

QUANDO O AR PURO NÃO ENTRA: FEMININO, VIOLÊNCIA E TRANSLAÇÃO DA LINGUAGEM TEATRAL DE BIVAR

WHEN PURE AIR CANNOT ENTER: FEMININITY, VIOLENCE, AND THE TRANSLATION OF BIVAR'S THEATRICAL LANGUAGE

Monick Pereira de Araújo dos Santos

Universidade Federal do Espírito Santo

monick.dms@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3267-4539>

RESUMO: Este artigo analisa a peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antônio Bivar, a fim de evidenciar as camadas do feminino no contexto autoritário dos anos 1960. A leitura apoia-se no expressionismo, a partir da reflexão crítica de Gerd Bornheim, e dialoga com Jaime Ginzburg, Frantz Fanon e Simone de Beauvoir sobre a violência. À luz de Patrice Pavis, o teatro é entendido como linguagem em translação, em que texto e cena se reinscrevem no cruzamento de culturas e materialidades. Assim, a peça configura-se como forma que demanda tradução contínua, convertendo trauma histórico em imagem cênica e expondo uma subjetividade feminina marcada pelo confinamento, pela violência e pela diluição do eu.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; Feminino; Expressionismo; Violência; Tradução.

ABSTRACT: This article analyzes the play *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, by Antônio Bivar, to highlight the layers of the feminine within the authoritarian context of the 1960s. The reading draws on Expressionism through the critical reflection of Gerd Bornheim and engages with Jaime Ginzburg, Frantz Fanon and Simone Beauvoir on violence. Considering Patrice Pavis, theater is understood as a language in translation, in which text and performance are reinscribed at the intersection of cultures and materialities. The play thus emerges as a form that continually demands translation, converting historical trauma into scenic imagery and exposing a feminine subjectivity marked by confinement, violence, and the dissolution of the self.

KEYWORDS: Brazilian theatre; Femininity; Expressionism; Violence; Translation.

INTRODUÇÃO

Escrita em 1968 e estreada em São Paulo sob direção de Fauzi Arap, a peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* consolidou Antônio Bivar no teatro brasileiro. Vale destacar que a obra voltou a ser montada em diferentes momentos e localidades do país, evidenciando a permanência de sua relevância estética e temática. Em obras anteriores, o contexto histórico-político e social brasileiro propiciou uma articulação entre as características do expressionismo, a presença de um humor ácido e a elaboração de uma crítica sociopolítica à estética de Bivar. A peça de 1968 acrescenta outras categorias ao explorar aspectos mais sutis do universo feminino. Sem confrontar diretamente o poder institucionalizado, e ao recorrer à metalinguagem, Bivar incorpora elementos

que imprimem uma qualidade artística.

A análise dramatúrgica e contextual da peça em questão tem por base uma abordagem crítica, realizando uma leitura estética da obra, observando características expressionistas e a temática da violência, bem como as reflexões sobre o feminino em contextos autoritários. Considera-se, com Patrice Pavis (2008, p. 127), que a tradução teatral ultrapassa a dimensão interlingual do texto dramático, configurando-se como uma translação ampliada que envolve a cooperação entre teoria e cena e a presentificação de culturas. Evidencia-se que a construção cênica, as estratégias discursivas e os elementos simbólicos da peça revelam camadas de subjetividade e resistência diante da manifestação do feminino e da violência como exercício de poder. É interessante notar que esse sentido de tradução expandida conflui com a ideia de “transcrição”.¹ No teatro, ao operar a tradução intersemiótica da linguagem do texto para a linguagem cênica, por meio das condições e das ações, o desafio do tradutor é flagrar a vertigem de um pensamento que incorpora a ironia, o humor e a forma peculiar de realizá-los.

I. FRAGMENTOS DE LUZ

A peça em questão é dividida, simetricamente, em dois atos, cada um com duas cenas, contendo quatro personagens de maioria feminina: *Heloneida*, uma mulher fina, com aproximadamente 36 anos; *Geni*, ex-lutadora livre de circo, com 34 anos; *Carcereiro*, sem nome, com aproximadamente 25 anos; e *Jandira Azevedo*, a carcereira, com uns 35 anos. O texto de Bivar expressa subjetividades femininas em um contexto de violência e silenciamento, ao subverter os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres na sociedade brasileira dos anos 1960, apresentando personagens que não apenas sofrem, mas também praticam a violência, deslocando o papel cultural/político do feminino. Essa inversão realça o teatro como possibilidade de tradução de papéis sociais, trazendo à baila as dicotomias docilidade/agressividade, lar/prisão, delicadeza/máscara de controle. Operando sob o pano de fundo autoritário da ditadura, a peça utiliza estratégias cênicas e linguísticas típicas do expressionismo, como a melancolia, a ironia e o delírio, conferindo às narrativas femininas um teor simultaneamente violento e testemunhal, que tensiona os limites entre a lucidez e a alienação.

Pensando o movimento expressionista de modo geral, Gerd Bornheim (1992, p. 64-65) destaca duas características fundamentais: “a reação contra o passado” e “o sentido impessoal da subjetividade”. Sob as lentes do expressionismo, o filósofo brasileiro afirma que tal movimento cultural deve ser compreendido, não apenas pela tradição de ruptura com uma manifestação artística anterior, mas, como “[...] uma rebelião contra a totalidade dos padrões, dos valores do Ocidente” (Bornheim, 1992, p. 64). Importa observar como os artistas brasileiros assimilam as questões expressionistas. O teatro constitui um caso particularmente relevante, principalmente quando se

¹ Para Haroldo de Campos, a transcrição, mesmo quando orientada pela literalidade, implica a incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação, promovendo a atualização criativa do extratexto. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

considera o impacto da dramaturgia e da atuação brechtianas. A obra de Antônio Bivar é exemplo significativo dessa assimilação. As artes cênicas brasileiras, querendo ou não, tiveram de dar conta, à sua maneira, da revolução do teatro épico de Bertolt Brecht, que abriu novos caminhos ao romper com as influências do naturalismo e do expressionismo.

Na segunda característica há uma distorção da presença de subjetividade, pois “o confessado não é de ninguém, o autobiográfico não tem rosto” (Bornheim, 1992, p. 65). A manifestação subjetiva deixa de estar ancorada em um “eu” individual e identificável. O inconsciente contribui para uma forma de subjetividade mais difusa e anônima, desvinculada de uma identidade estável ou reconhecível. Nessa perspectiva, a destruição da identidade se faz relevante para a desconstrução das personagens de Bivar, pois a existência de uma guerra externa e o próprio cenário como “prisão” correspondem à Segunda Guerra Mundial e ao militarismo da década de 1960.

Em outras palavras, as circunstâncias histórico-sociais de escrita que atravessam a própria composição da obra apresentam um estado de suspensão da continuidade e progressão da história brasileira. Antônio Bivar recorre ao expressionismo para construir seus personagens, desconstruindo sua integridade, representando-os de forma estilhaçada, impessoal, violenta e angustiada. Com isso, percebe-se, de modo mais amplo, a busca por uma “expressão subjetiva [que] se transforme em algo de coletivo” (Bornheim, 1992, p. 67).

Além de um olhar filosófico, vale destacar a relação da estética do teatro com esse movimento artístico. Segundo J. L. Styan, “o drama às vezes se agita em rebeliões passageiras, mas sempre se constrói a partir da experimentação de ideias diante de um público e da experiência teatral acumulada do passado” (Styan, 1981, p. 1, tradução nossa).² Traduzindo essa característica do teatro para a época de Bivar, percebe-se que os ideais de experimentação e de rebelião contra o regime militar incorporaram as qualidades do expressionismo para romper com estruturas cênicas anteriores e denunciar o presente. Styan compara a recepção do público quanto a uma peça realista e expressionista: “[...] se perguntarmos a um espectador comum [...] sobre o realismo, ele poderia dizer que os atores se sentam em cadeiras e conversam sobre o tempo; já no expressionismo, eles sobem nas cadeiras e gritam sobre o mundo” (Styan, 1981, p. 3, tradução nossa).³ Basta saber, para essa análise, o que a obra de Antônio Bivar está gritando para o mundo.

Estabelecendo a literatura moderna como horizonte, Ginzburg (1999, p. 130) defende que

[...] a fragmentação se tornaria adequada para a representação na realidade, na medida em que as seguintes condições fossem satisfeitas: o entendimento do processo histórico é problematizado, pela sua complexidade e por seu impacto, de modo que a consciência humana, em condições convencionais, não tem como dar conta de sua profundidade, exigindo novo modo de pensar e representar; o sujeito (narrador ou sujeito lírico) que enuncia a representação, por estar em um contexto de autoritarismo e opressão, tem sua individualidade

² Traduzido de “[...] drama is sometimes aroused by fitful rebellion, but it always builds upon the testing of ideas on an audience and the total theatre experience of the past”.

³ Traduzido de “Asked what he expected of expressionism in the theatre, the ordinary playgoer is likely to be vague. In realism, he might say, actors sit about on chairs and talk about the weather, but in expressionism they stand on them and shout about the world”.

atingida, sua integridade dilacerada, e sua expressão deixa marcas das fraturas provocadas pelo contexto.

Assim, a fragmentação da identidade é um reflexo direto da instabilidade histórica e da violência constitutiva dos contextos em que se inserem. Ginzburg argumenta que a fragmentação se torna uma forma adequada de representação diante da opacidade e da complexidade do processo histórico, sobretudo em cenários de autoritarismo e trauma. Trata-se da perda da humanidade atribuída a determinadas categorias sociais, como mulheres e negros. A esses grupos historicamente marginalizados foi imposta uma condição de subalternidade que autorizou a dilaceração de sua integridade subjetiva, uma vez que não se enquadravam no ideal de humano universal construído pela modernidade ocidental: masculino, branco, europeu, heterossexual, proprietário e socialmente autônomo. Nesse sentido, a violência não se manifesta apenas como agressão física ou dominação material, mas também como um processo de negação da condição plena de sujeito.

Segundo Frantz Fanon, a questão do negro não se restringe a uma dimensão biológica ou racial, pois “[...] além da filogenia e da ontogenia, existe a sociogenia” (Fanon, 2020, p. 25). O negro não existe apenas como dado ontológico; sua identidade é produzida historicamente pelas relações sociais e culturais forjadas pelo colonialismo, pela escravidão e pela lógica de exploração da modernidade capitalista. A violência colonial atua justamente ao reduzir o sujeito negro à condição de objeto, interditando sua humanidade e produzindo uma consciência marcada pela alienação e pela fragmentação.

Processo semelhante ocorre com a questão de gênero. Conforme Simone de Beauvoir, a mulher é constituída como o “Outro”, isto é, como uma figura inessencial e subordinada em relação ao homem, tomado como sujeito universal. Ao analisar os mecanismos que sustentam essa hierarquia, Beauvoir demonstra que a opressão feminina não decorre de uma condição natural, mas de uma construção histórica e social que restringe a liberdade da mulher e limita sua realização como sujeito:

Os judeus são “outros” para o anti-semita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. [...] descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto (Beauvoir, 1970, p. 11).

Sob essa perspectiva, a violência discutida por Fanon e Beauvoir aproxima-se da reflexão de Ginzburg sobre a fragmentação da subjetividade. Observa-se que contextos marcados pela opressão e pelo autoritarismo produzem sujeitos cindidos, privados de uma identidade e de uma experiência plena de humanidade. A fragmentação da representação artística, portanto, não constitui apenas uma escolha estética, mas a expressão formal de uma crise histórica que atinge profundamente a constituição do sujeito. Vale ressaltar que para Bornheim, ao se observar as expressões artísticas em determinados contextos históricos, a dissolução da personagem expressionista é vista

como sintoma da decadência dos valores ocidentais. As características do expressionismo e da violência, revistos por Bivar, evidenciam que a subjetividade das personagens deixa de ser um núcleo estável e individualizado, para tornar-se difusa e marcada por rupturas, denunciando o impacto de contextos sociais e políticos devastadores. A forma estética torna-se inseparável da crise histórica, revelando-se como uma resposta ao esfacelamento do sujeito diante da violência e da opressão.

II. PRELÚDIO

O primeiro ato da peça apresenta o diálogo entre as duas personagens, Heloneida e Geni, em um espaço de confinamento. Inicialmente, a partir da memória da infância, destaca-se a diferença fundamental entre elas: Heloneida, que gostava mais da disciplina de Economia Doméstica, é a representação da mulher pragmática, cuidadosa, voltada ao cotidiano e à organização prática da vida, alguém que valoriza o espaço privado e a administração do lar; por sua vez, Geni, que tinha preferência por Geografia, representa a mulher curiosa, exploradora, interessada em viagens, culturas e horizontes mais amplos, voltada ao espaço público e ao mundo.

Outra categoria essencial para o desenvolvimento da peça é a questão do tempo. Não há uma resposta precisa para a pergunta de Heloneida, “Que dia é hoje?”, “Não faço a menor ideia” (Bivar, 1968, p. 111), responde Geni. Na ausência de datação, tenta-se localizar através das estações: “*Geni* — Em que estação nós estamos?/ *Heloneida* — Sei lá, parece primavera, mas deve ser fim de outono./ *Geni* — Como você sabe?/ *Heloneida* — Eu sinto.../ *Geni* — Eu só sinto o verão... por causa das baratas...” (*Ibidem*, p. 112). Além disso, não existe a informação de quanto tempo essas mulheres estão confinadas, já que houve um incidente com o livro de registro: “*Carcereiro* — Um dia, faz tempo já, na falta do que fazer, eu peguei o livro [de registro] e fui ler numa rocha, pra ver se tinha algum nome famoso nele. Mas aí o livro caiu n’água e sumiu” (*Ibidem*, p. 142).

O diálogo entre Geni e Heloneida revela o caráter onírico dramático, em que o espaço se apresenta como instável e irreal. A perda do livro de registro simboliza a ruptura com qualquer mensuração temporal, ampliando a sensação de suspensão e confinamento. Essa diluição do tempo aproxima a cena de uma dimensão de sonho ou pesadelo, em que a lógica racional cede lugar a percepções sensoriais, reforçando a estética expressionista ao instaurar um clima de desorientação e angústia. Dessa forma, Bivar trata o tempo não como referência objetiva, mas como efeito de indeterminação sobre o real.

A falta de lógica temporal e, simultaneamente, a tentativa das personagens por precisar esse tempo constroem uma atmosfera de delírio. Contribuindo com essa sensação onírica expressionista, o espaço físico de encarceramento atribui significado simbólico de devaneio, como é perceptível na foto do palco:

Fig. 1: Cenário



Fonte: Funarte.

Convém observar que elementos técnicos da organização do cenário alargam os sentidos relativos ao sonho ou à irrealidade. A desproporção da extensão das paredes e das grades ao fundo, em comparação com as personagens; e a baixa luminosidade configuram-se como características expressionistas. Segundo Styan, a primeira premissa do expressionismo acerca do cenário é de que o clima onírico e angustiante “era reforçado por uma iluminação sombria e pouco realista e por distorções visuais [...]” (Styan, 1981, p. 4, tradução nossa).⁴ Além disso, o “uso característico de pausas e silêncios” (Styan, 1981, p. 4, tradução nossa),⁵ também presentes nas rubricas das falas das personagens, principalmente em seções de monólogo rememorativo, colaboram para esse estado de sonho. Nesse sentido, o expressionismo funciona como tecnologia tradutória, converte trauma histórico em forma cênica.

Porém, para todo lado expressionista da moeda de Bivar, há outro realista, como ocorre em dois episódios do primeiro ato, em que Heloneida fala sobre o teatro. Na primeira ocasião, Heloneida retorna ao diálogo sobre a guerra:

Heloneida — [...] Quando ouço sobre essa pobre gente inocente morrendo aos milhares, eu não vejo o menor sentido em coisas assim como, por exemplo, o teatro.

Geni — O teatro?

Heloneida — É. Só pra citar uma dessas artes que andam espalhadas por aí. Não vejo o menor sentido na literatura, no cinema, na pintura, na música... Bem, pra música eu ainda faço uma certa concessão, mas mesmo na arquitetura ou até mesmo na televisão... Isso pra não falar na escultura (Bivar, 1968, p. 138-139).

⁴ Traduzido de “This mood was aided by shadowy, unrealistic lighting and visual distortions in the set.”

⁵ Traduzido de “A characteristic use of pause and silence, carefully placed in counterpoint with speech and held for an abnormal length of time, also contributed to the dream effect”.

A linha de raciocínio do discurso moralizante de Heloneida aparenta uma fragmentação e mudança abrupta de assunto. O teatro surge como uma quebra da coerência e da lucidez da fala anterior. O pequeno fio condutor que parece conectar esse enunciado é a falta de sentido das guerras e das artes. A ênfase do teatro, arte pela qual a própria personagem está inserida, aproxima a fala de Heloneida à metalinguagem. Vale destacar a ironia de Bivar ao colocar na fala de sua personagem uma suposta falta de sentido da arte cênica.

A segunda referência direta ao teatro acontece já na cena 2, do primeiro ato, momento em que Heloneida se recusa a falar sobre um crime que cometeu:

Heloneida — Imagina! Não posso, meu bem. Você se esqueceu que estamos num teatro?

Geni — Que teatro? [...] Você tem a mania de achar que está num teatro... por quê?

Heloneida — Hoje em dia, no palco de um teatro a gente ouve as verdades mais secretas do ser humano. Coisas que a gente não ouve na rua, por exemplo. Pode-se dizer praticamente quase tudo num palco de teatro.

Geni — E então?

Heloneida — De uma vez por todas, não me peça mais pra contar o meu segredo. Este prazer eu não vou dar à plateia... [...] Sabe duma coisa, Geni? Eu sempre amei o teatro acima de todas as coisas. E descobri que o melhor palco é a própria vida. Fazia o meu teatrinho particular representando, se possível, um papel por semana. Nessas alturas eu estava representando Fedra...

Geni — Quem?

Heloneida — Fedra, uma grega... (Pausa) Essa história está te cansando? (Heloneida vai até a boca de cena e fica um instante olhando a plateia) Fico com receio de estar cansando a plateia.

[...]

Heloneida (Para Geni) — E depois você se queixa, Geni. Imagina a colher de chá. Uma prisão com plateia. Você não pode dizer que estamos sozinhas no mundo. Essa plateia, pelo menos duas horas por noite, faz companhia pra gente. Não é uma delícia? É por isso que eu amo o teatro. Olha! (Mostra a plateia) Hoje em dia quem não representa bem o seu papel é melhor cair morto (Bivar, 1968, p. 170-171, grifo nosso).

Se anteriormente a referência à realidade através do teatro foi insinuada discretamente, agora há a quebra da quarta parede completamente. Heloneida atravessa o campo ficcional e rompe qualquer pretensão de ilusão sobre o real na peça, interagindo diretamente com o público. Nesse segundo gesto, as características do expressionismo atingem uma dimensão radical, instaurando a sensação de deslocamento e instabilidade próprias do onírico, enquanto o discurso se ancora em uma reflexão realista e crítica sobre a função da arte e sua relação com a vida.

Essa oscilação revela a dualidade constitutiva do teatro de Bivar: de um lado, a linguagem expressionista, que cria atmosferas de sonho, distorção e absurdo; de outro, o viés realista, que reinsere a cena no campo da crítica social e cultural. Dessa forma, a peça demonstra um texto em movimento, construindo uma tradução que se retraduz continuamente por meio da ambiguidade entre representar e viver. Ao expor o palco como espaço de verdade e mentira, de representação e autenticidade, Heloneida encarna essa duplicidade: é ao mesmo tempo personagem e consciência do espetáculo. Assim, a fala que ironiza a falta de sentido da arte e depois reafirma o amor pelo te-

atro tensiona o espectador entre a descrença e a valorização da experiência estética. Desse modo, Bivar constrói um teatro em que a metalinguagem não é apenas recurso formal, mas um dispositivo crítico que evidencia as contradições entre opressão e liberdade, alienação e resistência.

Coadunando essa linguagem teatral, há na presença da violência mais uma forma de tensionar espaços de contradição: o feminino e a manipulação de poder enquanto exercício da violência. A composição de duas personagens femininas que se encontram em uma prisão, incita o leitor a perguntar quais foram os crimes que elas cometeram. Já no início da peça, a primeira lembrança de um ato violento introduz um choque com os valores éticos e morais, revelando ambiguidades na constituição subjetiva das personagens:

Geni — O jardim da casa da minha professora de Geografia era cheio de girassol [...] O cabelo dela era todo branco. Ela devia ter uns sessenta anos. O cabelo dela era todo branco e num lugar, bem aqui perto da testa, tinha um pedaço de peruca preta toda cacheada — devia ser de quando ela era mocinha quando o cabelo dela era preto e usava cachos.

Heloneida — Coitada!

Geni — Eu adorava ela. Um dia fizeram uma maldade com ela. Um cara da nossa classe enfiou um traque debaixo da saia dela. A coitada usava vestidos antigos que iam até o chão. Quando a bombinha explodiu, ela levou um susto tão grande que os cachinhos dela caíram. Coitada. A classe caiu na gargalhada, menos eu. Morri de pena dela. Fui lá e peguei os cachinhos dela no chão e entreguei pra ela. Tinha uma cara tão infeliz, mas ficou agradecida.

Heloneida — Coitada! Que gente desumana.

Geni — Mas espera um pouco. Quando acabou a aula eu chamei o sujeito que tinha feito aquilo e quase acabei com a raça dele. Naquela época eu já era a rainha da porrada. Todo mundo me respeitava (Bivar, 1968, p. 113-114).

Ao presenciar a violência praticada por um colega contra a professora, Geni manifesta simultaneamente empatia pela vítima e agressividade contra o algoz. Essa ambivalência evidencia uma subjetividade marcada pela tensão entre a posição historicamente atribuída ao feminino e a busca por formas de agência em um contexto de relações desiguais de poder. Ao afirmar que era a “rainha da porrada” e que “todo mundo me respeitava”, a personagem associa o reconhecimento social ao exercício da força, apropriando-se de uma linguagem e de práticas tradicionalmente vinculadas à masculinidade.

Nesse sentido, a cena dialoga com a reflexão de Beauvoir (1970, p. 64) acerca do “protesto viril”. Para a filósofa, a mulher, inserida em uma ordem social que privilegia o masculino, pode reagir à condição de inferioridade mediante a incorporação de atributos culturalmente associados aos homens, buscando, por meio deles, alcançar autonomia e reconhecimento social. Assim, a reação de Geni não se restringe à defesa da professora humilhada; ela também representa uma tentativa de romper com a posição passiva convencionalmente atribuída às mulheres. A violência, nesse contexto, adquire um significado paradoxal: ao mesmo tempo em que reproduz a lógica agressiva que sustenta as relações de dominação, funciona como instrumento de resistência e afirmação subjetiva.

Além disso, a vítima da agressão inicial é uma professora idosa cuja aparência foge aos pa-

drões de juventude e beleza valorizados socialmente. A humilhação pública sofrida por ela evidencia como a violência opera também sobre os corpos femininos que não correspondem aos modelos estéticos legitimados pelo olhar masculino. Ao reagir fisicamente contra o agressor, Geni transforma a violência em mecanismo de reparação simbólica, contestando a vulnerabilidade imposta tanto à professora quanto às mulheres em geral. Dessa forma, a cena teatral explicita como as relações de poder atravessam o gênero e como a constituição da subjetividade feminina pode ocorrer por meio de estratégias contraditórias, nas quais resistência e reprodução da violência coexistem.

Esse lugar comum docilizado do feminino é elemento contrastante das ações e atitudes violentas de Heloneida e de Geni. Logo na descrição do cenário, ocorre uma alusão a essa ideia de feminilidade:

Cenário: Uma cela de prisão disfarçada em confortável compartimento. Bem no alto, ao centro esquerdo, uma pequena janela de grades coberta com uma enorme cortina florida. Duas camas. Duas cadeiras. Ao centro, bem junto à parede do fundo, uma privada com uma delicada capa disfarçando. Bem no centro, no teatro, uma lâmpada coberta com uma cúpula já bem velha. Enormes flores de papel crepom espalhadas pela cela. Ao abrir o pano, estão em cena Heloneida e Geni. Heloneida está pintando florzinhas numa cúpula nova. Geni observa, admirada (Bivar, 1968, p. 107-108).

A cela “disfarçada em confortável compartimento”, a qual Heloneida chama de “retiro” (Bivar, 1968, p. 117) e, em outros momentos, “um verdadeiro lar” (Bivar, 1968, p. 119), tem delicados objetos que ajudam a construir essa ambientação aconchegante. A imagem da flor, símbolo caro para o lirismo romântico, está presente nos objetos e no trabalho artesanal imposto às personagens. Essa ambivalência cuidadosamente construída, marcada por flores, delicadeza e trabalhos manuais, não apenas suaviza a dureza do cárcere, mas também intensifica o contraste entre o ambiente e a violência praticada pelas personagens. Essa oposição demonstra uma (re)tradução cultural do feminino, na qual evidencia-se a tradução da violência em decoração, ressignificando uma estética do cuidado em repressão do poder.

Nas primeiras trocas de diálogo entre Heloneida e Geni, percebe-se como essa estética da flor atravessa a decoração do espaço cênico e alcança a subjetividade das detentas:

Geni — Eu era tão impaciente.

Heloneida — Você foi maravilhosa.

Geni (sem jeito) — Obrigada. (As duas se abraçam, comovidas. Pausa). Que vergonha, meu Deus!

Heloneida — Do que, boba?

Geni — Eu estava me lembrando, eu era vulgarona. Também, tinha acabado de sair dum circo.

Heloneida — Imagina. Você vinda do circo, e eu da mais alta sociedade. Juntas praticamente até que a morte nos separe. Não é engraçado?

Geni — Não brinca, Heloneida!

Heloneida — Você transformada numa moça fina, e eu numa espécie de assistente social... (Bivar, 1968, p. 119-120).

A habilidade com artesanato, o cárcere aconchegante e a transformação das personagens são disfarces de camadas que (des)constroem essas subjetividades. A dissimulação de “moça fina” e de “assistente social” também são máscaras que representam lugares de confinamento desses corpos femininos. As personagens tentam, constantemente, lembrar ou esquecer o passado como espécie de remissão dos crimes que cometeram. A construção dessa identidade da mulher ideal é sistematicamente reforçada por Heloneida, enquanto Geni deseja desvairadamente fugir, não apenas do confinamento físico da cela, mas da vida de aparência que vai sendo construída pela mediação meticulosa de Heloneida.

A subversão dessa feminilidade ocorre principalmente por meio do extremo grau de violência praticado pelas detentas:

Heloneida — Um dia, na falta do que fazer, resolvi passar uma tarde no museu. Queria ficar sozinha e escolhi um museu. [...] Entrei numa sala e encontrei a estátua dum homem nu, no tamanho normal, tudo era no tamanho normal. Fiquei fora de mim, eu estava sozinha e aquela estátua... bonita... me deixou cega. Eu nunca tinha namorado, naquele tempo eu não era o que sou hoje [...] Pra encurtar a história, tirei toda a minha roupa e...
[...]

Heloneida — De repente eu dei de cara com um homem horroroso me vendo fazer aquilo... e ele mesmo, que nojo, fazendo uma coisa nojenta...

Geni — Eu sei o que é... que sujeito cretino... e o que foi que você fez?

Heloneida — Espera só... Mas naquele tempo eu era muito medrosa e por isso andava sempre armada... tinha um revólver na liga.

Carcereiro — E mandou fogo no cara?

Heloneida — Não tive outra saída.

Geni — E não te prenderam?

Heloneida — Que é que estou fazendo aqui? (Bivar, 1968, p. 140-141).

E quanto a Geni, o homicídio coletivo ocorreu na época em que fazia sucesso no circo como a rainha da porrada e namorava com Piolho, o palhaço:

Geni — Uma loirinha desbotada que tinha vindo do teatro... [...] Ela chegou toda metida, usando uns boás e umas plumas feitos de pena de galinha pintada... [...] Mas como quem fazia sucesso mesmo com o público era eu, a mulher tratou logo de me destruir me tirando o meu palhaço. O besta ficou vidrado por ela [...] Eu, como não podia deixar de acontecer, andei dando umas porradas nos dois, mas foi pior. Todo mundo ficou contra mim e eu, chateada da vida, comecei a beber.
[...]

Geni — Você não vai me perdoar nunca. (Pausa) Azar! (mais animada) Eu estava puta da vida mesmo. Um dia eu enchi a cara e esperei todo o pessoal do circo dormir, e aí peguei a gasolina... [...] É isso mesmo. Peguei a gasolina e joguei em volta do circo e taquei fogo... enquanto o circo pegava fogo eu me apresentei no distrito... nesse ponto eu fui muito honesta (Bivar, 1968, p. 158-160).

As narrativas de Heloneida e Geni revelam como a violência se configura não apenas como um ato cometido, mas também como um papel que as personagens assumem em oposição ao lugar de docilidade. Ambas respondem a agressões ou desestabilizações sofridas, elaborando suas ações como formas de reação. Nesse sentido, os assassinatos, em vez de serem apresentados unicamente como crimes brutais, são relativizados pelas próprias personagens, justificando-os moralmente a partir das circunstâncias que os motivaram. Assim, o discurso das detentas não nega a gravidade de seus atos, mas desloca o julgamento para uma zona ambígua. A violência aparece como resposta inevitável a um dano anterior, o que Beauvoir argumenta como uma reação ao complexo de inferioridade construído sobre o feminino. Assim, a mulher reage por meio de um “protesto viril”: ou procura masculinizar-se, ou luta contra o homem com armas femininas (Beauvoir, 1970, p. 64).

III. UMA CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM BIVARIANA

Fraga (1994, p. 91-92), ao evidenciar fortes características expressionistas nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, relaciona a estrutura da ação das peças ao desenvolvimento de “cenas rápidas, fragmentadas, visando a transmitir uma *sensação de conjunto*, seja de angústia, seja de incomunicabilidade, seja de náusea; seja de desvario”. Na peça de Bivar, a disposição da ação apresenta os mesmos aspectos, no entanto, com algumas peculiaridades. A divisão de *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* dá-se em dois atos, o primeiro maior que o segundo, contendo duas cenas em cada um deles. A transição entre as quatro cenas acompanha a diluição do tempo real e do estado psicológico das personagens.

A cena 1 termina com o apaziguamento de Heloneida e o Carcereiro sobre o lapso de desespero de Geni, querendo sair a todo custo da cela, seguido de uma insinuação de relação amorosa entre os dois: “*Heloneida — Deixa pra lá. Vem cá. (Os dois vão até a cama de Geni. Pausa. Heloneida vê que Geni está dormindo e a cobre.) Não é uma gracinha? (Silêncio) Vem (Os dois começam a tirar a roupa. Luz baixa devagar)*” (Bivar, 1968, p. 145). No início da cena 2 a rubrica contextualiza: “(Manhã do dia seguinte. Heloneida e Geni em cena, fazendo flores de papel crepom. Há flores espalhadas pela cela)” (Bivar, 1968, p. 146). Desde o primeiro ato há uma descontinuidade temporal: as personagens não sabem que dia é nem quanto tempo estão presas. Todavia, há uma certa linearidade dos acontecimentos que corrobora uma aparência de equilíbrio psicológico das personagens principais.

Todavia, tanto a progressão temporal quanto a estabilidade psíquica das personagens vão sendo fragmentadas no segundo ato. A rubrica da fala de Heloneida no final da cena 2, do primeiro ato, “*Heloneida (Depois de o Carcereiro ter saído)*” (Bivar, 1968, p. 178); e a primeira fala de Geni na cena 1, do segundo ato, “*Geni — O que será que aconteceu com o Carcereiro? Há dois dias que ele não aparece*” (Bivar, 1968, p. 179), destaca a saída definitiva do Carcereiro. Essa aparente precisão de tempo e a própria existência do Carcereiro entra em colapso com a aparição de Jandira Azevedo:

Geni — Os tempos mudaram minha filha... sinto uma nova vontade de viver... (Barulho de chaves abrindo a cela. Sem olhar para a porta, as duas se ajeitam como se esperassem a visita do Carcereiro. Heloneida, como sempre que o Carcereiro aparece, está sentada numa pose bem faceira e feminina. Geni, impassível. Entra Jandira.)

Azevedo (Com voz masculinizada) — Boa-noite! (Heloneida surpresa, sem se virar.)

Geni (Também surpresa e sem saber o que está acontecendo) — Quem é você?

Azevedo — Ah, minha paciência, toda vez que eu entro aqui tenho que dizer quem sou eu? (Bivar, 1968, p. 187-188).

O segundo ato marca a intensificação da instabilidade psíquica das personagens, utilizando os mesmos padrões de linguagem. A aparente linearidade entre a saída da figura do Carcereiro e a fala inicial de Geni é logo subvertida pela irrupção de Jandira Azevedo. O modo como Heloneida e Geni reagem — ambas assumindo automaticamente a postura de recepção ao Carcereiro — revela a permanência de uma lógica de aprisionamento que transcende a presença física da autoridade. A aparição de Azevedo, em vez de restituir a ordem, desestabiliza ainda mais a cena ao introduzir-se no jogo psíquico.

Jandira Azevedo, nome atribuído à personagem nas informações extraliterárias, as rubricas iniciais: “Jandira Azevedo — Uns 35 anos. Carcereira” (Bivar, 1968, p. 107), rejeita seu primeiro nome, corroborando um teor masculinizado. Além disso, o tom constante de ameaça intensifica a relação opressora sobre Heloneida e Geni, como observa-se na fotografia da encenação:

Fig. 2: Ameaças de Azevedo



Fonte: Funarte.

No canto da direita da foto, Azevedo com um chicote na mão, Geni e Heloneida no canto esquerdo. A persona de Azevedo ameaça não apenas o estado físico das duas detentas, mas o estado psicológico. Em especial, a construção da subjetividade de Heloneida, autocontrolada, mulher fina, honesta, ar de superioridade, simpatizante dos ensinamentos cristãos sobre purgatório, aceitação

filosófica de que todos têm uma missão a cumprir, todas essas marcas identitárias começam a se distorcer.

A oscilação psíquica de Heloneida também se revela na aparição de imagens absurdas nas narrativas memorialísticas. Por meio de partes do corpo que são profundamente deformadas, vai se construindo um “rigoroso antirrealismo” (Styan, 1981, p. 1, tradução nossa).⁶ No primeiro ato, a rememoração de Heloneida parte do seu próprio corpo; ao levantar a roupa e mostrar o umbigo a Geni, que reage com horror, ela se recorda de um peixinho nadando dentro dele:

Heloneida — Pois é. Eu tinha um orgulho desse meu umbigo enorme. Eu tinha um peixinho pequenininho de estimação. Eu ia para a praia e levava ele comigo. Me deitava, punha água no umbigo e o peixinho dentro. Ele ficava nadando e fazia uma cócega gostosa... Ah, que saudade! Um dia, o sol estava quente demais; eu dormi, a água secou e o peixinho morreu. Quase morri de tristeza. Aí eu nunca mais fui à praia.

Geni — Eu nem sei o que pensar (Bivar, 1968, p. 151-152).

Já no segundo ato, a concepção de uma imagem absurda dá-se pela descrição do irmão de Heloneida, Hermann:

Heloneida — O meu irmão era assim... vivia com fome... até parece que tinha um estômago furado.

[...] Eu era muito mais velha que o meu irmão. Era que nem uma mãe pra ele. Eu ensinei tudo a ele e nunca deixei que ele se aproximasse desse mundo depravado que a gente vive. Mas ele era um fraco... vivia com fome.

[...]

O meu irmão, Geni! Uma vez, trancado no quarto com o livro de São Francisco, ele chorava de fome, aí eu abri a porta e disse: Você me desculpe, mas eu só vou te dar comida quando você compreender... E não dava mesmo. Até que um dia eu abri a porta... eu nem gosto de lembrar... e encontrei ele morto... [...] Fiquei com tanto remorso... (Realista) mas foi melhor assim. Se ele continuasse vivo, ia sofrer muito... era muito fraco... Ele era tão bonito, Geni. O que eu mais gostava nele eram as orelhas... [...]

Heloneida — As orelhas eram enormes... assim...

Geni — Nossa!

Heloneida — E bem abertas... pareciam duas flores desabrochando... ele era pálido — também não saía de casa — mas as orelhas dele eram coradas... (Bivar, 1968, p. 210-214).

A irrealidade das imagens memorialísticas projeta-se como recurso central na construção de uma memória que beira o delírio e, sobretudo, na forma como a morte se inscreve como ponto final dessas lembranças. No primeiro ato, a deformidade recai sobre o próprio corpo: o umbigo desproporcional, que abriga um peixe. A morte do animal é tida com intenso pesar. Já no segundo ato, a deformidade não é mais de si, mas projetada no irmão — suas orelhas enormes e floridas —, cuja morte, por inanição, revela uma virada na perspectiva da personagem. Se antes o luto pelo peixe parecia insuportável, agora a morte do irmão é relativizada como um destino “melhor assim”, reve-

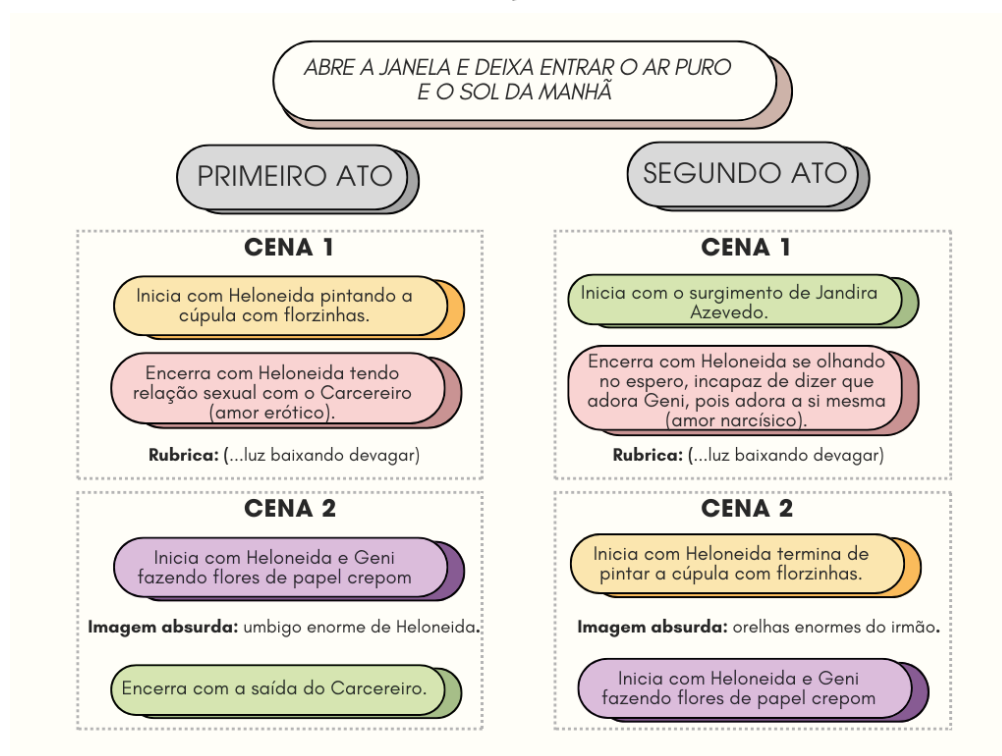
⁶ Traduzido de “[...] a rigorous anti-realism”.

lando pouco ressentimento e até certo alívio. Essa mudança indica uma escalada na fragmentação da moral e da ética de Heloneida. A deformidade do corpo passa a articular não apenas imagens absurdas, mas também a diluição progressiva de qualquer medida estável de compaixão ou humanidade. Ou seja, a máscara do fingimento de uma mulher fina e controlada começa a cair.

No final da cena 1, do segundo ato, Heloneida, após validar os sentimentos de adoração de Geni por ela, não responde de igual modo a pergunta de Geni diante do espelho: “*Geni* — E você também me adora?/ *Heloneida* — Bem, adorar, adorar... (Numa atitude de superioridade, sem tirar os olhos do espelho, finge pensar antes de responder e depois, complacente) Às vezes... eu... gosto muito de você./ (Luz vai baixando devagar)” (Bivar, 1968, p. 205). Já no início da cena 2, do segundo ato, a rubrica destaca a atividade de pintura da cúpula: “Estão em cena Heloneida e Geni. Heloneida está acabando de pintar a cúpula. Geni está com fome” (Bivar, 1968, p. 205). Essa pintura, não por acaso, é a mesma ação que inicia a peça na descrição do cenário.

A princípio, analisando estruturalmente, percebe-se que a divisão simétrica de duas cenas em cada ato, a posição central da rubrica “luz baixando devagar” e a repetição dos eventos que iniciam e terminam as cenas — I. Heloneida pintando a cúpula com florzinhas, II. Representação de um amor narcísico (interno e externo), III. Heloneida e Geni fazendo flores de papel crepom, IV. A narrativa de imagens absurdas, V. Saída e chegada de outros personagens (Carcereiro e Azevedo) — formam um conjunto de elementos fundamentais que sustentam a composição da obra teatral. A partir da observação do modo como a peça foi estruturada, na forma e no conteúdo, é possível constatar uma dualidade composicional que se torna o fio condutor de todo o enredo:

Fig. 3: Sistematização estrutural e semântica da peça
Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã (1968)



Fonte: elaborado pelo autor.

Por meio da sistematização do esquema acima, torna-se perceptível uma simetria na divisão dos quadros da obra e, ao mesmo tempo, uma assimetria em relação à correspondência dos acontecimentos. A fragmentação das cenas é amenizada pela transmissão de uma *sensação de conjunto* (Fraga, 1994, p. 91) produzida por meio da repetição semântica dos episódios que sustentam toda a trama, causando um efeito *looping*. Por meio da sistematização do esquema acima, percebe-se uma simetria na divisão dos quadros da obra e, ao mesmo tempo, uma assimetria em relação à correspondência dos acontecimentos. Essa circularidade se evidencia tanto na recorrência das rubricas, com a luz baixando lentamente, quanto nas repetições de ações — como a pintura da cúpula e a confecção das flores de papel crepom. Entretanto, se a estrutura se mantém paralela, os conteúdos se distanciam: no primeiro ato prevalece o amor erótico e a dor diante da morte do peixe, enquanto no segundo ato surgem o amor narcísico e a naturalização da morte do irmão. Assim, a simetria formal contrasta com a progressiva dissolução moral das personagens, revelando que a repetição não gera estabilidade, mas intensifica a sensação de deslocamento e delírio.

Conforme a proposta de metodização de J. L. Styan, em “Expressionismo no teatro”,⁷ na qual elenca seis principais características das primeiras obras do teatro expressionista, a terceira técnica evidencia que o enredo e a estrutura dessas peças

[...] tendiam a ser fragmentados e divididos em episódios, incidentes e quadros, cada um deles apresentando seu próprio ponto. Em vez do conflito dramático da peça bem-feita, a ênfase recaía sobre uma sequência de afirmações dramáticas feitas pelo sonhador [...] (Styan, 1981, p. 4, tradução nossa).⁸

A linguagem dramática de Antônio Bivar em *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* adere a algumas características essenciais do expressionismo, mas imprimindo suas particularidades artísticas. Apesar da fragmentação dos quadros, há uma estrutura bem estabelecida que liga semanticamente essas cenas. No entanto, essa forma sustenta o efeito delirante causado pela conexão direta do final da peça com o seu início, sugerindo uma sensação de encurtamento do tempo real dos acontecimentos: a cena 1, do primeiro ato, inicia com Heloneida pintando a cúpula com florzinhas, já a cena 2, do segundo ato, começa com Heloneida terminando de pintar a cúpula com florzinhas. Tal percepção propõe a transformação do tempo real para um tempo psicológico.

Anelada a esse argumento, tem-se a resignificação de elementos concernentes ao gênero dramático. A redução gradual da luz no momento da encenação tem a atribuição de criar um efeito de finalização de uma cena ou ato. Todavia, esse recurso é inserido apenas no final das primeiras cenas, o que gera uma função de transição, sinalizando a plateia sobre mudança de atmosfera. No final da peça, a ausência desse recurso cênico da iluminação junto com a retomada da atividade artesanal de construção de flores de papel crepom, em que as personagens trabalham durante todo o enredo, dão a impressão do *looping*; ou seja, falta de uma finalização e a contínua retomada a essa “missão”:

⁷ Traduzido de “Expressionism in the theatr”.

⁸ Traduzido de “The plot and structure of the play tended to be disjointed and broken into episodes, incidents and tableaux, each making a point of its own. [...] the emphasis was on a sequence of dramatic statements made by the dreamer [...]”.

Heloneida — É, sim. A gente ainda tem tanta coisa pela frente. Nós já cumprimos a primeira parte da nossa missão... (Põe uma flor de lado e pega mais papel) Isso me deixa aliviada... agora vem a segunda parte.

Geni — Que missão?

Heloneida — Ora Geni, como você é esquecida... todo ser humano tem uma missão a cumprir... umas mais importantes... outras menos importantes... nós já cumprimos a primeira parte... agora vem a segunda.

Geni — E qual era a primeira parte?

Heloneida — Fazer flores de papel.

Geni — E a segunda?

Heloneida — Fazer mil e quinhentas flores até amanhã cedo.

Geni — E essa missão é importante?

Heloneida — Importantíssima (Olha fixamente a plateia) (Bivar, 1968, p. 241).

Vale destacar o final da peça para evidenciar a continuidade das ações das personagens apresentada tanto pela repetição dos episódios, quanto pela reiteração da missão imposta: fazer mais quantidade de flores de papel crepom. Essa circularidade reforça o caráter expressionista da obra, uma vez que dissolve a ideia de desfecho linear e definitivo, substituindo-a por uma dinâmica de recomeço incessante. A “missão” de confeccionar flores, aparentemente banal, adquire função simbólica ao traduzir a condição de aprisionamento das personagens, que permanecem presas a uma tarefa interminável e absurda. Nesse movimento, o efeito de *looping* cria não apenas a sensação de suspensão temporal, mas também evidencia a vacuidade da ação humana, ao mesmo tempo em que expõe a precariedade ética e psíquica das personagens.

Além das estruturas dos atos e das cenas, as subjetividades (des)construídas das duas personagens principais, *Heloneida* e *Geni*, dialogam com a ideia de uma construção da linguagem teatral de Bivar, demonstrando que o autor utiliza as características do expressionista sem cair na mera estilização de movimento artístico. Dialogando com a análise filosófica de Bornheim (1992, p. 67) sobre as consequências gerais do expressionismo, compreende-se que

[...] este movimento sinta necessidade de uma nova linguagem, reduzida a um mínimo de literário e dotada de máxima força expressiva. Uma linguagem que em certos textos de teatro se restringe ao telegráfico, e até ao extremo de negar-se a si própria, violentando a palavra através de sua substituição por ruídos, sons, gritos etc.

A partir da peça analisada, nota-se que o autor consegue imprimir na composição do texto dramático a estética e a filosofia expressionista, fazendo com que os aspectos de sua linguagem não vertam na pura abstração, o que faria da peça uma negação de si mesmo. A fragmentação do tempo e a estruturação da forma, o desvario e o autocontrole, a lembrança e o esquecimento, a angústia e a felicidade, a violência e a moralidade, são dualidades tensionadas, rompendo o lugar conservador da mulher e denunciando o confinamento como controle.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A análise da peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* permite perceber que Antônio Bivar constrói sua dramaturgia a partir de uma dialética do expressionismo. A fragmentação da ação, a indeterminação temporal e as imagens absurdas inseridas nos relatos das personagens instauram um clima de delírio, característico da estética expressionista. Bivar manipula o tempo não como dado objetivo, mas como recurso dramático que tensiona a percepção da realidade. Simultaneamente, a inserção de referências diretas ao teatro e à vida social da época inscrevem a peça no campo da crítica realista. Essa combinação dá origem a uma forma dramática singular, em que o espaço cênico se apresenta como prolongamento das subjetividades femininas e a violência se articula à delicadeza do ambiente, subvertendo os limites entre afetividade e agressividade, sonho e real, opressão e resistência.

A peça evidencia o teatro como texto em movimento: as personagens sabem que estão em cena, a plateia integra o dispositivo de aprisionamento e a linguagem se constrói na oscilação entre texto e cena. As rubricas de luz, pausas e cenário, bem como o metateatro e a quebra da quarta parede, operam como traduções intersemióticas da repressão em forma cênica. A tradução não se reduz ao deslocamento linguístico, pois “qualquer tradução [...] é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’” (Pavis, 2008, p. 128). Tal perspectiva permite pensar o teatro como um texto em movimento, constantemente reatualizado, no qual a encenação reinscreve sentidos e produz novas leituras do presente. Nessa dinâmica, a violência e o confinamento não se encerram no sentido fixo, mas permanecem como experiência que continuamente pede reinscrições sucessivas entre texto, cena e recepção.

Assim, a linguagem teatral bivariana revela-se como um projeto estético marcado pela repetição e pela circularidade, que, ao invés de oferecer conclusões, provoca o espectador com a sensação de *looping* e de tempo psicológico dilatado. A simetria formal e dos conteúdos reforçam a dissolução da moral das personagens, enquanto a alternância entre momentos metalinguísticos, memórias delirantes e explosões de violência questiona a estabilidade da própria representação. Ao articular contradições, Bivar constrói uma dramaturgia de fronteira, capaz de transformar o palco em espaço de instabilidade e crítica, reafirmando o teatro como lugar de reflexão sobre a condição humana e suas ambiguidades.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. 4. ed. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BIVAR, Antônio. *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. In: *Aplausos Teatro Brasil*. Rio de Janeiro: SNT, 1968.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Raquel Camargo e Sebastião Nascimento. São Paulo: UBU Editora, 2020.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o expressionismo. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 28, p. 89-103, 1994.

FUNARTE. Dossiê D.1 - Abre a janela e deixa o ar puro e o sol da manhã. Imagem disponível em: <<https://atom.funarte.gov.br/index.php/abre-a-janela-e-deixa-o-ar-puro-e-o-sol-da-manha-s-p-sao-paulo-1968-cenas-do-espetaculo>>. Acesso em: 9 jul. 2026.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, [S. l.], n. 18/19, p. 121-144, 1999. DOI: 10.5902/2176148512080. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12080>>. Acesso em: 7 ago. 2025.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STYAN, John L. *Modern drama in theory and practice: Expressionism and epic theatre*. v. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Submissão em: 20/02/2026

Aceite em: 11/06/2026