

A CURA PELA VIOLÊNCIA EM *MATA TEU PAI* E *MULHER DE JUAN*

Euler Lopes Teles¹

INTRODUÇÃO

Esse artigo pretende analisar duas obras dramáticas escritas por autoras latino-americanas, com o intuito de entender de que forma a desigualdade de gênero ganha conotação de doença nos dois textos, a saber, *Mata teu pai* (2016) da brasileira Grace Passô e *Mulher de Juan* (2015), da boliviana Claudia Eid. Desse modo, por meio das análises de seus sintomas, perceberemos como essas personagens enfrentam o mundo imposto e de que forma elas sugerem uma solução-cura para o mal que as aflige.

Para tanto, este trabalho transita pelas reflexões de Sontag (1984), de maneira a perceber que a doença pode ser uma metáfora para outras coisas e, com isso, tentaremos defender que o sistema patriarcal imposto adocece as mulheres. Nesse aspecto, também analisaremos como elas são consideradas “loucas” - importantes frisar que esse termo é usado pejorativamente para designar pessoas com doenças psíquicas - quando fogem à lógica imposta ou tentam ocupar outros lugares que não são permitidos (FOUCAULT, 2019). Refletiremos, ainda, acerca de seus discursos e como estes podem ser compreendidos como a fabricação de uma cura (DERRIDA, 1984), ou seja, como é possível, nessas dramaturgias, encontrarmos uma solução pela violência.

Ao mesmo tempo, discutiremos o espaço ocupado por homens e mulheres na sociedade e buscaremos refletir sobre essas relações de poder que oprime as pessoas (HAN, 2019; BOURDIEU, 2020). Assim, buscaremos pensar como o ato violento figura nessas narrativas, sendo o único caminho possível de romper com as dinâmicas apresentadas.

A FEBRE

Mata teu pai (2016), texto da dramaturga brasileira Grace Passô, é uma releitura do mito grego de Medeia. Em síntese, a conhecida história da estrangeira que casa com um homem mais novo e ao ser trocada por outra mulher, decide num ato vingativo matar seus próprios filhos, e que foi transposta para o teatro em 431 a.C pelo tragediógrafo Eurípedes. O

¹Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL-UFS). E-mail: eulerlopes@gmail.com.

dramaturgo ficou conhecido à época pela forma com que a sua obra “descortina toda a extensão dos instintos e paixões, das intrigas e conspirações” (BERTHOLD, 2004, p.110), sendo criticado também por “explorar os pontos fracos na tradição mitológica” (BERTHOLD, 2004, p.110). As personagens de Eurípedes são transgressoras por natureza, elas rompem com os limites da mitologia e cometem atrocidades que são questionadas. Por representarem a ambiguidade humana, a narrativa resiste através do tempo, sendo constantemente atualizada e recontada.

A partir da segunda metade do século XX, segundo Motta (2012), o interesse pelos textos dramáticos gregos na América Latina se torna recorrente dentro do contexto da emergência das ditaduras militares. Ao se deslocarem para o mundo grego, essas dramaturgias permitiam discutir a violência que essas nações passavam, já que “o trágico apresenta o homem numa situação-limite, onde sua necessidade natural e sua liberdade moral – um fim suprasensível – são colocadas em estado de tensão, ocasionando uma experiência do dilaceramento humano” (MOTTA, 2011, p. 14). Portanto, o teatro brasileiro utilizaria das tragédias gregas para representar o esfacelamento do ser humano durante o período. É desse período, inclusive, a estreia da versão brasileira mais famosa de Medeia, escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque, *Gota D'Água* (1975) que, ao se ambientar na favela carioca, recontextualiza o mito com forte teor social.

O interesse pelas tragédias gregas de forma geral, apontado por Motta (2011), deu-se principalmente na segunda metade do século XX e permanece até os dias de hoje, o que de certa forma também se justifica pelo que Silviano Santiago (2000) afirma sobre o escritor latino-americano, isto é, segundo Santiago (2000) compreende que estes textos revelam as marcas políticas e sociais que enfrentam, comprovando que “as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo.” (SANTIAGO, 2000, p. 22). O lugar que o escritor latino-americano almeja é um lugar político e, assim, as tragédias gregas representariam fortes possibilidades de discutir esses temas.

Ao recontar a narrativa de Medeia, Grace Passô escolhe abordar as questões de gênero, um debate que se intensifica cada vez mais em nossa sociedade. Em sua versão escrita em 2016, o texto é um monólogo no qual a protagonista questiona as dinâmicas entre masculino e feminino. Durante todo o espetáculo, a personagem vai se referir ao público como suas filhas. Filhas que são dela, mas também do pai, do patriarca. Em linhas gerais, é para suas filhas, que não sabemos se são duas, ou todas as mulheres que a assistem, o

imperativo do título. Matar o pai é o caminho para recontar a história, ou seja: “tá na hora de rever o ângulo da história, o erro é dele” (PASSÔ, 2018, p. 35).

O sistema patriarcal, no texto, ganha a conotação de doença, como nas próprias palavras de Medeia “em meu sangue corre a doença do opressor” (PASSÔ, 2018, p. 37). Assim, podemos perceber que essa doença que a toma e que, de certa forma, engendra o seu discurso, problematiza o espaço que o masculino e o feminino ocupam na sociedade. Ao metaforizar a dominação masculina – conceito de Bourdieu (2020) que utilizaremos mais adiante – como doença, Passô não nos fala de uma individualidade, mas sim de uma noção de coletividade atingida pela questão que aborda.

O primeiro quadro da peça se intitula *A febre*, sintoma que anuncia que o corpo dessa mulher não está bem. Já no tocante à sua fala, esta é fragmentada e sem linearidade, o que ganha contornos de delírios e se comprova por meio da didascália “em delírio febril” (PASSÔ, 2018, p. 28), que sublinha que a voz de Medeia estaria afetada, confusa e delirante. Logo, intuímos desde o início que a protagonista não estaria “dentro de sua normalidade”, ou seja, não estaria em plena saúde, já que “a saúde não se caracterizaria ‘negativamente’ pela ausência de doenças, mas seria um estado de completo bem-estar físico, mental e social” (HEGENBERG, 1998, p. 29, aspas do autor). Dessa maneira, o estar doente não condiz apenas com o estado deixado por uma enfermidade que atinge o indivíduo, mas pode representar a forma como estamos no mundo. E, em suma, um sistema que fere a existência das mulheres seria uma doença coletiva que contamina a todas.

Só as prostitutas que se apaixonam verdadeiramente pelos clientes me entendem. As transexuais que se deitam um dia numa cama para mudarem seu corpo. As terroristas diante das Torres Gêmeas também [*endereçando ao público*]. Não estou contando essas coisas para convencê-las de não irem a essa festa do pai de vocês, não sou desse tipo. Vocês vão se quiserem, não são mais crianças. Estou contando tudo isso para vocês porque eu sou Medeia. E vocês, se ainda não sabem, vocês são minhas filhas. Conhecem a história da mãe de vocês (PASSÔ, 2018, p. 33).

A febre de Medeia é resultante da doença que lhe atinge. Aqui é preciso entender doença de forma mais ampla. Hegenberg (1998), em seu estudo filosófico sobre a doença, apresenta a perspectiva de que há muitas maneiras de conceituá-la. Ou seja, é possível estar doente enquanto sociedade, mesmo que o corpo esteja bem. Assim sendo, apresentar Medeia em febre no início da peça nos dá o sintoma dessa mulher, de modo que é sob este estado que ela age.

Sontag (1984) traça seu estudo percebendo as representações da doença na literatura e na sociedade, de forma a apontar que, muitas vezes, a doença serve como metáfora de medos, preconceitos e crenças dos seres humanos. Em *Mata teu pai*, é perceptível que a doença metaforiza o sistema patriarcal e seus sintomas são revelados na personagem desde o princípio. A doença que causa a febre de Medeia não é algo interno ao seu corpo, por mais que possa lhe causar efeitos corporais, mas sim algo que é coletivo e, por isso, para que haja a cura, ela precisa se dar entre todos/todas/todes. Daí a necessidade de Medeia em convencer o/as público-filhas, dirigindo-se a elas a todo momento como se numa tentativa, por meio de sua fala, de persuadir. Nesse sentido, não é gratuita que a primeira frase da peça seja “Preciso que me escutem” (PASSÔ, 2018, p. 23). Para além de contar uma história e denunciar o silenciamento imposto às mulheres, a protagonista quer e precisa da cumplicidade de todas para que o pai – o sistema – morra.

A LOUCA DE JUAN

Embora não se evidencie explicitamente, tal qual o texto de Grace Passô, *Mulher de Juan* (2015), de Claudia Eid, apresenta uma personagem que não goza de bom estado de saúde. Em síntese, Elena não dorme há vários dias e é o que sabemos no princípio de sua fala “eu não durmo./A peça me ensinou a sofrer e a me sacrificar, não durmo” (EID, 2015, p.102). Este texto dramaturgico é construído em forma de discurso de abertura de uma exposição na qual Elena apresenta sua obra pela primeira vez ao público e ao seu convidado especial, o crítico, de maneira que discute sobre a função da crítica, o valor da obra artística e de que forma as relações de gênero podem ser determinantes no sucesso de uma exposição.

Também nesse texto, assim como em *Mata teu pai*, a dominação masculina adoece as mulheres, contudo, em *Mulher de Juan*, isso se dá no plano do trabalho. A existência de Juan impedia que Elena se projetasse enquanto artista, isto é, a ela sempre foi negado esse espaço e, ao propor pela primeira vez uma criação artística, o seu ato criador se justifica como fora da racionalidade, como nas próprias palavras de Elena: “Tá bom, vou ser mais clara/ Adoro o impulso que me faz fazer as coisas. Eu gosto de fazer, fazer, fazer sem racionalizar. E depois, não lembrar do que fiz, eu gosto desse estado inconsciente em que entro” (EID, 2015, p.105). Assim, podemos pensar que a obra que se apresenta foi concebida em um ato irracional ou, até mesmo, num ato de loucura. Essa percepção é sustentada ao tomar consciência de que a obra a ser exposta por Elena é o corpo assassinado de seu marido.

Em seu livro *História da Loucura*, Foucault (2019) faz um percurso histórico sobre a loucura retratando como ela substituiu o lugar dos leprosos na idade clássica. Em outras palavras, os leprosários acabaram abrigando aqueles que eram considerados “loucos”. Entretanto, isso não se configurava como um tratamento destinado para quem apresentava problemas psicológicos, mas sim um cárcere onde se confinavam, em péssimas condições, todas as pessoas que não atendiam aos parâmetros da sociedade da época. Como podemos ver:

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente, nos mesmos locais, os jogos de exclusão serão reencontrados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos, mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. Com um sentido inteiramente novo, e numa cultura bem diferente, as formas subsistirão— essencialmente, essa forma maior de uma separação rigorosa que é exclusão social, mas reintegração espiritual (FOUCAULT, 2019, p.6)

Desde a Idade Clássica, o conceito de louco nasce com o intuito de excluir aqueles que eram vistos como empecilho para o desenvolvimento das cidades, ou seja, lidos como doença, precisavam ser banidos do convívio dos demais. Durante muito tempo, essas pessoas eram expulsas em navios e, posteriormente, ocuparam os leprosários. Dessa forma, o louco muito mais do que representar pessoas acometidas por males psicológicos, designavam aqueles que eram considerados a escória da sociedade. Diante disso, não seria inocente pressupor que esse pensamento ainda se entranha nos dias atuais, em que a exclusão daqueles que fogem à norma imposta é empregada. Sabemos que as mulheres são “excluídas dos jogos de poder, elas são preparadas para deles participar por intermédio dos homens” (BOURDIEU, 2020, p. 132), e quando se contrapõem a essa lógica não é raro serem chamadas de “louca”.

Quanto ao texto de Eid (2015), Elena mantém seu marido sobre sua posse, de maneira que intuímos que ele esteja sendo torturado e respirando com a ajuda de aparelhos, o que se comprova no fragmento “Não quer que te toque/ Quer que eu te deixe/ quer que isto acabe/ Não toque nesse tubo que está no seu nariz, é pra que você respire” (EID, 2015, p. 111). Assim, percebemos que a obra feita sob o efeito de um transe, trata-se do corpo de Juan e que, ao apresentá-lo, Elena justifica querer imortalizá-lo, reconstruindo o marido, “não, Juan, não acabe por favor, eu te reconstruo, meu Juan” (EID, 2015, p. 108). Não nos parece nada racional que alguém assassine um ente querido com o desejo de que ele permaneça eterno. Nesse aspecto, a obra de Elena também pode ser vista como resultante de um surto.

Sobre o seu crime, Elena ironiza, “mulher mata o seu marido, corta ele em pedaços e o joga na privada./Mata seu marido para receber o seguro e colocar silicone nos peitos./[...] / As mulheres matam e matam” (EID, 2015, p.109). Com isso, a protagonista abre um debate que causa certo desconforto não pelo crime acontecer, mas sim por sabermos que o número de mulheres que chegam a matar seus companheiros é infinitamente inferior ao de homens que matam suas companheiras. Mais uma vez, podemos até pensar que Elena esteja fora da realidade. Todavia, para Foucault (2019):

O símbolo da loucura será doravante esse espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele se contempla, o sonho de sua presunção. A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir (FOUCAULT, 2019, p.25).

O que defende Elena é a sua verdade, que se confronta com o mundo dado no texto, em que às mulheres não é ofertado o espaço público, tampouco a possibilidade de criar. O texto de Claudia Eid se contrapõe à realidade do mundo, no qual são os homens que dominam os espaços de produção e determinam quem tem valor, sejam maridos ou críticos, mas que são validados por instituições que garantem por meio de seus símbolos, o que Bourdieu (1989) conceitua como poder simbólico, a sua dominação.

Contudo, se inicialmente podemos intuir que a personagem desse monólogo possa estar em estado de adoecimento, ou mesmo “louca”, com o transcorrer do texto tomamos conhecimento que a obra que ela concebe é, na verdade, uma resposta à doença de seu marido, uma espécie de salvação para ele, “Está pronta./ Olhe/ Não se trata de mim/ Olhe o Juan/ está conosco. Não podia deixar que se fosse/ A doença./ Não podia deixá-lo./ Olhe/ Que bonito/É perfeito” (EID. 2015, p. 111). Assim, como em *Mata teu pai*, a doença que acomete Juan seria uma metáfora para o patriarcado, tema principal do texto de Claudia Eid, e a obra seria uma tentativa de reconstruí-lo, de salvá-lo.

As duas personagens são representadas como estando fora de seu estado de lucidez e, por isso, inclusive, são lidas como doentes. Se Medeia está fora de si pela necessidade de vingança contra Jasão, Elena justifica seu crime como um ato criador que reconstrói seu marido. Para ambas, matar o homem significa romper com o sistema de desigualdade imposto às mulheres.

A FARMACIA DELAS

Tanto em *Mulher de Juan* quanto em *Mata teu pai*, defrontamo-nos com personagens femininas que utilizam o espaço da encenação para construir um discurso de morte ao homem – ao patriarca. Se no primeiro texto os pactos da encenação são rompidos, ou seja, durante todo o tempo é explícito se tratar de uma artista que se destina a um público que foi até ali para ouvi-la; quanto ao segundo, isso também acontece, principalmente no ápice da peça em que há uma indicação de que a atriz coloque uma arma na mão de uma das mulheres da plateia. Como podemos acompanhar:

Medeia dá a arma para uma mulher do público.

[*mostra o lugar*] Ele vai chegar aqui. Em poucos minutos ele vai aparecer ali. [...] Olha pra mim! Muda essa história! Para de achar que a gente é um destino, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho. Tem eu aqui, agonizante, tem meus peitos explodindo. De leite e de dor. Tem você. Mulher como eu. Filha. Tem bala aí. Tem ele que vai chegar. Tem teu braço que você vai levantar e apontar para ele, tem tua mira. Tem essas palavras que estou dizendo há horas pra você e se precisar digo de novo, e de novo, e de novo, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho também. Mata (PASSÔ, 2018, p.38-39).

Nessa cena, por meio de Medeia, é feito o convite para que as pessoas presentes, especialmente as mulheres que assistem ao espetáculo, rompam com o sistema. Metaforicamente, ao pôr a arma nas mãos do público, o espetáculo convida a sociedade à matar o pai, o sistema patriarcal, a doença que deixa Medeia febril. Desse modo, nos dois textos dramaturgicos, podemos afirmar que “o espaço do teatro não é somente a representação do espaço da morte – do cemitério e do museu –, mas ele é em si mesmo um espaço onde a vida brota da morte e, por sua vez, onde a morte, desde sempre, perpassa a vida” (MOTTA, 2011, p. 171). Nas duas propostas, ao invocar a morte do homem opressor, as mulheres desejam a vida, renascer num novo contexto, por mais que, ao mesmo tempo, isso signifique lidar com uma morte elaborada por elas, eliminando o que lhes é imposto e que é, simbolicamente, representada pelo homem.

Artaud (1993) aponta, em *O teatro e seu duplo*, a relação do teatro com o mal e, em especial, traça um paralelo com a doença da peste que dizimou milhares de pessoas no século XIV. Para ele, o teatro age como a peste, mostrando o pior que há no ser humano, explicitando a nossa falta de liberdade. O teatro, nesse sentido, serviria como uma revelação, isto é, ele “é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura” (ARTAUD, 1993, p. 26). Dessa forma, Artaud nos revela a ambiguidade do teatro e, ao comparar os efeitos que uma obra teatral causa no ser humano como se fosse uma doença, ele permite que pensemos que

estar diante de uma peça teatral equivaleria a esse momento de “crise” ou “revelação” que passamos quando nos encontramos doentes. Esse momento de confrontação consigo mesmo e com sua existência, que nas palavras de Woolf, “exigiria a coragem de um domador de leões” (WOOLF, 2015, p. 44), se associada ao teatro, nos permite entender os efeitos pretendidos nos textos dramaturgicos, tanto de Claudia Eid quanto de Grace Passô. Em outros termos, ambas constroem dramaturgias que querem colocar os leitores/expectadores diante desse nó do sistema patriarcal, em que para romper com a estrutura do machismo há o único caminho possível – mesmo não sendo o melhor: eliminar o homem e, com ele, o pensamento empreendido na lógica da dominação masculina.

Assim, Artaud nos permite pensar que há algo no teatro que se manifesta durante a realização da obra teatral e que apresenta essas duas faces de morte/cura ou, ainda, que poderíamos dizer de rompimento de algo ou de renascimento. Diante disso, pensando dessa forma, mais que um local onde se engendra a morte do homem, o que tanto Medeia quanto Elena desejam é uma nova vida. Em outras palavras, o que ensinam é a mudança na história para a primeira e a reconstrução do cônjuge na segunda. Para além disso, quanto às duas personagens, estas desejam a cura para o seu mal, para a sua doença.

Woolf afirma ainda que a doença é aquele momento em que as pessoas deixam de ser soldados e se tornam desertores. Nesse aspecto, é interessante notar que Medeia e Elena são vistas como desertoras durante todo o texto. Enquanto Elena está à margem do universo artístico que é apresentado na obra, sendo a primeira vez que adentra nele durante sua questionável exposição, Medeia é uma estrangeira que fugiu de sua terra após enfrentar o próprio irmão, além de conviver num prédio com outras mulheres – suas interlocutoras, a cubana, a haitiana, etc - que também não nasceram naquele território e que perdem o próprio nome, sendo chamadas pela definição de sua nacionalidade. Na perspectiva da leitura a partir de Woolf, ao mesmo tempo em que são desertoras, Medeia e Elena estão doentes e nesse estado suas “palavras parecem ter um elemento místico” (WOOLF, 2015, p. 51). É notório o caráter místico do discurso dessas protagonistas que formulam a partir dele sua cura. Há em suas palavras o entendimento de que despertam mistério e até temor, como na fala de Medeia “eu não falo muito, não, eu nunca falo muito, é essa febre./ na minha terra, tratariam essa febre com uma simpatia que não existe aqui” (PASSÔ, 2017, p. 27) ou mesmo durante as explicações de Elena, “Meu trabalho é incompreensível/ Já vão chegar e não vão entender/ Vão ter medo da peça e por isso dirão que é linda, por medo” (EID, 2015, p. 107). Pelo universo que suas autoras criam, as protagonistas podem ser lidas como bruxas ou feiticeiras e

essa alusão é possível até mesmo porque, no percurso filosófico sobre a doença empreendido por Hegenberg, aqueles que manipulavam as possibilidades de cura eram conhecidos como bruxos(as) e feiticeiros(as).

É inevitável aqui não pensar no conceito de *phármakon*, apresentando por Derrida (2005), e que significa de certa forma o “remédio” que seria fabricado a partir do próprio mal que causa a doença. A palavra remédio não é suficiente para traduzir *phármakon*, uma vez que anularia o caráter ambíguo entre o bem e o mal que a palavra carrega. *Phármakon*, portanto, assim como o teatro, teria esse caráter híbrido de ao mesmo tempo em que pode causar a doença, contém nele a cura. Desse modo, é um conceito que nos interessa aplicar no percurso das duas narrativas, cujas protagonistas ao mesmo tempo em que matam também se curam.

O *phármakon* é uma espécie de substância que carrega consigo um processo alquímico, que é elaborada pelos *pharmakéus*, farmacêuticos que trabalham em cima do medo da morte, com o objetivo de nos libertar desse temor. A farmácia é exatamente um trabalho de expectativa em cima do temor da morte. Derrida ainda afirma que “esta farmácia é também, nós o sentimos, um teatro” (DERRIDA, 2005, p. 95). Podemos, assim, considerar que nos dois textos que servem como *corpus* desse trabalho, o espaço do teatro se transmuta em uma farmácia, em que as personagens de Elena e Medeia elaboram seu *phármakon*, capaz de romper com a doença que as atinge. Mesmo que ele signifique o contato com a morte, já que “o *phármakon* apresenta e abriga a morte. Na percepção de Derrida, ele dá boa figura ao cadáver, o mascara e disfarça (DERRIDA, 2005, p. 92), ou seja, a busca das duas protagonistas é por vida, por uma nova vida.

Para Derrida, o espaço da farmácia é o da casa, ambiente que, para Bourdieu (2020), é um espaço destinado às mulheres, já que o espaço público, dos palanques, das apresentações públicas pertence aos homens. Tanto Medeia quanto Elena rompem com isso e levam à cena, a sua farmácia – que no caso de Elena se transmuta ainda em uma exposição artística pública – e é a partir desse local que elas apresentam sua cura, a possibilidade de morte na primeira, que não se concretiza, e na segunda que é consumado e ganha conotação de obra de arte. A morte do homem como cura é a possibilidade de ser finalmente feliz, como nos diz Elena.

Quero me mover, me vejo de cima, em frente à TV, com a faca na mão e você em pedaços.

E começo a dançar, não sinto o movimento, mas essa mulher que tem minha cara e está em nossa cozinha, dança como se a tivessem libertado de uma dor para entrar em outra mais forte.

Uma forte dor bonita – que fica mais forte quanto mais dança essa mulher. Começo a sentir esse movimento frenético nas minhas extremidades, é um sonho, é uma verdade, estou dançando, me olho, danço comigo (EID, 2015, p. 114).

Para males que parecem não haver saída, os grupos que são atingidos por eles e que sofrem os sintomas que lhe são imputados buscam uma cura. Medeia e Elena representam aqueles que, capazes de transformar seus espaços em farmácias, fabricam seu próprio remédio com o intuito de acabar com o adoecimento que a tomam, por mais que esse remédio seja fruto de uma violência.

A CURA PELA VIOLÊNCIA

A hipótese apresentada neste artigo é de que, nas obras dramáticas *Mata teu pai* de Grace Passô e *Mulher de Juan* de Claudia Eid, temos a representação da doença como metáfora para a dominação masculina que se propaga na dinâmica da sociedade patriarcal, ou seja, relegando às mulheres ao segundo plano, tanto no espaço interno das famílias, como no âmbito público de suas profissões. Nesse sentido, percebemos que a doença figura como uma metáfora dessa estrutura que adoce as mulheres.

Nos textos, analisamos que as personagens de Medeia e Elena elaboram, em suas “farmácias”, os remédios (*phármakon*) para seus males, que acaba sendo a proposta de morte aos homens, o que não nos interessa julgar com o olhar da moralidade já “que não se pode na farmácia distinguir o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do mortal, o primeiro do segundo etc” (DERRIDA, 2005, p. 122).

O remédio invocado por essas mulheres é a violência, o assassinato do homem com quem convivem. Entretanto, é preciso pontuar que se trata de literatura e essa violência, isto é, esse crime, é também metafórico e consiste em ser muito mais contra o sistema imposto do que contra um corpo vivo. Há um embate evidente nos textos, que se evidencia desde seus títulos e que correspondem ao binarismo homem e mulher, cujo modelo máximo é representado pelo casamento. O matrimônio acaba sendo um campo de análise emblemático, visto que é o símbolo máximo de uma relação, sendo profícuo para discutir relações de poder.

Essa luta travada por Juan e Elena, e por Medeia e Jasão, refere-se a uma luta simbólica. Para Bourdieu (1989), o poder simbólico se dá de forma invisível, sem que os envolvidos se atentem para a forma como ele se manifesta. Já em *A dominação masculina*, Bourdieu (2020) afirma que por meio de símbolos tem se criado uma supremacia dos homens

sobre as mulheres, e isso se dá a partir de um sistema que divide o mundo em masculino e feminino, apoiando a distinção na diferença dos órgãos sexuais, o que tem gerado diversos conflitos por pré-conceber as existências e exigir uma determinada performance dos corpos(as) tidos como masculinos e femininos.

Ao ler as obras dramáticas propostas, não há indícios de que Juan faça algum mal à sua mulher, mas isso não quer dizer que a dinâmica binária no qual estão inseridos não sujeite a protagonista à sombra do companheiro. É ele – o homem – quem tem a capacidade produtora e a aprovação de uma instituição – no caso da peça, capacidade de produzir arte e aprovação da crítica. Em contrapartida, a doença e a febre de Medeia, tem um causador, o seu opressor Jasão.

Para Han (2019), uma relação de poder é muito complexa, nela não cabe a coerção, o que existe é um domínio em que “o poderoso toma seu lugar na *alma* do outro” (HAN, 2019, p.13). O que acontece na relação de poder, segundo o autor, é um direcionamento, uma indução a seguir e o que o poderoso determina, transformando toda negativa em aceitação. Cria-se a perspectiva que o submisso é inferior, o que de fato acontece nas peças e que se evidencia nas falas dessas mulheres, “Olha.. Juan, eu.. não sou uma estudiosa/ Você é o gênio, você é um gênio, eu sou sua. Eu não posso ser de ninguém mais, sou sua” (ÀSBUN, 2015, p. 107). Ou até mesmo da impossibilidade de desconstruir essa submissão, como aponta Medeia, “Vocês mudam algumas palavrinhas de seus vocabulários pra dizer que acham injusto esses mesmos homens de sempre, [...] uma ou outra coragem nasce em algum minuto, mas romper mesmo, abraçar a justiça com verdade, vocês não fazem” (PASSÔ, 2017, p. 40).

De acordo com Foucault (2010), o poder é uma ação de alguém, ou de alguns sobre outro(s), que vai determinar exatamente como esse(s) outro(s) vão agir. É uma ação sobre a ação, capaz de conduzir a prática daquele sobre o qual o poder é exercido, ou nas palavras do próprio filósofo “definimos o exercício do poder como um modo de ação sobre as ações dos outros” (FOUCAULT, 2010, p. 244). Para o autor, quando existe relação de poder, há liberdade. Han relaciona o poder com a violência, para esse teórico quando existe violência, a relação de poder foi reduzida à zero, “violência e liberdade são os dois extremos da escala de poder. Maior mediação gera mais liberdade, ou seja, mais *sensação* de liberdade” (HAN, 2019, p. 17-18). Dessa forma, ao propor o ato violento como cura, as protagonistas propõem uma ruptura nessa relação de poder que as subalternizam e sendo as relações de poder muito mais difíceis de perceber e serem superadas, a violência figuraria como único caminho possível.

No entanto, sabemos que as propostas de morte ao homem, nos dois textos, concluem-se de maneiras diferentes. Se em *Mulher de Juan*, o público-leitor constata no final que a obra de Elena é o corpo morto do marido, em *Mata teu pai*, Medeia não consegue convencer suas filhas e sua última ação acaba sendo contra o público que, de certo modo, metaforiza toda a sociedade:

Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas, ser.
 Uma.
 Indomável.
 Mulher.
Medeia aponta a metralhadora para plateia. Breu. Tiros ensurdecedores de metralhadora (PASSÔ, 2017, p. 45).

A emblemática morte dos filhos, que gerou tanto debate durante os séculos em que a obra tem sido (re)textualizada, em *Mata teu pai* significa a interrupção de uma cadeia de opressão, a possibilidade de impedir que esse sistema que causa adoecimento a todas se propague, mesmo que o remédio consista em matar a todos. Diante disso, é interessante perceber que, mesmo no mundo construído por Elena, ela ironiza essa questão do fratricídio de Medeia que, de algum modo, representa o peso imposto às mulheres com a maternidade. De forma irônica, esta pontua que a sociedade até aceita o assassinato do cônjuge, – lembremos que o índice de feminicídio é alto na América Latina –, mas que essa mesma sociedade não concebe o mesmo olhar a quem mata seus filhos, conforme o que faz Medeia:

Uma mulher maltratada tem uma licença virtual para machucar seu marido.
 Aos filhos não.
 Se faz algo aos seus filhos, então há que ser condenada.
 Ser mãe é a coisa mais valiosa do mundo, é sagrado, é supercalifragilisticoespialidoso”
 Mas ser esposa, não.
 Não é sagrado, é coisa de tontas, (EID, 2015, o, 110)

Embora incentive suas filhas a matar o seu pai, Medeia em seu último ato dentro da peça, metralha o público, revelando que o problema discutido quanto ao sistema patriarcal não é simples e maniqueísta, bem como não é causado apenas pelos homens, mas sim por uma engrenagem de relações, sustentadas pelas instâncias da sociedade como família, estado e igreja, tal qual aponta Bourdieu (2020), de modo que causa dor inclusive aos homens. Com efeito, somente vai haver uma mudança significativa a partir do momento em que se quebre essa relação entre dominado e dominador por meio de “uma transformação radical das

condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes” (BOURDIEU, 2020, p. 75). Metralhar a todos, metaforicamente, representa destruir a estrutura dada, e é este o ato maternal de Medeia de gerar uma nova forma de vida, um novo mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que as representações recentes dos relacionamentos de homens e mulheres na dramaturgia latino-americana, a partir do *corpus* selecionado, apontam para uma dinâmica de opressão e de marginalização das mulheres. Nesse aspecto, os textos dramáticos têm se empenhado em desconstruir essa realidade ao revelar o adoecimento que estas relações causam nas dinâmicas internas das famílias, como também nas relações profissionais.

Percebendo como a doença surge metaforicamente nas dramaturgias de Claudia Eid e Grace Passô, e como as mulheres que decidem se contrapor ao sistema imposto recebem conotações negativas, buscamos analisar as representações desses contextos, de maneira a refletir sobre como eles lançam propostas de rompimento com a ordem imposta. Devemos salientar que, embora saibamos se tratar de ficção, os textos revelam a necessidade de encerrar com essas relações de opressão por conta do gênero e apresentam uma solução, um remédio para essa doença, que é o ato violento.

Com isso, é possível entender o ato violento como uma metáfora de destruição do sistema, o que nos é perceptível quando esses textos se apropriam de discursos atuais e, por meio de ironia, lançam convites aos seus leitores-espectadores: o de serem cúmplices na destituição de relações de poder nocivas, como as propostas pela dominação masculina. Além disso, vale ressaltarmos que os textos apresentam um ataque ao sistema patriarcal, a partir das imagens e subjetividades que criam, de modo que acreditamos que eles refletem a necessidade atual de pensar novas existências, corpos(as) e em relações que não adoçam os indivíduos.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERTHOLD, Margot. *Historia Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Ginsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia . 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 103-138.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição masculina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

_____. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Bertrand Brasil, 1989. p. 7-15

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1975.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo Iluminuras, 2005.

EID, Claudia Eid. Mulher de Juan. Trad. Lucas Feres. In: *Periférico: dramaturgias latino-americanas*. Rio de Janeiro: Coleção Incubadora Cultural. 2015. p. 232- 249

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica* . Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *Sujeito e poder*. In: DREYFUS, H. RABINOW, P. Michel Foucault, uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 231-249

HAN, Byung- Chul. *O que é o poder?* Trad. Gabriel Salvi Philipson. Petropolis: Vozes, 2019.
HEGENBERG, Leonidas. *Doença: um estudo filosófico* [online]. Rio de Janeiro: Editora FioCruz, 1998.

PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. 1ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

WOOLF, Virginia. *O sol e os peixes: prosas poéticas*. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2015, p. 44-55.