente de grupos teatrais, a exemplo de Dulcina de Morais (1908 – 1996), Bibi Ferreira (1922 – 2019), Tônia Carrero (1922 – 2018), Nydia Lícia (1926 – 2015), Cacilda Becker (1921 – 1969), entre tantas outras. É, a partir desse período da modernidade, mais especificamente a partir da década de 60, em que se tem também a expansão da atuação das mulheres na dramaturgia, existente de forma pontual em outros períodos, em “incursões solitárias” (Oliveira, 1989, p. 21): Maria Angélica Ribeiro (1829 -1880), Júlia Lopes de Almeida (1862 - 1934) e Maria Jacinta (1906 - 1994). Nomes como Leilah Assumpção (1943), Consuelo de Castro (1946 - 2016), Isabel Câmara (1940 –

³ A profissão de atriz, historicamente marginal, relacionada a estigmas, preconceitos e informalidade, só vai ser regulamentada no Brasil em 1978.

2006) surgem como representantes da “nova dramaturgia” (Vincenzo, 1992, p. XIX).

Como uma espécie de terceira onda teatral em resposta à brutalidade do regime ditatorial instaurado em 1964, ultrapassando o otimismo inicial da resistência e o discurso combativo que o sucedeu, as obras desse movimento são marcadas pela subjetividade. Tanto pela descrença, quanto por estratégia para burlar a censura –, como pontua Andrade (2006, p. 6), as dramaturgias se voltam para o indivíduo e seus conflitos íntimos para abordar e refletir de forma crítica o contexto político e social. Essa postura, eventualmente, foi considerada pela crítica à época como um teatro alienado.

No entanto, tais obras não apenas continuam com certo movimento teatral brasileiro de busca de novas formas estéticas, de composição de dramaturgia condizente com a realidade nacional, atrelada a questões políticas e sociais: a realização dessas dramaturgas traz à tona, pela primeira vez, a ampla perspectiva feminina acerca questões de seus universos. Ou seja, ultrapassam, as críticas à ditadura, à repressão e à desigualdade, entrelaçando-as à luta e à discussão de gênero. Pode-se observar que esse conjunto de obras propõe uma revisão dos moldes sociais como um todo, abordando a sexualidade feminina, os papéis de gênero, o repúdio à estrutura familiar tradicional, a autonomia e a subjetividade femininas. A cena teatral desenvolvida a partir desse período, entretanto, foi largamente associada ao “besteiro” – “peças cômicas em sketches [...] orientadas para a comunicação mais imediata com o público” (Andrade, 2006, p.17).

E é nesse contexto em que está situada a produção de Isis Baião. Dramaturga mineira de nascença, possui tripla cidadania, como ela comenta. Nascida em 1941 em Belo Horizonte (Minas Gerais), muda-se ainda jovem para Teresina (Piauí) e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, onde cursa Jornalismo (PUC/RIO). É no contexto carioca em que sua produção se dá em maior fôlego, a partir de meados da década de 70 – ou seja, ainda nos chamados anos de chumbo, com agravamento da violência e censura, devido à instauração do Ato Inconstitucional Nº5 (AI-5)⁴ pelo regime ditatorial militar.

⁴ Decretado em 13 de dezembro de 1968, representou o ápice do autoritarismo durante a ditadura militar brasileira (1964 -1985), vigorando até 1978 – ano em que é revogado. Concentrando poderes à presidência e suspendendo direitos constitucionais, autorizou o fechamento do

Ísis Baião inicia sua trajetória com dramaturgia por meio da sua paixão por leitura e exercícios de adaptação de romances. Em 1975 escreve a sua primeira peça, denominada *Maria Manchete Navalhada e Ketchup*, peça que aborda a desigualdade social ao tratar da relação de uma funcionária doméstica que enlouquece o empregador ao relatar a ele a vivência dura das camadas populares. Em 1976, escreve a peça *Chá de panelas* – uma das peças que compõe nosso *corpus* –, mas a estreia da autora no teatro se dá apenas em 1978, com a primeira montagem de *Instituto Naque de quedas e rolamentos*⁵, escrita em 1976. Nesta obra, Baião realiza uma crítica mordaz ao funcionalismo público, à classe média omissa e subjugada e à desigualdade social. Também no final da década de 1970, escreve *Clube do leque*, em que tece críticas à filantropia da alta sociedade, elitista e hipócrita, expondo a alienação diante da pobreza real e próxima. Entre tensões de classe, espetacularização do corpo feminino e colapso simbólico da ordem, revela a violência estrutural que sustenta a sociedade.

Em 1981 tem a sua segunda peça montada, com direção de João das Neves ⁶(1935 – 2018). As *chupetas do Senhor Refém* constituem uma sátira musical, composta a partir de notícia veiculada em um jornal da época que impacta a dramaturga (Andrade, 2006, p.102). Em forma de denúncia pungente, aborda a impossibilidade de uma mãe reaver seu filho após ele ficar retido em um hospital, devido às contas pendentes, por dezoito anos.

Desde suas primeiras obras, a autora apresenta forte marca estética e temática, compondo peças que se aproximam de um tom farsesco, associado a um

[...] caráter subversivo: subversão contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa, o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica [...] (Pavis, 2008, p. 164)

Congresso Nacional, a cassação de mandatos, a suspensão de direitos políticos, institucionalizando a censura e a repressão.

⁵ A peça é apresentada em reinauguração do Teatro da Casa do Estudante Universitário, no Rio de Janeiro, na também estreia de Júlio Wohlgemuth como diretor.

⁶ Diretor, dramaturgo, ator, é considerado um dos principais nomes do teatro brasileiro- em especial, o político. Destacou-se por sua atuação à frente do Grupo Opinião, desenvolvendo uma produção artística pautada no engajamento político.

Nas dramaturgias de Isis Baião há a subversão da estrutura convencional (apresentação, conflito, desenvolvimento, clímax e resolução), em favor de uma escrita fragmentada e não linear. Embora suas peças, inicialmente, aproximem-se de uma aparente verossimilhança, essa impressão inicial logo se desfaz. Revela-se, em suas peças, um cenário de desordem e decadência progressivas, que escancara a opressão de classes, o contexto sociopolítico brasileiro e suas contradições, utilizando, para tal, de humor corrosivo, que provoca a comicidade por meio da banalização do horror e da desumanização.

Embora suas obras anteriores, especialmente *Chá de panelas* e *As chupetas do Senhor Refém*, já esboçassem reflexões e denúncias sobre a posição da mulher, é no início da década de 1980 que se abre uma rachadura em sua composição dramatúrgica. Vale ressaltar que nesse período há um abrandamento da censura, com o fim do AI-5 (1979). Apesar de marcar um inicial movimento de abertura política no Brasil, esse processo é incerto e moroso. Trata-se também de um momento de grave recessão econômica e inflação, o que contribui para o acirramento das tensões sociais refletidas em suas obras, que, no entanto, abordam outros temas, como o feminino.

Ao participar, em 1982, do *Primeiro Festival Nacional das Mulheres nas Artes*, organizado por Ruth Escobar – ocasião em que apresenta a obra *A casa de penhores* em leitura dramática –, Isis Baião realiza uma ruptura simbólica: seu teatro, até então centrado em questões políticas e sociais mais amplas, se aprofunda no universo feminino, trazendo à tona, com mais contundência, a opressão de gênero. Segundo a autora:

Pretendemos levar à cena as coisas do mundo vistas através de uma ótica de mulher. Tal proposta deve ser, no mínimo, inovadora, considerando-se que a ótica em cena (e em curso) é, há séculos, masculina. Mas, se existe ótica feminina, existirá também uma escrita feminina? [...] ora, não subestimemos os subalternos. No aprendizado da vida, a mulher percebe, geralmente desde muito cedo, que o mundo foi feito por e para os homens. Ela vai então refletir (escrever) este mundo com o sentimento do marginalizado e, consequentemente, com uma visão menos compromissada com a ordem estabelecida pelos homens. Isto já é em si uma marca, uma marca de transgressão. (Baião, 1989, p. 27)

Temos, assim, em 1984 a composição da obra *As bruxas estão soltas*, que reúne cenas curtas: retratos do cotidiano feminino

dramatizado, que abordam, com a ironia característica da autora, temáticas relevantes. São elas: os reflexos do sistema patriarcal, os papéis de gênero, a repressão sexual, a culpa feminina, a objetificação da mulher e de seu corpo, o etarismo. Em 1993, temos a composição da peça *Essas mulheres*, levada à cena apenas em 1995.

É interessante observar que, apesar de vasta, a produção (ainda incompleta) da autora apresenta dificuldades em sua montagem, explicadas por Ana Lúcia Vieira de Andrade (2006) pela falta de apoio estatal às produções teatrais, à insegurança do mercado diante de suas produções com caráter grotesco, extremamente crítico e político, que confrontam o conservadorismo de forma incisiva.

3. ADENTRANDO A CASA DE PENHORES

Escrita no início da década de 1980, ainda em contexto de ditadura, a peça *Casa de penhores* compõe a segunda fase da produção da dramaturga, sendo uma obra intimamente entrelaçada ao feminino – sem que se distancie da crítica social, política e econômica vigorosa que permeia toda sua escrita. Foi traduzida para o francês (*Mont-de-Piété*) e consagrou a autora, que recebeu em 1997 o Prêmio Onassis (*Onassis International Cultural Competitions – Theatrical Plays*), em Atenas (Grécia). Dentre 1470 peças, de 72 países, Isis se torna a primeira mulher latino-americana a receber tal prêmio.

Definida pela autora como tragicomédia, a peça se enraíza nessa ambiguidade entre a tragédia e a comédia. Segundo Patrice Pavis (2008), o tragicômico pode ser definido enquanto gênero misto, operando em três aspectos: personagens (pertencentes a camadas sociais diversas), estilo (com linguagem que mistura o elevado da tragédia ao cotidiano – e até mesmo, vulgar – da comédia) e ação. Esta, é manifestada como um

[...] destino trágico [...] sob um a forma não trágica. Onde, de um lado tem-se o homem em luta que é eliminado, mas, do outro lado, não se encontra o poder moral, mas um pântano de circunstâncias que submerge milhares de homens sem merecer um único deles. (Hebel, 1851, *apud* Pavis, 2008, p. 420)

Não temos, assim, na tragicomédia um herói enfrentando um grande adversário moral, mas um sujeito sendo engolido por circunstâncias absurdas da vida cotidiana, o que liga intimamente a tragicomédia ao grotesco, ao absurdo, ao derrisório.

Em *Casa de penhores*, de Isis Baião, essa dimensão tragicômica é amplamente trabalhada. A peça incialmente segue modelo convencional, dividida em dois atos, em aparente realismo. Aborda a vida de personagens comuns – à primeira vista –, focando na vivência de uma família de classe média, composta por Dora (mulher de meia-idade), Eduardo (seu marido, jornalista decadente) e Mãe (personagem nomeada pela função de mãe de Dora). Ao se ver desempregada e sem perspectiva de nova contratação devido à sua idade, diante de contexto econômico e social caótico, com grande inflação e crescente miséria, Dora se vê obrigada a gradativamente empenhar suas poucas posses, em troca de valores irrisórios, na casa de penhores – comandada por *Daddy* (dono do estabelecimento), uma alegoria grotesca do mercado/sistema capitalista.

Por meio do contato com Helena (ex-esposa de Eduardo e mãe de seus filhos), Dora encontra na confecção artesanal de coroas de flores uma possível saída para a sua situação decadente. No entanto, em meio a burocracias e crescente degradação social, a situação da família apenas se complexifica. As personagens, entrelaçadas pela fome, pelo cansaço e por uma esperança – quase delirante – se equilibram entre a vida e a morte. Os diálogos divertidos, inusitados e corrosivos expõem a fragilidade das relações e a crescente desumanização das figuras e situações envolvidas. À medida que a peça avança, o cenário de desolação aumenta, revelando aspectos cruéis da condição humana: miséria, solidão, opressão, abuso e a perda de valores morais no embate pela sobrevivência.

Ao final, não há a resolução do conflito, como nos moldes de uma dramaturgia convencional, não existe final feliz e nem mesmo a morte ou sobrevivência das personagens é explicitada (assumindo o lugar do “entre”). Afinal, o mundo apresentado não oferece redenção. Temos apenas a repetição cruel de um ciclo sem saída, marcado por personagens aprisionados em um sistema de opressão e em suas próprias ruínas emocionais e sociais. A atmosfera construída é absurda e grotesca, misturando o trágico e o cômico, o real e o

onírico, na qual o riso surge do desespero, da angústia e do próprio trágico que percorre a vida cotidiana.

Associado ao poema *Mal secreto*, de Raimundo Correia, que entrecorta os pensamentos de Dora na primeira cena da peça, o texto de Isis Baião parece realizar movimento semelhante ao trabalhado pelo poeta maranhense, em que é reforçada a tensão entre aparência e interior. Há na peça um inicial disfarce de normalidade e realidade, que, ao serem gradativamente rompidos, desvelam a precariedade, a dor silenciada, a ruína, o conflito, o abismo. Ao evidenciar o limiar borrado entre real e devaneio, lucidez e colapso, cômico e trágico, Baião realiza denúncia da hipocrisia e da repressão em um Brasil (des)governado por uma política ditatorial.

3.1 O GROTESCO E O EFEITO CÔMICO

O grotesco tem seus primeiros registros entre os séculos XV e XVI, sobretudo atrelado às artes plásticas, e posteriormente amplia-se estéticamente-filosoficamente para outros campos artísticos, como a literatura e as artes da cena, segundo Wolfgang Kayser (2003). O autor expõe aspectos do grotesco, que ultrapassa aquilo que é bizarro e causa estranheza, e é marcado por dois aspectos: o satírico e o onírico. No primeiro, temos a humanidade posta me cheque, desvelando as contradições e absurdos, por meio das distorções, do exagero, do disforme. No entanto, este aspecto marca algo além da destruição moral, sendo ele reflexo da ruína, do “fracasso da própria orientação física do mundo” (Kayser, 2003, p.160) Já no segundo, temos a associação ao campo do devaneio, do fantástico, do surreal, em contraposição ao racional.

O grotesco, assim, não apenas produz o riso e a repulsa, mas opera como uma força que desestabiliza as concepções de mundo, revelando a falência das estruturas de orientação da realidade. Com o grotesco, não temos o assombro pela morte, mas sim pela angústia da vida (Kayser, 2003, p.159). O riso que escapa do grotesco não é leve, puramente satírico e caricato, mas antes tenso, oriundo da desconstrução da aparência de normalidade, do incômodo, da deformação, do espanto, do monstruoso e do ridículo. Em consonância a esse pensamento, Pavis (2008, p.140) o define como uma distorção expressiva do que é conhecido, reconhecido ou normativo, manifestando-se no teatro por meio de

uma estética do exagero, da caricatura, da desfiguração – física e simbólica. Ao explicitar as distorções, o grotesco provoca simultaneamente o riso (cômico) e o desconforto (o horrível).

Essas marcas estéticas são amplamente utilizadas pela dramaturga mineira, destacadamente em *Casa de penhores*, em que o grotesco permeia as situações, as personagens e as relações. A autora desenvolve corpos e discursos fragmentados e disformes, revelando, por via do grotesco, um mundo em colapso.

As personagens são compostas a partir do acúmulo e focalização de suas características físicas, psicológicas e sociais, o que gera distorções, paradoxos e tensionamentos: Eduardo é um jornalista de esquerda, diz ser revolucionário, mas em seu cotidiano reproduz atitudes antiquadas, conservadoras e machistas. A Mãe, que encobre a reprodução da opressão machista com seu discurso protetor, mesmo após morta continua tentando controlar a filha. O Tio, ex-militar, descrito pela mãe enquanto “grande” e “homem ilustre”, é na realidade um esqueleto no armário – aludindo aos fantasmas da ditadura –, alguém que só “levou tiros nos pés” (Baião, 2003, p.170). *Daddy*, que tem seu nome americanizado em alusão à função de aparente proteção parental, assim como a Mãe, oculta o seu desejo de manipulação e opressão e é descrito como um corpo formado a partir de um amontoado de objetos (Baião, 2003, p.156). Dora, protagonista, revela-se uma espécie de anti-heroína, uma vez que, ao mesmo tempo em que busca sua liberdade e sofre com as opressões, também reproduz atitudes e discursos distantes da moral elevada e da empatia.

O grotesco também está presente nas situações dramáticas apresentadas, a exemplo da cena em que Dora penhora a *Daddy* seu corpo e a cabeça de seu marido intelectual.

DADDY - Já sei. Veio se empenhar. (RI, CÍNICO) Só falta... Como é, resolveu?

DORA - Resolvi, não me incomodo mais...

DADDY - Bem, você já não é uma "gatinha", mas ainda arranha...
Deixe-me ver...

(DORA LEVANTA A SAIA)

DADDY - Tire a calcinha. ELA OBEDECE.

DADDY - É, não está mal... Cem "paus".

DORA - Você disse que dava duzentos.

DADDY - Na semana passada. Agora, o produto caiu no mercado.
Já vinha caindo, caiu mais!

DORA - Mas tudo sobe de preço...

DADDY - O que tá em falta. O que sobra, desce.
 DORA - Mas cem é muito pouco... (TENTA FAZER CHARME) Você não acha que mereço mais?
 DADDY - (DEBOCHADO) Cê tá ótima! Mas tem-se que fazer justiça... Há pouco, paguei duzentos por uma de 25... Você está com 50...
 DORA - Quarenta e oito...
 DADDY - Muito mal conservados. Só estou fazendo o negócio pra lhe ajudar. Como é, leva ou fica?
 DORA - Fica... (Baião, 2003, p.167)

A negociação impensável, feita com naturalidade e trivialidade, escancara a frieza e crueldade nas relações de poder – de classe e de gênero. Temos, neste caso, o corpo, em especial o feminino, tratado como um produto em desvalorização, com prazo de validade. A dramaturga expõe, assim, a precariedade existencial, a lógica imoral e desumana da sobrevivência em um sistema capitalista e a forma como a sexualidade feminina é comercializada.

O grotesco presente na peça também revela a decadência, degradação e desumanização em cenas que definem a relação entre marido e mulher (descaso e violência entre Dora e Eduardo), entre mãe e filha (opressão da mãe, representando a falsa moral religiosa e a resposta agressiva da filha, que busca romper com esse sistema):

EDUARDO - A gente sempre paga pelos erros deles.
 DORA - Comigo não! O buraco é mais embaixo.
 MÃE - Dora, não entre nessa onda de pornografia!
 DORA - Vá pro inferno, sua moralista, sua hipócrita. Você e seus tubarões defuntos, esses indecentes que beberam o meu sangue e não querem me pagar. Pois vou tirar a sua mortalha pra fazer mais coroas pra eles. (ARRANCA A MORTALHA DA MÃE) E, se eles não me pagarem, tiro até as suas calcinhas!
 MÃE - Filha maldita! Que tu morras de fome e sede! Que não tenhas sossego enquanto viveres! E quando morreres...
 (DORA ENTOPE A BOCA DA MÃE COM UM PANO)
 DORA - Megera, boca do inferno! Agora fecha esses olhos bisbilhoteiros, senão eu te cego. (A MÃE FECHA RAPIDAMENTE OS OLHOS) Vai, vai ajustar contas com o diabo. (Baião, 2003, p.155)

Relações conturbadas, aqui levadas ao extremo e, por isso, distorcidas, distanciadas do campo da “realidade”, revelam a crueldade como fundamento das relações humanas. As situações de *Casa de penhores* não apenas chocam, mas produzem o riso de nervoso, de repulsa e de identificação da realidade em ruína, ao condensar a degradação humana em forma teatral, disforme e visceral.

As situações “no prego”, que costuram as cenas contextualizadas na casa da família de Dora, operam nessa lógica. Temos o exagero das figuras “Madame” e “Homem” e seus discursos na cena inicial, que carregam os estereótipos e críticas de classe e gênero, bem como as cenas que já demonstram uma degradação social geral, em que temos a banalização da violência nos discursos da massa revoltada, frente ao Funcionário, que permanece inalterado, silencioso e produtivo, aparecendo a cada cena mais deteriorado e abatido, trabalhando sem descanso.

A autora também se vale do grotesco para a composição da linguagem, cotidiana e escrachada, cômica e violenta, beirando, muitas vezes, o escatológico – que é, ele em si, um recurso cômico largamente utilizado na tradição do gênero. O diálogo entre as personagens é permeado por interrupções bruscas – em que não há intenção de escuta, gerando a impossibilidade de diálogo –, insultos, expressões vulgares, que não visam apenas ao coloquial ou a provocar a comicidade gratuita, mas a revelação da deterioração das relações. O uso da fala grotesca como ruína simbólica das personagens e da sociedade afasta a concepção dessa linguagem teatral enquanto veículo de uma moral elevada – tal como utilizada em dramas burgueses –, aproximando-a aqui de um instrumento de reforço da distorção e denúncia.

3.2 A MULHER EM CENA: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS DRAMATURGIAS DE ISIS BAIÃO

Apesar de pertencer ao segundo eixo temático da autora, centrado na representação do feminino, a peça *Essas mulheres* também é carregada de críticas sociais. A obra, escrita em 1993 e encenada pela primeira vez em 1995, aborda She em três movimentos: a juventude e a busca do outro (nas idades de 18, 25, 32 e 39), a maturidade e a busca do eu, do sonho pessoal (42, 47 e 50 anos) e velhice o encontro com a vida e com a liberdade (65 anos), “e, permeando tudo isso, o delírio, o humor, a loucura pessoal de She” (Baião, 1993, p.1). Marcada pela passagem do Tempo, personagem alegórico, a peça é construída por fluxos de pensamento de She e diálogos com figuras ausentes (parceiros românticos e filho) e distorcidas (Boca da Mãe), que compõem um painel íntimo e simbólico da experiência feminina, da construção (e

desconstrução) cultural da figura da mulher, de sua subjetividade e multiplicidade.

É interessante observar que é justamente a partir da subjetividade feminina que compreendemos a masculina, uma vez que a aparição dessa última é possibilitada por meio da veiculação na fala de *She*, nas entrelinhas dos monólogos ou no discurso da Boca da Mãe – esta, novamente, uma voz repressiva, que ecoa o discurso patriarcal e moral. A autora propõe, assim, uma inversão da lógica predominante, uma vez que tradicionalmente é o masculino que ocupa o centro, como o sujeito que observa e nomeia o mundo.

A peça expõe como *She* é moldada e cerceada, desde sua infância, a seguir um papel específico de mulher. Reprimida desde a primeira idade pela Boca da Mãe, a personagem se debate entre o desejo e as imposições sociais. Após sofrer violências, opressões, perder-se, abdicar de suas vontades e até mesmo reproduzir, em certos momentos, o discurso opressor, *She* se (re)encontra na maturidade, já sem interferências da Boca da Mãe e em paz com o Tempo, lúcida de seus desejos, crítica e apaixonada por sua independência.

A personagem e a autora parecem reverberar o pensamento de Judith Butler, ao propor uma desconstrução das convenções de gênero, de identidade e de sexualidade, socialmente construídos, por meio da abdicação da performatividade e prática desses papéis, uma vez que

o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (Butler, 2018, p. 54)

Ainda segundo Butler, tanto o ser homem quanto o ser mulher podem ser compreendidos enquanto construção social, passíveis de serem subvertidos, rompidos e modificados. Essa ideia está também registrada por *She* e Baião: “[...] já dizia uma velha amiga, homens e mulheres são culturas diferentes!” (Baião, 1993, p.14). Assim como *She*, Dora realiza um gesto de subversão ao escancarar com o copo e a voz os limites e a artificialidade dessa identidade imposta, abdicando da performatividade da feminilidade tradicional.

Assim, podemos constatar que as personagens femininas de Isis Baião, não reforçam e adornam a ação dos protagonistas masculinos, mas constituem

o centro dramático das obras, com subjetividades próprias, desejos, impulsos e contradições. Não orbitam o universo masculino como presenças silenciosas, mas o desestabilizam, propondo a construção de seu próprio.

O contraste entre as personagens femininas é a tônica na obra *Chá de panelas*, segunda peça escrita por Baião, em 1976, que aborda a relação entre cinco mulheres, com personalidades diversas, em meio à realização da tradicional celebração que nomeia a peça, antes do casamento de Ivone, a noiva. À exceção de Leina, que rompe com todo o modelo tradicional da mulher e da heterossexualidade, as mulheres estão presas: à espera de homens e do falso senso de liberdade e estabilidade que o casamento agrupa, as mulheres cozinham dentro da gigantesca panela que compõe o cenário e que se constitui enquanto metáfora. A presença dissonante de Leina revela não apenas o incômodo que seu desvio causa nas demais, mas também o quanto o discurso normativo sobre o que é ser mulher está internalizado, reforçando a noção de que o cárcere simbólico se perpetua entre elas mesmas.

Há, ainda, outro tópico que permeia as obras de Baião, presente tanto nas peças citadas acima quanto em outras fora deste *corpus*: a objetificação da mulher. Isis frequentemente lança mão de um procedimento dramatúrgico em que focaliza isoladamente um aspecto e o leva ao extremo, quase caricato, com o intuito de expor o absurdo da naturalização das construções. Nesse sentido, a figura feminina como boneca é frequentemente trabalhada pela autora, simbolizando a desumanização sofrida pelas personagens. A mulher-boneca não age, não deseja e não fala por si: é manipulada, silenciada, exibida.

É dessa forma que há, em *As chupetas do Senhor Refém* (1981), as grávidas fantoches, e em *Chá de panelas* a comercialização de bonecas-mulheres, baseadas em tipos e na utilidade doméstica da mulher, pela personagem do Camelô, que transita durante toda a peça. Já em *Essas mulheres* vemos estrutura semelhante, com a objetificação de Apolo, cachorro de *She*, que se torna uma estátua depois de sua morte. O cão é o único masculino corporificado em cena e há nessa objetificação extrema ironia, acrescida à queda do órgão genital da estátua em diversos momentos da obra. No final de *Chá de panelas*, temos a criação de uma mulher-boneca realizada por Leinha e Cláudia. Em diálogo cômico, elas reforçam a construção social da mulher apesar da resistência da boneca em exercer tal papel. Nessa passagem,

a autora acaba por deixar transparecer a sua visão da construção de suas personagens e, por conseguinte, da mulher possível:

(Leina começa a construir uma boneca. Cláudia senta-se perto dela e fala pela boneca.) [...]
 BONECA – O que é isso?
 LEINA – Cabeça
 BONECA – Serve pra que?
 LEINA – Pra pensar.
 BONECA – Pensar o que?
 LEINA – No que der na cuca. (Solene) Eu te crio sem pecado original. Provarás sem culpa o fruto do conhecimento. Terás ideias e sentimentos próprios. Eu te crio para sentir e pensar. [...] esta aqui (referindo-se à Boneca), talvez ande. Ela perdeu o medo. (Baião, 1976, p. 33-35)

Temos, portanto, nas três obras personagens femininas marcantes, como Dora, She e Leina que, apesar de fazerem parte cada qual de um universo específico, aproximam-se pela subversão do papel feminino e pela construção social da mulher.

3.2 A SUBVERSÃO DO FEMININO EM DORA

Hélène Cixous, em sua obra *O Riso da Medusa*, investiga a escrita feminina. Observa que a linguagem, também em sua forma escrita, tem historicamente servido à consolidação de um pensamento patriarcal, que reduz a mulher ao silêncio ou à margem:

Abro aqui um parêntese: afirmo, sim, a existência de uma escrita masculina. Eu defendo, sem equívoco, que existem escritas marcadas; que a escrita foi, até agora, e de maneira bem mais extensa, repressiva, mais do que supomos ou confessamos, administrada por uma economia libidinal e cultural – logo, política, tipicamente masculina –, lugar no qual se reproduziu de modo mais ou menos consciente e de maneira aterrorizante – pois que frequentemente escondida ou enfeitada com os charmes mistificadores da ficção – o afastamento da mulher; lugar que trouxe consigo, grosseiramente, todos os sinais da oposição sexual (e não da diferença), lugar no qual a mulher nunca teve sua fala, sendo isso o mais grave e imperdoável, já que é justamente a escrita a própria possibilidade de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. (Cixous, 2022, p.49)

O que queremos observar é que, ao propor uma ruptura da lógica simbólica masculina por meio da linguagem, a escrita de Isis Baião torna-se

forma de resistência ao reforçar um corpo e uma subjetividade que foram historicamente excluídos dela.

As peças de Isis Baião, como apontado anteriormente, trabalham com uma estética do exagero e da desproporção. Em suas obras, o corpo feminino não é celebrado como ideal, mas tensionado enquanto espaço de conflito. Ao se apropriar do grotesco, em seu conteúdo e forma, Baião recusa o lugar belo e docilizado da mulher. Suas personagens são extremamente verborrágicas, tanto no monólogo de *She*, quanto na figura de Dora, que exprime em voz alta até mesmo seus pensamentos mais profundos. Gritam, reclamam, desafiam a polidez e a harmonia. Ao lado da subversão temática (sexualidade, culpa, etarismo, opressão, visão utilitarista da mulher, objetificação feminina), a linguagem grotesca rasga o véu da representação feminina tradicional e escancara o avesso da mulher domesticada.

Segundo Fred M. Clark (1997), estudioso norte-americano que aborda a obra de Baião, temos a utilização, por parte da autora, de um vocabulário vulgar, que aproximamos do grotesco. Esse linguajar, irônico, rasgado, agressivo, marcado por uma brutalidade, é amplamente associado e aceito ao masculino, mas aqui se torna por si só elemento subversivo quando veiculado na boca de uma mulher. Ele rompe, assim, com a representação do ideário de feminino.

DORA - Você já pagou a pensão dos teus filhos este mês?
 EDUARDO - (VOZ BEBADA) Não.

DORA - Não sei por que você fez esses filhos... nem gosta de criança!... (ESPERA UMA REAÇÃO QUE NÃO VEM) Também não sei como fez esses crianças, trepando uma vez por ano... Só muita coincidência e pontaria... (ESPERA NOVAMENTE) Também não sei pra que se casou de novo... não liga pra mulher... Foi só pra ter uma idiota pra te cuidar, fazer tua comida, passar tua roupa, cuidar dos teus porres... Eduardo, você está me ouvindo?

ELE GRUNHE.

DORA - Quando que você vai crescer e virar homem? Tô de saco cheio da tua inutilidade. É muito fácil sonhar com a alvorada dos povos quando se tem em casa uma imbecil pra segurar as barras do dia a dia. (ESPERA UMA REAÇÃO) Tá cheio de ideias revolucionárias, mas é um machão como outro qualquer, não me ajuda em nada. Porra, eu não aguento falar sozinha o tempo todo! Você é um morto-vivo! Merda, merda, merda!

EDUARDO CONTINUA IMPASSÍVEL.

DORA - (FRAGILIZADA) Eduardo... desculpe. (ESPERA) Diga alguma coisa. Quer um pouco de gelo?

ELE NÃO RESPONDE. ELA VAI ATÉ ELE. VÊ QUE ELE ESTÁ IMÓVEL, O OLHAR PERDIDO NO VAZIO.

DORA - (ANGUSTIADA) Eduardo... você está me vendo?
 (ESPERA. DESESPERA-SE) Eduardo, onde está você? Diga alguma coisa. Desculpe, eu não quis te ofender... pelo amor de Deus, me olha! (AGARRA-SE A ELE) Duda, meu amor, não fica assim longe de mim, eu não suporto, eu tenho medo, eu morro de medo... Duda, você tem razão, eu sou uma alienada. (SACODE-O) Briga comigo, me xinga...

EDUARDO - Estou bêbado.

DORA - Não faz mal. Olha pra mim, me diz alguma coisa, diz que você está comigo... Então faz um discurso político, fala do materialismo dialético... Então, fala: sou um dos maiores jornalistas dessa merda de país! Então, conta o sequestro do embaixador...

EDUARDO - Para com isso. (EMPURRA-A)

DORA - Você ainda me ama?

EDUARDO - Me larga. (EMPURRA-A BRUTALMENTE. ELA CAI) Vou vomitar. (SAI CAMBALEANDO) OUVÉ-SE O BARULHO DO VÔMITO. (Baião,2003, p.136)

O jorro discursivo, no monólogo de She e nas longas falas de Dora – frente à apatia e às respostas monossilábicas de Eduardo e à tentativa de cerceamento e silenciamento por parte da Mãe – reforçam o espaço da linguagem enquanto meio de transgressão e de descoberta do seu ser. Ainda que essa forma apresente também a solidão das personagens, é por meio da fala e do desajuste que elas se apropriam da palavra, acessam suas subjetividades e (re)descobrem suas vozes. Assim, com essa construção de personagens femininas que se valem da linguagem enquanto instrumento de subversão, Baião evoca a proposição de Cixous (2022, p.53) para a escrita feminina: o afastamento do lugar simbólico historicamente atribuído à mulher - a armadilha do silêncio -, transpassando os limites da margem e reinscrevendo essas vozes no centro da dramaturgia.

Já por meio do outro eixo de análise proposto, temos a construção de personagens femininas marcadas por uma pulsão de vida. Seguindo a reflexão de Lorde (2019), essa pulsão de vida enquanto *Eros* representa um deslocamento radical em relação à dramaturgia tradicional (e patriarcal), em que a mulher – assim como na sociedade – era cerceada, com seu corpo, manifestações e desejos controlados.

Pois conforme passamos a reconhecer nossos sentimentos mais profundos, é inevitável que passemos também a não mais nos satisfazer com o sofrimento e a autonegação, e com o torpor que frequentemente faz parecer que essas são as únicas alternativas na nossa sociedade. Nossos atos contra a opressão

se tornam parte integral do nosso ser, motivado e empoderado desde dentro. Em contato com o erótico, eu me torno menos disposta a aceitar a impotência, ou aqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como a resignação, o desespero, o auto apagamento, a depressão e a autonegação. (Lorde, 2019, p.73)

Em oposição à pulsão de morte (*thanatos*), à castração simbólica e ao apagamento subjetivo, temos nas personagens femininas de Baião mulheres que se afirmam enquanto sujeitos plenos de desejo e de potência. São movidas por um impulso vital, desafiam as normatividades e as representações de gênero e sexualidade.

Suas personagens não são apenas vítimas ou mártires. Ainda que estejam subjugadas socialmente, em situações extremas, como o caso das mulheres enclausuradas e cozinhando lentamente em *Chá de panelas*; lutando entre a vida e a morte, com a miséria e a degradação, como Dora em *Casa de penhores*; ou até mesmo silenciadas pelas vozes opressoras (Mãe e Boca da Mãe), pulsa nelas o desejo de ruptura, da transgressão, da liberdade.

She realiza abertamente esse movimento, ultrapassando relacionamentos abusivos, violentos, em que abdicou de sua voz, de sonhos e de seus desejos. Ao final, entretanto, reafirma o pacto realizado consigo mesma no início da obra⁷: “o amor será a razão primeira da minha existência. E se um dia traír este juramento, cortarei a garganta, para não cortar minhas asas e meu voo!” (Baião, 1993, p. 5). Esse amor, aproximado a essa pulsão de vida, a faz compreender, ao longo de sua vida, aquilo que a move e aquilo que não aceita. A autora ressalta, assim, que a não-adesão à performatividade repetida de gênero é também forma de subversão desse feminino.

Esse movimento é amplamente verificado em Dora, que não apresenta esse estágio anterior da abdicação do *Eros* verificado em She. Em contraponto a essa necessidade de romper o véu da moral enraizada para a retomada de sua própria pulsão vital, a protagonista de *Casa de penhores* emerge, desde o início, manifestando consciência do que é e de como se é. Já habita nela o corpo desejante, a linguagem pulsante e a subjetividade autônoma. Aborda não

⁷ Em cena metateatral, recuperando a fala de Tatiana, personagem da obra *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki.

apenas seus anseios de vida, mas sua sexualidade de forma explícita – estabelecendo outro contraste em relação à personagem de Eduardo.

No entanto, entrecortada por questões profundas sociais, seu discurso afirmativo torna-se fragmentado e, por vezes, hesitante, diante da decadência e miséria enfrentadas. Ainda que permaneça em um casamento fracassado e sucumba a penhorar seu corpo a Daddy em troca de valores irrigários, que não garantam sua sobrevivência, resiste nela uma esperança e força quase delirantes que recusam a subjugação. É a sua vontade de viver de forma digna que a mantém em um ciclo inebriante e incessante de lutar, recorrendo à manufatura de coroas de defunto, até mesmo depois da sua (possível) morte.

4. CASA DE PENHORES: UMA MONTAGEM

Se este texto até aqui percorreu caminhos teóricos acerca da dramaturgia de Isis Baião e da construção de suas personagens femininas, esta seção se volta ao corpo, à voz, à matéria da cena, sem, no entanto, abandonar o texto, a palavra que move. Abordaremos, portanto, o processo de montagem da peça *Casa de penhores*, os procedimentos e escolhas para a sua composição e a instauração de um espaço de criação, onde o devaneio, o grotesco e a subversão se entrelaçam.

Vale ressaltar, entretanto, que “a essência do teatro é um encontro. [...] encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão.” (Grotowski, 1992, p. 48-49). Não apenas em relação ao encontro do público com a obra “acabada”, como daquele que a concebe: a montagem de *Casa de penhores* nasce da escuta, da presença e do entrelaçamento de sensibilidades. Com direção e adaptação de Letícia Araujo, atuação de Ana Clara Marques, Ana Laura Lopes, Luan Castro e Vinicius Sbampato, a peça baseada na dramaturgia de Isis Baião surge como segundo espetáculo do Grupo de Teatro às Avessas – grupo formado por cinco artistas mineiras (Ana Laura Lopes, Isabella Saibert, Larissa Ferreira, Isabella Saibert e Ana Clara Marques). Em conjunto com uma extensa equipe, expandimos o texto, fazendo com que esse ganhasse corpo, imagem, som, respiro, transpiração: vida. Este capítulo é, também, agradecimento e memória ao trabalho e ternura compartilhados.

O primeiro contato com o texto se deu por meio da leitura dramática, realizada dentro e fora da sala de ensaio. Por meio dela, não apenas reconhecemos as vozes e temas presentes na obra, como também realizamos a escuta daquilo que está nas entrelinhas – os símbolos, metáforas, o risível, os ritmos. Ao explorar as relações espaciais e entre personagens, ainda com o texto na mão, emergiu com mais força a dimensão do grotesco, especialmente seu uso enquanto linguagem – que se tornaria fundamental para a compreensão da obra e para a construção das personagens.

Dessa forma, tivemos o grotesco trabalhado também nos processos de investigação e experimentação da corporificação e composição das personagens. Se, segundo Pavis, o grotesco torna-se uma abdicação da representação harmoniosa da sociedade, já que por meio do exagero, da desfiguração da natureza humana e das relações, há uma reprodução do caos da humanidade, ele surge, portanto, como “uma última tentativa de compreender o homem tragicômico de hoje em dia, seu dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte” (Pavis, 2008, p.189). Dessa forma, partimos em nossos primeiros ensaios para uma desnaturalização do corpo, da voz, das formas, em busca da composição de corpos que desafiassem o equilíbrio, a norma.

Para tal, seguimos em laboratório a proposta de jogos instigados por nossa diretora, Letícia Araujo, operando com a dinâmica grotesca, que comumente associa o homem ao animal, ressaltando a bestialidade humana e a humanidade dos animais. Tivemos, assim, logo em nosso primeiro ensaio, após o aquecimento, o monstro enquanto disparador. No jogo iniciado subitamente com a frase “E de repente, (nome) virou um monstro” proferida por Araujo, que permeou todos os nossos ensaios e aquecimentos, a pessoa indicada deveria desconstruir seu corpo cotidiano, assumindo a corporificação monstruosa, bem como sua sonoridade. Em uma espécie de pega-pega, fomos instigados a construir nossas criaturas, expor nossos monstros internos, aqueles que se relacionam com a personagem ou propor um corpo extra cotidiano que rompe com a normatividade.

Tal dispositivo não serviu apenas para o estabelecimento da relação entre nós atores, enquanto grupo, mas também permitiu a desconstrução do corpo cotidiano, possibilitando o surgimento de corporalidades outras. Foi possível,

desde o primeiro exercício, observar monstruosidades que se aproximavam das personagens: a exemplo do monstro cadavérico, realizado pela atriz Ana Laura, que aproximou à mãe; o monstro de riso compulsivo, realizado pela atriz Ana Clara, utilizado para composição da Dora; o cambaleante e esbaforido, realizado pelo ator Vinícius Sbampato, que o aproximou de Eduardo; o monstro sorrateiro que tentava atrair as pessoas para serem pegas, realizado pelo ator Luan Castro, que assinalou um movimento semelhante à personagem Daddy. Até mesmo a corporeidade das personagens da quinta cena da peça, em que temos uma revolta da camada popular diante da desigualdade social, surge a partir de dois monstros construídos no processo.

Outro exercício disparador do grotesco foi a proposta do animal enquanto dispositivo, com cada ator responsável pela associação da sua personagem a um animal. Dessa forma, tivemos a relação da personagem Dora à cotaia, ave de pequeno porte, conhecida por seu canto. Com aparente fragilidade, mostrasse resistente, possuindo bico forte, garra traseira longa, movimentos ágeis e olhos atentos. O animal está relacionado também a Nora (personagem da peça *Casa de bonecas*, de Henrik Ibsen). A personagem da Mãe foi relacionada à cobra, animal comumente associado a sabedoria e renovação, mas também ao perigo, traição e sedução. Com seus movimentos ondulatórios e sorrateiros, mandíbula flexível e instinto predatório, a cobra emerge, representando a capacidade de envolver e dominar por meio de gestos sutis e palavras calculadas. A personagem de Eduardo foi vinculada ao orangotango, animal conhecido por sua inteligência e grande capacidade de aprendizado; ainda que geralmente pacíficos, os machos podem demonstrar agressividade, a depender do contexto, são também solitários e não costumam conviver com a fêmea e suas crias. Por fim, temos a associação de Daddy ao sapo, animal com movimentos súbitos (saltos bruscos e imobilidade repentina), olhos fixos e salientes, pegajoso e, por vezes, venenoso, inspira temor, repulsa e desconforto.

Em nossos exercícios com o animalesco, não apenas pudemos investigar novas camadas das personagens, como explorar suas composições corporais – seu ritmo, seu modo de andar, de realizar pausas, de sentir, de agir, de falar. Transitamos por essa experimentação em nossos ensaios, também vivenciando suas graduações entre o humano e o animalesco. Pouco a pouco, intensificamos nossos processos, dando também tônica à relação entre as personagens,

vivenciando assim as interações que se estabeleciam entre as personagens-animais e o espaço e como elas reverberavam em cada um.

Posteriormente, trabalhamos, ainda nessa relação humano-monstro-animal, com a palavra. Cada ator precisou definir e escrever em papéis cinco ações, cinco sentimentos, cinco desejos e três trechos que definiam a sua personagem. Nas interações animalizadas e monstruosas, deveríamos explorar as personagens e suas relações, provocados pelas palavras sorteadas, e as possibilidades das três passagens definidoras de cada personagem, marcadas por essas intervenções.

Com o desenvolvimento progressivo dessas práticas, tivemos a composição e revelação desses corpos distorcidos, vacilantes e descompassados em cena, manifestando uma fisicalidade que transita entre o humano e o animal – e o(s) monstro(s) que carregamos –, o ridículo e o trágico, a vida e a morte, a realidade e o devaneio. A peça, com suas personagens e situações, constrói-se nesse entrelugar oscilante de lucidez e crescente delírio/fantasia, compondo um território em colapso. Exemplo disso é a personagem da Mãe, que se equilibra entre esses dois lugares e mesmo após morta permanece atenta e interferindo em todas as situações.

Da mesma forma que a atuação, baseada nessa construção disforme das personagens, também a visualidade cênica opera nessa esfera do devaneio, materializando em cena essa ambiguidade. A ambientação da Casa de Penhores e da casa da família, separadas simbolicamente pelo caixão da Mãe, cria uma fronteira também simbólica entre os dois espaços. A casa de Dora, composta por móveis de papelão, desenhados, reforçam o universo intangível da fantasia e a fragilidade desse espaço, como se todo aquele universo estivesse prestes a se desmanchar. Em contraste ao cenário monocromático, feito de papel, temos os figurinos vívidos (tons frios para as personagens do núcleo familiar e tons quentes para as do núcleo da casa de penhores) – além das vibrantes coroas de defunto fabricadas por Dora. O jogo de ambiguidades é também expandido para a caracterização, construindo oposição entre a vida das vestimentas e a maquiagem com tons acinzentados – a exceção de Daddy –, e compondo personagens que parecem mortos, mas pulsantes; vivos, mas decadentes.

Por fim, temos outra escolha central da adaptação para a representação não realista, aproximando as personagens a bonecas e marionetes. Desde a

primeira cena – da fila “no prego” –, até a cena em que Dora empenha seu corpo a Daddy, passando pela relação entre Dora e Eduardo, Daddy e Funcionário, temos essa abordagem que rompe com a ideia tradicional hegeliana de personagem enquanto sujeito autônomo. Posicionando-as enquanto figuras manipuladas, submetidas às forças externas – sejam elas familiares, políticas, econômicas e/ou sociais –, temos uma composição de personagens que se aproxima aos “personagens-objetos”, sem vontade própria, movidos e cerceados por força exterior, como aponta Renata Pallottini (1989)

A marionete fala, se movimenta, cumpre ações; mas não escolhe o que diz, não determina seus atos. Apenas empresta sua boca, seu corpo, seus membros, sua vida, a outro, que escolhe por ele. [...] depois de fazer o que lhe é determinado, a marionete sofre as consequências. Se alguém for despedaçado, esse alguém será não aquele que move os fios, mas a própria marionete. [...] quando é o homem que se encontra na posição de marionete, quem será que move os fios? (Pallottini, 1989, p.55)

No universo da peça de Baião, a indagação de Pallottini pode ser perscrutada. Apesar de oscilarem “entre maiores e menores doses de exercício da vontade ou de determinação exterior” (Pallottini, 1989, p. 61), é em Daddy, figura que representa o sistema capitalista e patriarcal, que reside a centralidade do poder de manipulação. É ele – e o que representa – que move os fios, controla os corpos, determina os rumos da ação e transforma pessoas, sobretudo mulheres, em objetos e mercadorias.

Essa lógica, de expressão da redução grotesca do humano (enquanto sujeito autônomo) e do herói em objetos, justifica, ainda, a adaptação textual realizada para essa montagem da peça *Casa de penhores*, com a substituição do leilão originalmente realizado por Daddy. Ao invés de leiloar os objetos domésticos – referidos pela personagem como “bugigangas” –, temos o leilão simbólico das mulheres. Adaptada da peça *Chá de panelas*, em que ocorre a comercialização de bonecas utilitárias femininas pela personagem do Camelô, propusemos na montagem a comercialização dessas mulheres-bonecas, desumanizadas, que representam os papéis femininos outrora assumidos e ainda defendidos para a representação da mulher. Com a condução irônica e cruel de Daddy, o texto ganha outros contornos, tornando-se o ápice do colapso, do absurdo e da crítica acerca da performatividade de gênero.

Vale ressaltar, ainda, que Dora ao se despedaçar parece caminhar para o mesmo lugar das mulheres-bonecas, comercializadas. Entretanto, sua pulsão de vida resiste à anulação: tenta se refazer e reorganizar seus próprios pedaços ao longo de toda sua trajetória. Há nesse movimento reiterado de recusa à condição de marionete, de afirmação de subjetividade e em sua “mania boba de viver” (Baião, 1989, p.169) uma pulsão de vida que persiste.

5. CONCLUSÕES

Por meio da análise da dramaturgia de Isis Baião, a pesquisa evidenciou seu procedimento de subversão do feminino, propondo duas possíveis leituras. Encontramos, assim, a articulação do grotesco não apenas como recuso estético, mas como linguagem que corrompe as normas de gênero e institui novas possibilidades de existência. Observamos, ainda, como o desenvolvimento de personagens femininas ocorre a partir da pulsão de vida, seguindo a reflexão proposta por Audre Lorde (2019).

As personagens femininas de Isis Baião não ocupam os papéis convencionais, nem mesmo suas dramaturgias seguem os moldes usuais. Ao contrário, habitam um lugar de ruína desse ideário feminino. Lugar esse marcado pelo excesso e pelo desconcerto, que surge como possível caminho de liberdade, tensionando as normas de sociabilidade, focalizando sobre as construções e as levando ao extremo. Foi possível compreender como a escrita de Baião articula, de maneira singular, o cômico grotesco a críticas sociais, políticas e econômicas, tensionando a normatividade da sociedade. Ao propor, por meio da linguagem, a construção de personagens femininas subversivas, ambíguas, autônomas e pulsantes, verifica-se a consolidação de resistência e de existência de um possível outro feminino.

Na esteira dessas reflexões, a encenação da adaptação de *Casa de penhores* permitiu expandir esse estudo para o campo da prática, testando as vias de tradução cênicas e corporais dos elementos centrais da estética e linguagem de Baião. Somados à construção das personagens grotescas – figuras que mesclam o animalesco, o demoníaco (monstruoso) e o humano, como aborda Kayser (2003, p. 95) –, a composição visual lúdica, a atuação não realista e o trânsito entre a pulsão de vida e pulsão de morte constituíram

caminhos para explorar o entrelugar de devaneio e de realidade – marca que percorre a peça e a poética da autora.

Apesar de descobertas e avanços, a pesquisa também evidenciou lacunas significativas: há uma defasagem no registro, nos estudos críticos e nas edições de obras, não apenas de Isis Baião, quanto de outras dramaturgas, consideradas, assim como a autora, à margem do eixo. Se o teatro é a arte da efemeridade, a ausência de uma historiografia que contemple sistematicamente a produção dramatúrgica de mulheres limita ainda mais a visibilidade dessas vozes.

Por fim, este trabalho reafirma o desejo de não encerrar, mas de ser um pequeno passo para o estudo da dramaturgia feminina. Almeja-se um estímulo para ler, montar, dar corpo e voz em cena às palavras de mulheres que escreveram – e ainda escrevem – contra o silêncio, a opressão e o contentamento. Reconhece-se, entretanto, que a escrita feminina não se configura como corpus homogêneo, massificado e cristalizado, mas antes como um campo plural, atravessado por múltiplos recortes e vivências – sociais, raciais, regionais, de sexualidade, entre outros. Dessa forma, torna-se necessário movimento contínuo de escavação e (re)construção histórica, visando a valorização e recuperação dessas vozes diversas, muitas vezes silenciadas e posicionadas à margem ao longo da trajetória do teatro brasileiro.

Se considerarmos a produção simbólica um aspecto relevante para a construção do imaginário de um povo, esperamos que essa abordagem da dramaturgia de Isis Baião – e de outras mulheres – possa servir como resposta de expressão positiva, desnaturalizando as violências de gênero também na produção teatral. E que, ao representar a mulher em protagonismo, suas vontades, ambiguidades, medos, lutas, paixões, experiências, apresentemos um cenário esperançoso frente ao sofrimento, à solidão e à opressão. Para além das críticas e denúncias, é importante também fomentar no palco – e fora dele – essa esperança de celebração, do sonho, da pulsão de vida. Uma pulsão de vida que deve ser alimentada, ainda que de forma delirante, tal qual Dora o faz.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Geraldo Ângelo Octaviano de. **Teatro em Belo Horizonte - 1980 a 1990**: Criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8T2PRA>. Acesso em 28 maio. 2025.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Margem e centro**: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Isis Baião. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ANDRADE, Ana Lúcia V. de, EDELWEISS, Ana Maria de B. C. **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo&Rothschild, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. *In: A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARAÚJO, Laura Castro de. A dramaturgia de autoria feminina: 1990 a 2005. *In: Mulher e literatura*, 2007, Ilhéus. Seminário Mulher e Literatura, 12, 2007, Ilhéus. [Anais eletrônicos] Ilhéus: Editus, 2007.
- BAIÃO, Isis. A mulher em-cena. *In: A transgressão do feminino*: ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina. Rio de Janeiro, 1989.
- Seminários**. Rio de Janeiro: Instituto de Ação Cultural, 1989, p. 23 – 28.
- BAIÃO, Isis. **Em cenas curtas**. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1989.
- BAIÃO, Isis. **Teatro (In)Completo**. Rio de Janeiro: Pedrazul, 2003.
- BAIÃO, Isis. **Chá de panelas**. Cópia mimeo. Rio de Janeiro, 1976.
- BAIÃO, Isis. **Essas mulheres**. Cópia mimeo. Rio de Janeiro, 1993.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CLARK, Fred M. **Essas mulheres de Isis Baião**: do Social ao Feminino. XXIX Congresso Brasileiro de Língua e Literatura. Rio de Janeiro, 1997.
- COLLAÇO, Vera. O desnudar do corpo feminino. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1249–1259, 2019. DOI: 10.5965/18083129030520081249. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15851>. Acesso em: 27 maio. 2025
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.
- MAGALDI, Sábato. Mulher no teatro brasileiro moderno. *In: NISKIER, Ruth (org.). A mulher na sociedade contemporânea*: Ciclo de Palestras do Comitê Cultural Feminino da ABL. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999, p. 160-182.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Territórios do feminino. *In: A transgressão do feminino: Ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina. Seminários*. Rio de Janeiro: Instituto de Ação Cultural, 1989, p. 17 – 22.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção de personagens. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.