

A PERSPECTIVA DO FEMININO NO TEATRO PARAGUAIO: *AHÁTA AJU – CAPITULO PARAGUAY*

Resumo



A escritura realiza uma visão panorâmica do movimento feminino no Paraguai e apresenta os referenciais femininos do teatro no país, além de discutir sobre a afirmação de Edda de los Ríos (1994) a respeito do protagonismo da mulher para a história e seu papel de espectadora para o teatro. *Aháta Aju – Capítulo Paraguay* (2020) segue por um viés de refletir sobre a mudança desses papéis ao trazer o feminino e a migração para a cena e para fora dela.

Palavras-chave:

Teatro Paraguaio. Feminino. *Aháta Aju*.

A PERSPECTIVA DO FEMININO NO TEATRO PARAGUAIO: *AHÁTA AJU - CAPITULO PARAGUAY*

Luiz Eduardo Rodrigues Gasperin¹

Palavras iniciais

A presente escritura prevê um panorama desde a perspectiva feminina ao Sul do Sul de nossa América, especificamente no Paraguai, cidade de Assunção, sua capital, e as vozes desse enfrentamento de gênero que ressoam na cena teatral, especialmente em *Aháta Aju – Capítulo Paraguay*, processo criativo dividido em dois momentos, o primeiro deles anterior ao contexto pandêmico e o segundo desenvolvido ao longo da pandemia. O espetáculo foi transmitido de modo on-line e ao vivo em 30 de agosto de 2020. A cena conta com a atuação de Flori Rodríguez e Carolina Ronquillo.

O nome *Aháta Aju* é oriundo do idioma guarani, cuja tradução para nossa língua é “irei retornar”, uma expressão que revela o desejo de regressar, de voltar para algum lugar. Na esfera teatral, *Capítulo Paraguay*² segue sendo o segundo projeto de Fátima Fernández Centuirón, idealizadora e diretora da encenação, que se debruça sobre o tema de imigrantes que vivem na capital Assunção/Paraguai. O primeiro projeto, intitulado *Capítulo Argentina*³, foi dedicado a imigrantes paraguaios que

¹ Pai, artista, professor e pesquisador da cena teatral brasileira e latino-americana. Doutor em Artes da Cena (UNICAMP). Licenciado em Teatro (FAMOSP), bacharel em Artes Cênicas (UFGD), mestre em Artes/Teatro (UFU). Cofundador do núcleo Coelhos Mordem da cidade de Uberlândia-MG, agrupamento que desenvolve projetos cênicos em diálogo com temas fronteiriços e latino-americanos. ORCID: 0000-0001-7015-4011. Email: gasperineduardo@hotmail.com.

² Ahata Aju Capítulo Paraguay. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0VKhTErPL1I>. Acesso em: 23 set. 2021.

³ Ahata Aju Capítulo Argentina. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uJAV_e3oQBM. Acesso em: 23 set. 2021.

viviam na capital Buenos Aires/Argentina. Em ambos os projetos, o desejo foi visitar o processo migratório e suas diversas faces, vozes, perfumes e histórias, desde sua posição como migrante, quando Fátima sai de seu território e vive na Argentina para fazer sua graduação em direção teatral, e também, quando retorna a sua terra natal para *corazonar*⁴ a migração junta de outras(os) migrantes viventes no Paraguai.

Movimento feminista paraguaio

Da ação de migrar, tema central do espetáculo para a questão do feminino, de mulheres que atravessam as fronteiras territoriais, linguísticas, culturais, políticas, econômicas, étnicas e sociais, Gloria Anzaldúa (1942-2004) é um dos exemplos. No ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, escrito em 1981 e republicado em um periódico brasileiro nos anos 2000, conta trechos de suas travessias: “me tornei conhecedora e especialista em inglês, para irritar, para desafiar os professores arrogantes e racistas que pensavam que todas as crianças chicanas eram estúpidas e sujas” (ANZALDÚA, 2000, p. 229-230). Ela foi uma mulher chicana, adjetivo usado para qualificar uma cidadã dos Estados Unidos de origem Mexicana, ou seja, uma americana de mãe, pai ou ancestrais mexicanas(os). A presença dessas(es) corpos(os) promovem ruídos aos modelos impositivos de mulher ideal do patriarcado, do capitalismo e do colonialismo. “Os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum. Não temos muito a perder – nunca tivemos nenhum privilégio” (ANZALDÚA, 2000, p. 229).

A existência e a resistência de mulheres migrantes na perspectiva de países ao Sul geográfico dos Estados Unidos, terras que minam sangue das feridas causadas pela invasão – o conhecido e difundido “descobrimento” – e pela contínua exploração, podem ser vistas na narrativa de Eduardo Galeano (1971). A travessia da

linha divisória e invisível de países, seja ela terrestre ou fluvial, quando realizada por mulheres, denuncia um controle desde o ventre materno, os seus modos de ser e existir segundo dogmas, regras e leis. O movimento feminista contemporâneo no Paraguai segue uma travessia de constante revisão e planejamento segundo cada realidade, contexto e especificidade territorial. O país sentiu realmente a ressaca apenas na segunda onda do feminismo, pois ela emergiu da resistência e da luta das mulheres contra o autoritarismo, a violência e falta de direitos no interior dos regimes militares da década de 80. Esse movimento feminista latino-americano é analisado por Virginia Vargas (2008), que aponta a sua trajetória na construção de identidades heterogêneas, fruto de um intenso diálogo transnacional, por meio de encontros regionais, pelas edições dos fóruns sociais mundiais, pelas organizações internacionais e regionais, entre outros. E como reafirmado por María Clara Santa Cruz Cosp (2013), em referência à primeira edição da revista *Enfoques de Mujer* (1986) que diz: “Há algum tempo que no Paraguai as mulheres decidiram quebrar o pacto de silêncio e começaram a dizer suas palavras” (1986 apud COSP, 2013, p. 1, tradução nossa)⁵.

A quebra desse pacto ocorreu com a publicação da primeira revista de feminismo no Paraguai chamada *Enfoques de Mujer*, publicada em novembro de 1986 e criada pelo *Grupo de Estudios de la Mujer paraguaya (GEMPA)* e *Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES)*. Para os estudos de gênero e, especificamente, a partir da questão da condição feminina, a discussão na capital Assunção deu início ao processo de desfiar as linhas que cercavam as mulheres no país. Importante ressaltar que a publicação desse número e, conseqüentemente, o das publicações posteriores foram partilhadas entre um pequeno grupo de intelectuais e estudantes da época.

Serafina Dávalos, estudiosa de suma importância na luta por direitos civis para mulhe-

⁴ In ARIAS, E. P. G. “Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte)”. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. V. 4, n. 5, 2010 (80-94)

⁵ No original: “Ya hace un buen tiempo que en Paraguay las mujeres hemos decidido romper nuestro pacto de silencio y empezar a decir nuestra palabra”.

res no Paraguai, se caracteriza como uma primeira voz de enfrentamento aos obstáculos que cercavam e classificavam gênero nas diversas esferas sociais, culturais, econômicas e políticas ao sentir na pele a subordinação da mulher por meio da classificação do sexo, pois a mulher em território paraguaio era legalmente classificada em segundo lugar, ou seja, toda a noção de bem-estar e ser nacional visava o homem e em segundo lugar, a mulher. A classificação social por sexo revela ser o grande marco da desigualdade entre paraguaias e paraguaios ao final do século XIX e nos primeiros anos do século XX.

O estudo de Dávalos, sua monografia realizada no ensino superior, arrebatou uma cerca, inclusive por ela pertencer a uma faixa social que obteve a liberdade de cursar a educação básica, e concluir o nível superior. Sua reflexão foi reconhecida e difundida posteriormente, depois de sua morte, por meio de uma sobrinha, que encontra o título na biblioteca da família. O material apresenta questões relacionadas às políticas públicas da mulher em contexto social, cultural e educacional. E, principalmente, problematiza a desigualdade que está presente nos pequenos núcleos, dentro das casas, entre familiares.

As vozes, ao serem registradas em papel, percorrem caminhos desconhecidos; a reflexão inscrita pode perdurar no tempo e espaço. Isso também acontece quando as mulheres optam por ecoar suas vozes fora do seu núcleo e de suas casas e buscam mecanismos para visibilizar sua luta. Serafina Dávalos teve uma antecessora, Ramona Ferreira, que publicou, em 1902, *La voz del siglo*, a primeira mulher responsável por um jornal no Paraguai. O seu conteúdo denunciava os poderes da igreja e seu visível colaborativismo com as linhas que cercavam as mulheres no interior de seus agrupamentos e casas, barreiras do patriarcado, do capitalismo e do colonialismo. Ferreira trazia esse questionamento e destacava as(os) corpos(os) das mulheres que eram encarceradas pela manutenção de leis implementadas pela igreja e reforçadas nas colonialidades. Serafina e Ramona, duas mu-

lheres que se dispuseram a lutar pela liberdade. Uma liberdade urgente do gênero violentado por um pacto sem o seu consentimento e imposto desde o útero, quando o direito da mulher passou a ser responsabilidade do homem, que precisava concordar e autorizar qualquer decisão a partir do momento em que o sexo da(o) bebê era revelado.

Serafina teve o seu pensamento sobre a desigualdade do direito da mulher descoberta décadas mais tarde por sua sobrinha neta⁶, Rosa Palazon, sua abordagem apresentava o início de uma discussão feminista para o século XX. Uma peça guardada como uma forma de resistência, diferente do caso de Ramona, ela teve sua voz calada em vida, pois destoava da voz de comando, suas publicações contrariavam as regras. O intuito do seu silenciamento era a restauração da ordem. Por denunciar a desigualdade de gênero e escancarar o encarceramento sociocultural da época, sofreu ataques contra sua impressão, que em dois anos foi encerrada. No capítulo, *Los ecos de Ramona Ferreira. El feminismo de nuestra “belle époque”*, com autoria de José Carlos Rodríguez, que compõe o livro escrito por Line Bareiro, Clyde Soto e Mary Monte (1993), são expostas suas ideias e narram os fatos que levaram para o exílio após o fechamento de *La voz del siglo*.

Trajetórias ocultadas por uma parcela de tempo, trazidas novamente para ecoar nas ruas e avenidas de Assunção, somadas às vozes de ativistas do feminismo paraguaio que, na virada dos anos 1970, revisitaram os fios da memória de mulheres que questionavam seu tempo por igualdade de gênero. Nas décadas seguintes, as lutas ganharam diversos conteúdos que influenciavam nos lugares de ação das mulheres dentro e fora de suas casas. As denúncias passaram a ser constantes e com isso, o início de um importante movimento de rompimento com os moldes de uma sociedade que preza, mesmo que de modo velado, pela desigualdade.

No desfiar das linhas culturais, sociais, econômicas e educacionais, os movimentos fe-

⁶ O documentário realizado em 1995 pelo *Centro de Documentación y Estudios (CDE)* e *DECIDAMOS, Campaña de Expresión Ciudadana* utiliza do conteúdo do livro *Alquimistas: Otra historia del Paraguay* e tem duração de 25 minutos. Apresenta as responsáveis pela descoberta da monografia de Serafina Dávalos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqgvA0XIUvg>. Acesso em: 01 fev. 2021.

ministas no Paraguai propõem grupos de estudos e pesquisa que incluíram em suas práticas a quebra diária dos acordos que criam essas cercas. Com o desfiar, são implementadas rotas de fuga do aprisionamento e do silenciamento. Os exemplos são os livros publicados pelo *Centro de Documentación y Estudios (CDE) – área Mujer*, na década de 1990, *Humanismo - Serafina: feminista paraguaya desde comienzo de siglo* (1990) e *Alquimistas - documentos para otra historia de las mujeres* (1993).

Nesses dois livros, logo na introdução, as autoras apontam as dificuldades para realizar os empreendimentos documentais no Paraguai, já que pouco havia sido produzido anteriormente, além da dispersão dos materiais produzidos pelas mulheres. Disso, salientaram uma série de redes de amizades e pessoas que ajudaram doando parte dos acervos pessoais para a produção dos livros e outras que auxiliaram no levantamento documental. Esses primeiros livros do CDE- Area Mujer indicam, entre outras possibilidades, que as autoras estavam atentas com a discussão historiográfica do período acerca dos estudos de história das mulheres, até pelas pesquisadoras com quem dialogaram nessas obras, como, María Angeles Durán, Graciela Sapriza, Lola Luna, Margarit Feijóo, entre muitas outras autoras citadas. Além disso, certamente estavam em intenso diálogo com os materiais produzidos pelas outras instituições, como, por exemplo, o CEPEM e GEMPA. Esses dois livros estão articulados a outros materiais impressos que foram escritos por mulheres que desenvolveram projetos e publicações sobre mulheres e gênero a partir da criação em 1988 da Area Mujer do CDE. Nesse sentido, ampliaram e possibilitaram o conhecimento sobre outras mulheres que não eram cogitadas pela historiografia do país (SILVA, 2017, p. 7).

A jovem pesquisadora Tamy Amorim da Silva apresenta um estudo sobre os arquivos que tramam a historiografia e a epistemologias gerada no movimento das lutas feministas paraguaias com uma escrita científica. Esses materiais organizados por grupos de mulheres desafiam as cercas e rompem com os aprisionamentos de gênero. Os dois títulos publicados na década de 1990 apresentam vozes de mulheres em movimento de luta no Paraguai. Em *Humanismo* (2007), faz uma reedição da monografia de Dávalos defendida em 1907 para obtenção do título de bacharel em direito e ciências sociais.

O livro está dividido entre uma introdução, na

qual as organizadoras exibem uma espécie de biografia, apontando a importância dela dentro de uma conjuntura que poucas tiveram acesso à universidade e se colocavam em oposição ao status quo do Paraguai acerca das mulheres. E, após isso, tem-se acesso ao trabalho defendido por Dávalos, no qual faz uma análise sobre a sociedade e cultura paraguaia, propondo através de uma discussão intelectual e jurídica a igualdade entre mulheres e homens no que diz respeito à política e educação, além de questionar a ideia de missão das mulheres vinculadas à maternidade (SILVA, 2017, p. 5-6).

A publicação apresenta uma importante discussão para o percurso feminista no país, principalmente no que tange as relações desiguais de sexo. O século XIX, que antecede o tempo da escrita de Serafina, está marcado pela introdução da mulher no trabalho fora de casa, com extensos e incansáveis períodos de 15 horas diárias, que viravam 24 horas, porque no retorno ao lar aguardavam todas as outras obrigações destinadas ao seu sexo. Os salários eram inferiores ao do sexo oposto que exercia a mesma função, como manutenção da desigualdade pelo capitalismo patriarcal que rebaixava o feminino.

No mesmo século, a educação foi permitida às mulheres; as salas de aulas e os livros foram disponibilizados e elas conseguiram alcançar todos os níveis educacionais – ensino básico e superior. O acesso ao contexto escolar coloca em pauta a questão de gênero, que na época era uma questão de sexo. Ao conhecer e estudar as relações de gênero impostas socialmente, a mulher dentro e fora de seu núcleo familiar representava o segundo sexo. Um posicionamento criado para tornar desigual o sexo masculino do sexo feminino e reafirmar o controle de um sobre o outro.

Os contextos do trabalho e da educação acessíveis ao sexo feminino iniciam um processo de rota de fuga dos cercados patriarcais familiares que mantinham o domínio da mulher pelo pai, avô, tio e/ou irmão mais velho. Socialmente, esse cerco familiar começou a ruir quando o comando deixou de ser exercidos exclusivamente pelos homens e as mulheres passaram a tomar esse papel para si. Os conflitos e guerras, no caso paraguaio, eliminaram uma

grande parte da população masculina⁷. Na falta dos homens, a população feminina ocupou seu lugar, exercendo suas funções dentro dos seus núcleos familiares. Essa realidade (re)configurou os lugares de homens e mulheres na sociedade e modificou suas rotinas, abrindo espaço para futuros enfrentamentos e movendo a saída dessas(es) corpos(os) de suas casas, quintais e bairros para as ruas e avenidas por meio das marchas das mulheres na contemporaneidade paraguaia⁸. No país são convocadas duas marchas, uma em 8 de março, dia internacional da mulher, e a outra, 25 de novembro, luta contra a violência à mulher.

E o teatro?

O teatro refletiu essa trajetória de anonimatos e invisibilidades como cita Edda de los Ríos, ao final do século XX, sobre as presenças femininas na cena e inclusive em sua historiografia no livro *Dos caras del teatro paraguayo*, no capítulo *La mujer paraguaya, protagonista en la historia, espectadora en el teatro*, a autora versa principalmente sobre as relações de gênero na história e seus ecos no teatro. Em síntese, Ríos apresenta o importante papel exercido pelas mulheres na (re)construção do país e do explorado arquétipo feminino nacional para implementação de um nacionalismo paraguaio feminino pautado em estereótipos de curvas corpóreas e dominação de gênero. Esse exemplo se evidencia principalmente no período do pós-guerra da triplíce aliança (1864-1870). A derrota paraguaia para os países vizinhos gerou uma (re)divisão de terras e inúmeras mortes,

principalmente de pessoas do sexo masculino de diferentes faixas etárias – crianças, jovens e adultos, convocados para os campos de batalha.

O protagonismo feminino se concentrou na pessoa de Elisa Lynch, ícone da mulher paraguaia durante e após a guerra. Ela se tornou uma referência ao cravar seu nome na historiografia do conflito histórico do país, por enterrear na área de conflito os corpos de seu marido, Francisco Solano López, e seu filho:

Elisa: (após uma longa pausa) A guerra acabou. O grito de vencer ou morrer acaba de se silenciar nas águas de Aquidabán... minhas mãos enterraram os dois corpos mais importantes da minha vida... Nada mais se pode fazer... somente rezar pela memória de nossos heróis (Mercedes se ajoelha, depois Manuela e as demais mulheres, menos Elisa)... e cuidar para o peito não explodir com a dor... Esta pátria, que é minha por amor e sofrimento, morreu com todos os seus filhos... e será despedaçada, e um grande lamento percorrerá as matas destruídas... E eu também dei à pátria um herói de quinze anos, agora nos braços do seu pai, unidos pela morte. Quão aflita está a minha alma! Onde conseguir sossego para tanta tristeza? Se eu não tivesse outros filhos, também abriria uma outra cova para mim, e, como é preciso seguir com a vida, que seja como Deus quiser e para sempre nesta terra (DELVALLE, 2011, p. 42 apud GASPERIN, 2021, p. 36).

O trecho acima trata-se de um dos soliloquios de Elisa criado pelo jornalista e dramaturgo paraguaio Alcebiádez González Delvalle escreveu a peça *Elisa Lynch*, que integra uma trilogia das principais vozes e protagonismos da guerra na década de 70. Madame, substantivo feminino que sempre esteve associado ao seu nome no país, principalmente proferido por co-

⁷ Segundo Carlos Guilherme Mota: “Na batalha de Tuiuty, em 24 de maio de 1865, eram 35.000 aliados contra 23.000 homens de López: as baixas foram de 12.000 paraguaios (morreram cerca de 6.000 paraguaios) e 3.000 brasileiros. Em setembro do mesmo ano, Mitre tentou tomar de assalto a fortaleza de Curupaity, sem sucesso, o maior desastre de toda a campanha aliada, quando perderam as esperanças de tomar a capital em curto prazo: morreram apenas 100 paraguaios contra 9.000 dos aliados. Só em 1868 os paraguaios começam a ceder, após cair Curupaity e Humaitá. Em conjunto, embora variem muito as estimativas, pode-se dizer que o Paraguai tinha no início da Guerra quase 800 mil habitantes. Morreram cerca de 600 mil, restando uma população de menos de 200 mil pessoas, das quais apenas cerca de 15.000 era do sexo masculino e, destes, cerca de 2/3 tinham menos de 10 anos de idade. Do lado dos aliados, também registram-se tragédias: a Coluna dos Voluntários da Pátria que partiu do Rio de Janeiro em abril de 1865, com cerca de 3.000 homens, levou dois anos para percorrer 2.112 quilômetros. No trajeto, 1/3 do contingente se perdeu devido a febres e fome. No final, após Laguna, foi ainda atacado por uma epidemia de cólera. Na campanha das cordilheiras morreram 5.000 soldados paraguaios, o que é muito se nos lembrarmos que o exército reorganizado pelo conde d’Eu, o genro de Pedro II, era de 31.000 homens” (MOTA, 1995, on-line).

⁸ Plataforma responsável pela organização e convocação das marchas das mulheres nos dias 8 de março e 25 de novembro. Disponível em: <https://www.facebook.com/parointernacionaldemujeresparaguay/>. Acesso em: 20 set. 2021.

munidades periféricas, Madame Lynch, sofreu com toda a repercussão do pós-conflito; viu ela a transformação do seu luto em luta, para enfrentar uma batalha de interesses políticos e sociais, conduzidos por homens do executivo e legislativo que apontaram os dedos em riste contra sua(seu) corpa(o) e proferiam palavras de ordem para minorar seu percurso de luto e luta em território paraguaio. O desejo de invisibilizar e ridicularizar a história dela se evidencia na passagem da cena final da peça de Delvalle. Essa cena se passa após a morte do presidente Francisco Solano López, seu esposo, e de seu filho, Panchito, quando ela aguarda a aprovação dos remanescentes do governo para assumir o cargo de líder nacional no lugar de seu marido. A consequência dessa cobrança foi sua deportação do país; a partir daquele momento ela não seria mais bem-vinda ao Paraguai: “Capitão: (sinaliza o caminho para saída) Madame... Elisa: Queira Deus que este país não continue a expulsar quem o ama” (DELVALLE, 2011, p. 50 apud GASPERIN, 2021, p. 37).

O machismo fica declarado na passagem final da peça e reflete o quadro de misoginia que se perpetua em diferentes esferas, municipais, estaduais e federais, em meios urbanos e rurais dos pós-guerra a contemporaneidade.

Ao avançar pelo caminho dos relatos das mulheres no país, encontramos uma história relevante e de suma importância para o tema aqui abordado. Na relação entre gênero e migração, Josefina Plá, artista de múltiplas faces e frentes de trabalho, tem uma trajetória de destaque tanto dentro do território nacional, quanto fora, nos países vizinhos e no continente Europeu, lugar de seu nascimento nas Ilhas Canárias, um arquipélago espanhol.

Aos dezoito anos, quando iniciou o seu processo de reconhecimento como poeta em Valencia, se casa com o artista plástico paraguaio Andrés Campos Cervera (de nome artístico Julián de la

Herrería, uma das figuras de maior importância na história das artes plásticas em nosso país) e chega ao Paraguai em 1927. A partir do mesmo ano começa sua fecunda tarefa criativa e crítica inserida na cultura paraguaia. O casal retorna a Espanha, como pode ser observado, 1934, em busca de melhores horizontes para seus trabalhos artísticos. No ano de 1936 se instaura a guerra civil espanhola, e em 1937 uma doença leva a morte Julián de la Herrería. No ano seguinte a jovem viúva, ao passar por inúmeras dificuldades e ter que abandonar na Espanha parte de sua biblioteca e uma considerável quantidade de obras de seu marido, regressa para seu país de adoção. A partir de 1939, Josefina Plá se insere definitivamente no mercado de trabalho cultural paraguaio (AIGUADÉ, 1996, p. 8-9, tradução nossa)⁹.

Conhecer a figura de Josefina Plá é também reconhecer seu importante trabalho junto da historiografia do teatro do país contado por uma mulher, viúva, artista e imigrante. Ela inscreve no território paraguaio as memórias e o traçado da cena no período de quatro séculos, *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay* (1966), a obra dividida em quatro partes, descreve os períodos colonial (1544-1811), independente de 1846 a 1870), independente de 1871 a 1900, e independente do século XX. O apanhado historiográfico da autora reúne as diversas perspectivas teatrais, sejam elas de agrupamentos amadores e profissionais, de textos teatrais estrangeiros e regionais, de textos finalidade catequética, de textos de estética realistas e épica, de textos de companhias estatais e grupos, de textos de língua espanhola e de língua guarani, etc.

A reunião amplia o traçado que compõe o teatro paraguaio emoldurado por esses quatro séculos e apresenta ao leitor o panorama dos artistas, montagens, textos, publicações e críticas elaboradas no decorrer desses séculos. Josefina Plá também formou uma parceria profícua com Roque Centurión Miranda, artista paraguaio, com quem desenvolveu diversos projetos em frentes artístico-culturais e formativas, como

9 No original: A los dieciocho años, cuando ya comenzaba a ser conocida como poeta en Valencia, se casa con el artista plástico paraguayo Andrés Campos Cervera (conocido artísticamente como Julián de la Herrería, una de las figuras más importantes de la historia de la plástica en nuestro país) y llega al Paraguay en 1927. A partir de ese mismo año comienza su fecunda tarea creadora y crítica insertada en la cultura paraguaya. La pareja retorna a España, como ya se señaló, 1934, en busca de mejores horizontes para su tarea artística. En 1936 estalla la guerra civil española, y en 1937 una enfermedad quita la vida a Julián de la Herrería. Al año siguiente su joven viuda, después de pasar múltiples penurias y tener que abandonar en España parte de su biblioteca y una considerable cantidad de obras de su marido, regresa a su país de adopción. A partir de 1939, Josefina Plá se inserta definitivamente en la tarea cultural paraguaya.

no caso de *Episodios chaqueños* (1932) e *Desheredado* (1934); e em 1948, na fundação da *Escuela municipal de arte escénico de Asunción* (antecessora da atual *escuela de arte escénico “Roque Centurión Miranda”* vinculada ao *Instituto municipal de arte – IMA*), da qual foi fundadora, com a redação de sua primeira carta orgânica, além de seus programas curriculares e do exercício da docência nas áreas de historiografia, crítica e dramaturgia.

A obra de Josefina Plá deixa evidente a essência de sua criação em fazer *sentipensar* a cultura nacional e o enfrentamento das “leis” de classificação de gênero no país, que submete o feminino a uma posição secundária ao longo de toda a história e em meio às relações socioculturais, econômicas e políticas. O maior desses exemplos foi a Lei nº 236 de 1956 sobre *Derechos Civiles de la Mujer*, um espectro misógino que assombra a discussão de gênero. Essa lei impunha o controle do homem, ligado parentalmente ao sexo feminino, sobre o direito da mulher. A obra de Josefina Plá também anunciava o processo de mestiçagem no desenvolvimento cultural paraguaio na relação dos modos de ser dos Guaranis e da cultura hispânica.

Com o passar do tempo, outra artista estrangeira ganha perspectiva na trajetória artística do país, a imigrante russa, Mariela de Adler, escritora e dramaturga. Ela, nascida em 1909, passa a ser reconhecida no país apenas na metade da década de sessenta após ganhar o concurso de teatro promovido pela *Radio Charitas* com o texto teatral *Los sobrevivientes*, que estreou no ano de 1965. Posteriormente lançou os livros de poemas: *La endemoniada* (1966) y *De otro modo: historias en voz baja* (1968). Dentre as temáticas abordadas pela autora, nem somente de ternura e gratidão são coloridas suas personagens, o contraste sempre esteve presente em sua obra, o universo da pobreza, como de uma sociedade mais hedonista, que pela mesma via perde o seu aspecto humanitário.

Das imigrantes para uma nativa que também refletiu sobre gênero em perspectiva teatral foi Edda de los Ríos (1942-2007), no ensaio intitulado *La mujer paraguaya, protagonista en la historia, espectadora en el teatro* escrito para o seminário da Universidad Internacional Me-

néndez y Pelayo, na cidade de Valência na Espanha, em 1992. A autora apresenta sua reflexão a partir da mulher estereotipada e folclorizada pela Guerra da Tríplice Aliança, que caracteriza o gênero como um marco de consumo da historiografia paraguaia, nos eventos sociais, nas datas comemorativas, na comercialização de cosméticos, nos produtos de emagrecimento, rejuvenescimento, entre tantos outros. Tal idealização encobre a real situação da mulher paraguaia, que enfrenta o machismo e a misoginia cotidianamente, dentro de sua casa, entre familiares, nas ruas, avenidas e becos, na cidade e no campo, nos espaços de escolarização etc. Um exemplo dos enfrentamentos diários de gênero pode ser acompanhado na tradicional música *Kuña Guapa*, “Uma canção que apresenta em versos a perspectiva do machismo estrutural no país e a divisão de trabalho pela sexualidade” (GASPERIN, 2021, p. 107).

A música constrói imagens do universo ñeënga (Ditos populares do Paraguai) usadas nas canções românticas de guarânicas que idealizam a mulher por ambas as línguas, ao mesmo tempo que reforça sutilmente a ela o servir e cuidar dos outros. Com frequência lemos que “os valores impostos culturalmente e assumidos pelo sujeito mulher, a maternidade – única realização pessoal, a sexualidade submetida e o questionamento dos valores são parte das discussões de uma redefinição para sua identidade”. A dúvida do feminismo paraguaio está na ausência da consciência de gênero das mulheres camponesas e indígenas, que estão distantes das trocas culturais, tecnológicas e sociolinguísticas. Por exemplo, no que tange a violência contra a mulher. Necessário enfatizar que na fala de paraguaias e paraguaios existem diferentes tipos de violência, desvalorização e desprezo pela sexualidade feminina que estão nos ditos e frases populares que legitimam a violência e o poder do homem sobre as supostas fragilidades da mulher, tais como: *Kuña kuli iputave* (as mulheres carrancudas são mais safadas); *Pava ha mitakuña hakuguintema ochia* (a chaleira e a meninas que gritam, se agitam é porque estão quentes); *Caja de cartón ha kuña sapara heviperaveve osoro* (as caixas de papelão são iguais mulheres de olhos castanhos, abre primeiro o fundo); *Kuña una horante ijuicio un diape* (a mulher usa sua sensatez apenas uma hora por dia); *Kuña há mburika, reinupáramomante oiko* (a mulher e a mula, só batendo para andar certo) (CORVALÁN, 2012, p. 20-21 apud GASPERIN, 2021, p. 107-108).

E o teatro? Edda de los Ríos, no ensaio citado anteriormente, responde, em alto e bom som, que o teatro classificou por muito tempo a mulher enquanto uma mera espectadora. Sua asserção gera uma reflexão, propõe questionamentos, inclusive sobre os motivos desse contínuo preconceito de gênero e de sua desigualdade. Novamente, a artista inicia uma fase de resposta por via do teatro com a obra *Kuña Rekove* nos anos 2000, uma dramaturgia e encenação que contava a história de vida de quatro mulheres camponesas, são elas, Ña Julia, Reina, Petrona e Hermana. A apresentação de *Kuña*, o modo de ser e estar da mulher, da camponesa em território paraguaio, se identifica com o movimento feminista paraguaio e será ela determinante para as futuras discussões de gênero na cena nacional.

Dramaturgia e cena da obra citada acima inauguram um marco da historiografia teatral pelas questões e temas aí desenvolvidos. Edda de los Ríos apresenta espelhos de uma vida camponesa por meio das quatro personagens, inspiradas em mulheres do campo reais. As histórias de vida de Ña Julia, Reina, Petrona e Hermana são oriundas do livro *Pintadas por si mismas* (1989) com organização de Manuelita Escobar, Olga Caballero e Marilyn Godoy. O livro conta com as transcrições de dez entrevistas de mulheres que viviam em contextos rurais no Paraguai, seus relatos tecem narrativas de seus papéis dentro e fora de suas casas; dentro e fora de suas comunidades; e na relação de gênero e sexualidade.

Atrás da cena teatral de viés feminino, que dialogava com as questões em pauta do movimento e das organizações feministas no país – em especial as da mulher camponesa, da mulher interiorana, que vive distante da capital Assunção, *Kuña Rekove* expõe a sexualidade, a gestação precoce, a exploração do trabalho infantil, o aborto, entre outras temáticas lançadas por vozes que evocam memórias e encruzam suas histórias. Quase duas décadas depois de sua estreia e da morte de sua autora, as artis-

tas mulheres reinscrevem em cena seus atravessamentos na contemporaneidade, e assim, atualizam as temáticas, mas levam a denúncia da violência de gênero que continua em pauta. Um dos significativos exemplos, que parte da dramaturgia de Edda de los Ríos encontra-se na (re)criação encenada pela Cia. *En Borrador*, com direção de Paola Irún. Nesta, o título da obra é acrescido de “(pave’y)”, que flexiona com o uso da palavra “pave’y”, entre parênteses, caracterizando a continuidade e a diversidade feminina do período de sua encenação, no ano de 2017. Das quatro personagens da obra inicial, os caminhos são expandidos para sete, mulheres essas que não vivem apenas em áreas rurais, mas pertencem a cidade, e, na inclusão desse contexto, outras abordagens, outras questões são aí incluídas. Para citar dois exemplos, a questão da gordofobia, da mulher trans, da mulher indígena, são realidades problematizadas pela Cia.

Ao revisitar dois importantes pontos do teatro paraguaio por sua cena, seu texto e as realidades abordadas no palco, o Paraguai e suas artistas reconhecem a importância da continuidade à problemática e às perspectivas femininas por meio do seu ofício, de sua poética e de sua estética. Seguimos a travessia para um período ainda mais recente, o momento presente e pandêmico que atinge todo o mundo, e em particular as situações precárias vivenciadas desde nosso Sul evidenciadas pelo vírus. A presença passou a ser virtualizada, uma cena digital, para parafrasear o termo refletido pelos atuais estudos da artista e pesquisadora brasileira Mariana Lima Muniz.

É por intermédio do digital, do modo online que acesso a referida obra em discussão nessa escritura. Encenado em plataforma virtual, apresentou-se *Aháta Aju – Capítulo Paraguay*, um teatro pensado junto a mulheres migrantes na capital Assunção.

Aháta Aju – Capítulo Paraguay

*Aháta Aju – Capítulo Paraguay*¹⁰ é um espetáculo de teatro documental com direção de

10 Ficha técnica - Atuação: Carolina Ronquillo y Flori Rodríguez; Fátima Fernández Centurión: Direção e Dramaturgia; Selva Fox: Visualidades; Gabriela Cueto: Produção Executiva; Adriana Casco: Coordenação Geral; Silvia Canillas: Designer gráfica; Stefan Knapps: Produção Local; Manuel Portillo: Comunicação e Imprensa; Stephanie Bragayrac: Coordenação de Streaming; Cristian Palacios: Fotografia e Audiovisual; Natalia Santos: Colaboradora, Assessoria de Pesquisa

Fatima Fernández Centurión. Flori Rodríguez e Carolina Ronquillo, mulheres, imigrantes, e atrizes amadoras, elas contam por meio do teatro suas histórias de vida, os seus sonhos e sua chegada à capital do Paraguai. Uma delas, educadora social de nacionalidade espanhola e a outra, chefe de cozinha nacional do Peru. Um dos pontos importantes ressaltados por Flori e Carolina é que em nenhum momento de suas vidas previram ou imaginaram, que viriam a esse país¹¹.

As questões que envolvem o feminino, a imigração e o teatro têm início com Fatima, quando ela morava na capital Argentina para fazer sua graduação em teatro pela Universidad Nacional de las Artes. Em 04 de dezembro do ano 2016, estreou o espetáculo *Aháta Aju – me voy a ir a venir*¹², composição criada como montagem de sua formatura em direção teatral pela UNA. O projeto inicial abordava questões relativas à migração com relatos pessoais de pessoas que viviam a mesma situação que ela, naquela época, uma paraguaia vivendo em Buenos Aires – Capítulo Argentina. De volta ao seu país, ela desejava (re)fazer essa história com outro capítulo, abordar aquele outro lado, (re)unir narrativas de imigrantes de distintos países que viviam no Paraguai. Para colocar em cena outras mulheres e também homens em situação de migrantes na capital, a idealizadora do projeto elaborou um teatro documental, em que os participantes dariam seus depoimentos de vida.

O projeto começa no ano de 2019 com encontros presenciais com essas e esses migrantes, depois de uma catalogação e composição do capítulo Paraguai. As histórias e as sensações

do compartilhamento seguem para o processo criativo em sala de ensaio para que os materiais visuais, sonoros, entre tantos outros, sejam conectados por suas semelhanças, diferenças, singularidades, compatibilidades etc.

A encenação estreou em formato ao vivo via streaming em agosto de 2020, o ano de início da pandemia que se estende até o momento atual, *Aháta Aju – Capítulo Paraguay*. O país permanecia em isolamento social e suas fronteiras estavam fechadas aos países vizinhos, no entanto, sua estreia possibilitou o impossível ao público. Para todas(os) aqueles que estavam conectadas(os) durante a transmissão, foi disponibilizado um voucher de aproximadamente uma hora e meia de viagem. As senhas de acesso funcionavam como passaportes, que, depois de carimbados na migração, autorizavam as(os) telespectadoras(es) a atravessar as fronteiras entre países e continentes.

Figura 1 – Registro fotográfico de um dos giros da cenografia publicadas no Facebook¹³.



As trajetórias de Flori e Carolina são contadas sobre um círculo repartido em três fatias, como uma pizza. Em cada uma delas, uma com-

e Comunicação; Nelson Viveros: Assistente de Montagem e Colaboração; Adriana Ovelar: Cenografia; Diego Karta: Sonoplastia; Dahia Valenzuela: Sonoplastia; Gaby Cuellar: Assistência de Montagem; Clara Carpio: Assistência de Cena e Montagem; Rose Colmán: Assistência de Ensaio e Técnica; Rebeca Elias: Assistência Técnica e Edição de Vídeo; Cesar Ruiz Diaz: Montagem e Desenho de Luz.

¹¹ Link com dados sobre o espetáculo e sobre as artistas envolvidas na criação que concorreu no ano de 2020 a 3ª edição do Prêmios Edda de lo Ríos. Disponível em: <http://www.premiosedda.com/obras-digitales-3e/ahata-aju-capitulo-paraguay/>. Acesso 23 set. 2020.

¹² Ficha Técnica: Atuação de Lila Báez, Ever Enríquez, Thomas Valenzuela; Escrita por Lila Báez, Ever Enriquez, Thomas Valenzuela y Fátima Fernandez Centurión; Material investigado em Movimiento 138 - Nestor Amarilla; Fotos em papel de Martín Crespo; Texto da Placa de Los cuadernos de Malte de Reiner Maria Rilke; Música de “Che Jazmín”, Teodoro S. Mongelós y Epifanio M. Fleitas; DRAMATURGISTA Diego de Angeli; Produção audiovisual Mayra Bottero; Iluminação e fotografia de Daniela Patané; Designer gráfica Guadalupe Lobo; Assistência de produção e técnica Mónica Mellid; Produção geral/assistência Gabriela Cueto; Tutoria Luciano Suardi; Auxiliar Rocío Alonso; Direção Fátima Fernández Centurión.

¹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/AhataAjuteatro/photos/2119156031554241>. Acesso 23 set. 2021.

posição cenográfica, ora com cadeira, mesa ou bicicleta, ora em um vazio, apenas preenchido com adereços manipulados por elas. A cenografia, que metaforicamente sugere uma pizza partida em “y”, é giratória, e circula apresentando um novo trecho da migração de duas mulheres. As cenas são atravessadas projeções audiovisuais com fragmentos de diferentes experiências de migrantes que residem no Paraguai. Algo ressoa intensamente pela cena; mesmo aquelas(es) que desconhecem as complexas questões de gênero do país são atingidos pelas figuras das duas mulheres, migrantes, em um país que pratica uma política sistemática de confronto à equidade de gênero. A reação de resistência à situação é cotidiana; esse enfrentamento tem mais de um século. Grupos, associações e coletivos lutam pelos direitos das mulheres na capital e no interior, proclamando e expandindo o reconhecimento da mulher em sua diversidade e modos de ser e estar no mundo.

As características de um teatro documental são compreendidas desde a primeira cena. As duas mulheres criam uma espécie de confessionário digital, a palavra está com elas e nós telespectadores somos seus ouvintes. Essa relação ocorre de modo direto, pois ambas fixam o olhar para câmera, e a responsável pela transmissão enquadra cada uma delas, estabelecendo um clima intimista entre elas e nós, que as observamos do outro lado da tela. O depoimento da experiência de migração surge em tons cômicos e leves para Carolina; Flori, pelo contrário, acentua os momentos de silêncio e desliza entre os estados anímicos em suas narrativas. Seus gestos desenham um quadro corporal de sensações e sentidos que ressoam do outro lado da tela e inquietam o telespectador. Em um dos trechos de sua fala, Flori confessa ao público que é tudo teatro, mas tudo o que conto é real”. Ou seja, revela o modo teatral de apresentar sua história, para, em seguida, afirmar que todo o material disposto para essa partilha é da ordem do vivido.

Imagens e vozes de outras e outros migrantes se colam a essa atuação documental. Entre as pausas nas narrativas de Flori e Carolina, são projetados trechos das entrevistas realizadas durante o processo criativo. As partilhas

dessas outras experiências do migrar desde seus países para a capital paraguaia, expande a diversidade das(os) entrevistadas(os). Ao realizar esse movimento de expansão, as histórias saem do universo particular e ganham multiplicidade; um trânsito entre o singular e o plural. Dentre as vozes amplificadas em cena, escuta-se o idioma falante, de língua espanhola, as variantes da língua e o processo de adaptação vocabular; a influência das cosmo-percepções dos povos originários no modo de ser da população local; as mudanças climáticas; as feridas históricas de violência política, de gênero, colonialista e patriarcal; o fato de ser estar mulher imigrantes, independentemente de sua situação política, econômica, educacional e/ou sexual.

A mescla entre a presença atoral e a projeção das(os) entrevistadas(os) trama uma experiência a partir dos corpos daqueles que imigraram de seus países para Assunção, e revelam, por meio de suas vozes, o quão importante é estar envolvido com o presente, a relação que se estabelece com o seu lugar atual, as tensões que envolvem o ser e estar em território estrangeiro. Recordo de uma passagem de uma professora, pesquisadora e curadora, descendente dos povos Guarani Nhandeva, Dra. Sandra Benites, ao falar do tempo a partir da metáfora do movimento realizado pelo arco e flecha. Pois, para o lançamento, ato do presente, devemos tencionar a linha que compõe o arco para trás, ou seja, esticar a linha do presente para trás, o passado, para então, quando houver ocorrido a tensão máxima do fio do arco contra o bambu da flecha, soltar. E assim, criar a trajetória do presente para o futuro. Todas e todos os migrantes entrevistados revisitam os caminhos de suas origens até o momento de querer atravessar a divisa entre suas respectivas terras natais e o Paraguai. Ao revisitarem o passado, exercem elas e eles uma reflexão sobre as transformações de cada uma e cada um em solo paraguaio. Essa mudança, destacada por todas(os) entrevistadas(os), são promovidas pelas tensões que se estabelecem entre o passado e o presente, a vida de antes com a vida atual. A tensão dos tempos move o projétil do que virá a ser. Ao recontar suas respectivas chegadas ao país, (re)conhecem o que mudou, o que modificou ou

ainda modifica o seu ser e estar migrante. Desse modo, o próprio ato de relatar abre possibilidades de seguir e/ou de regressar.

O jogo da transmissão operado pelas lentes das câmeras que capturam essa atuação, que ora é narrada e ora silenciada para a projeção, coloca as câmeras em três posições: duas em diagonal, esquerda e direita, e outra câmera central. Os planos mesclam-se entre o aberto e o recorte em close-up, guiando o olhar do telespectador para a Flori, Carolina ou para a projeção do fundo de cada metade do “y”. Esse trânsito do enquadramento entre aberto e close são escolhas realizadas pela edição, pois Flori e Carolina, assim como os trechos de entrevistas com outras e outros migrantes, não mantêm seus olhares diretamente voltados a câmera. Ou seja, não se trata de uma atuação para as lentes, pelo contrário, a tônica escolhida pela narrativa delas e deles está direcionada para a pessoa que está ao lado da câmera. Para o público que acompanha a transmissão ao vivo, fica evidente que se trata de uma obra de princípios teatrais de atuação, mas devido ao contexto vivido pandêmico usou de recursos audiovisuais para sua existência e também resistência.

A cenografia giratória dividida em “y”, tem paredes e pisos brancos para propiciar melhor visibilidade das projeções e ressaltar a presença de Flori, Carolina, dos objetos e adereços utilizados no relato do *Capítulo Paraguay*. Do início até mais da metade do tempo, elas encontram-se separadas por essas fatias, de modo a facilitar o protagonismo das projeções. Até que, do meio para o fim, tudo passa a se relacionar: ambas, Flori e Carolina, começam a ocupar uma mesma parte dessa maquinaria idealizada por Selva Fox. Uma narrativa, que antes era mais isolada, passa a ser compartilhada entre duas migrantes e delas com o público. Elas não estão mais sozinhas, há uma partilha e uma união entre Flori e Carolina. Juntas passam elas a narrar coletivamente suas experiências, e, nesse momento, acontece a quebra do círculo, uma fuga proposital ao prosclênio, convencionalmente conhecido em um palco tradicional frontal.

A estratégia da encenação de romper com essa espacialidade dialoga com o procedimento épico. A saída da cena e o avanço ao prosclênio

irá comentar algo que ocorreu ou está por ocorrer em cena. Pode ser destacado também, nesse procedimento, uma relação com o teatro fórum, que congela uma situação problema e convida o espectador a opinar sobre o desenrolar da questão exposta no palco. Com esses procedimentos, elas propõem um distanciamento das experiências de migração vividas e convidam o telespectador a voltar sua atenção para o espaço cenográfico circular de acolhida dessas(es) migrantes, onde perduram questões sobre o que as faz permanecer ou retornar.

Palavras possíveis para esse fim

A experiência cênica documental *Aháta Aju – Capítulo Paraguay* promove uma inversão nos papéis analisados por Edda de los Ríos (1994). Essa obra apresenta a discussão de gênero por meio das experiências da migração, a partir da geografia paraguaia que ecoa nas fronteiras internacionais e continentais. As narrativas de Flori e Carolina, são o centro da trama, que se expande da palavra dita para seus corpos, representantes encarnados dos enfrentamentos vividos pelas migrantes, e principalmente por serem mulheres. O protagonismo está em cena e fora dela; a perspectiva do feminino em *Capítulo Paraguay* produz-se desde o desejo inicial de Fátima Fernández Centurión, na ficha técnica com Selva Fox, Gabriela Cueto, Adriana Casco, Silvia Canillas, Stephanie Bragayrac, Natalia Santos, Adriana Ovelar, Dahia Valenzuela, Gaby Cuellar, Clara Carpio Rose Colmán, Rebeca Elias, em meio a tantas outras mulheres migrante e não migrantes que se conectaram com essa cena.

A prática artística relatada nesta escritura provoca uma reflexão crítica e política sobre e por meio das artistas e migrantes que vivem e resistem ao machismo e a misoginia cotidianamente. O feminino aqui discutido diz respeito ao processo de dar a ver as ações desenvolvidas pelo movimento das mulheres paraguayas, bem como os ecos de suas lutas pela equidade, que ressoam na cena teatral paraguaia. A afirmação de Edda de los Ríos dá o tom das desavenças: foram sempre elas, as mulheres, protagonistas de uma história? Quantas vezes tiveram as mãos livres, os pensamentos soltos e as(os) corpos(os)

libertas(os)? As perspectivas de suas trajetórias são demarcadas pela união com outras e outros coletivos, pelas associações, pelos movimentos sociais; pelo entrelaçamento de mãos na marcha pelas avenidas e ruas; na coragem de ser indisciplinadas em seus espaços e tempos; inquietas a ponto de fraturar um sistema predominantemente colonial, capitalista e patriarcal. A encenação dirigida e organiza por Paola Irún que inclui a diversidade e transborda em *pave'y*; infinitas e múltiplas perspectivas femininas em cena por meio narrativas reais de distintas mulheres na contemporaneidade.

Aháta Aju soa como um contínuo movimento de atualização da cena paraguaia feminina, pois, faz um convite a refletir com as vozes e experiências de migrantes, com a exposição

das situações documentais um espetáculo que revisita o movimento das mulheres em divisas expandidas, dos bairros ao centro; do interior para a capital; entre regiões, países e continentes. *Capítulo paraguay*, versão apresentada ao longo do período pandêmico por vias digitais amplia o acesso à obra e especialmente, neste caso, torna visível a cena paraguaia aos artistas brasileiras(os) que talvez a desconheçam. As possíveis reflexões evocadas pela transmissão on-line da cena apresentam um espectro de tensões historiográficas e sociais desde uma perspectiva do feminino para o teatro, para a sociedade paraguaia, para o continente Sul-Americano, para o movimento feminista e migrante ocidental, para todas, todes e todos.

REFERÊNCIAS

AIGUADÉ, Jorge. **El teatro de Josefina Plá**: El valor de la idea y el punto de vista femenino. Prefácio. In: PLÁ, Josefina. Teatro escogido. Asunción: editorial El Lector, p. 7-17, 1996.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v.8, n.1, p. 229-236, jan. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 20 set. 2021.

COSP, María Clara Santa Cruz. **Estudios de género y ciencias sociales en Paraguay**. Buenos Aires: CLACSO, nov. 2013.

GASPERIN, Luiz E. **O bordar das presenças femininas no teatro paraguaio contado ao meu filho**. 2021. 185 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

RÍOS, Edda de los. **Dos caras del teatro paraguayo**. Asunción: Agencia española de cooperación internacional, 1994.

SILVA, Tamy A. **Por uma “outra história das mulheres” paraguaias** - um estudo das publicações do Centro de Documentación y Estudios - Areamujer. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero & Women's Worlds Congress, 11&13., 2017, Florianópolis. Anais eletrônicos. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-10. Disponível em: www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499463507_ARQUIVO_textoFG.TamyAmorim.pdf. Acesso em: 23 set. 2021.

TEATRO EM MOVIMENTO DIGITAL. **Teatro em movimento**. 2021. Disponível em: <https://teatroemmovimento.com.br/teatro-em-mov-digital/>. Acesso em: 23 out. 2021.

VARGAS, Virginia (2008). **Feminismos en América Latina**: Su aporte a la política y a la democracia. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Colección Transformación Global.

Abstract

The writing provides a panoramic view of the women's movement in Paraguay and presents the references of women's theater in the country., in addition to discussing Edda de los Ríos (1994) affirmation about the role of women in history and their role as a spectator in theatre. *Aháta Aju – Capitulo Paraguay* (2020) follows a bias of reflecting on the change of these roles by bringing the feminine and migration into and out of the scene.

Keywords

Paraguay theatre. Female. Aháta Aju.

Recebido em: 27 set. 2021

Aceito em: 09 dez. 2021

Publicado em: 16 dez. 2021